

# söylem

FİLOLOJİ DERGİSİ



e-ISSN: 2548-0502

Ağustos/August 2024 \* 9(2) 22

*Söylem, nisan, ağustos ve aralık aylarında olmak üzere yılda üç kez yayımlanan, uluslararası alan dizinleri ve Ulakbim Tr Dizin tarafından taranan hakemli-bilimsel bir e-dergidir.*  
(Söylem is a refereed e-journal published three times a year, April, August and December)

**YÖNETİM / EDITORIAL BOARD**

<b>Başeditör / Editor in chief</b>	: Prof. Dr. Oktay Yivli
<b>Teknik editör / Technical editör</b>	: Doç. Dr. Murat Gür
<b>Dilbilim alan editörü / Linguistics editor</b>	: Doç. Dr. Şevtap Günay Köprülü
<b>Edebiyat alan editörü / Literature editor</b>	: Dr. Öğr. Üyesi Birsal Sağıroğlu
<b>İngilizce alan editörü / Editor in English</b>	: Dr. Öğr. Üyesi Başak Ergil
<b>Koordinatör / Coordinator</b>	: Dr. Bilal Öngül
<b>Editör yrd. / Assistant editors</b>	: Uzm. Senem Gezeroğlu Dr. Öğr. Üyesi Gizem Ece Gönül Arş. Gör. Dr. Ahmet Duran Arslan Doktora: Nilay Bilir, Merve Gün, Burak Biçer

**ULUSLARARASI YAYIN KURULU / INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD**

Prof. Dr. Marija Djindjic	Serbian Academy of Sciences and Arts	SERBIA
Prof. Dr. Juliboy Eltazarov	Silk Road International University of Tourism	UZBEKISTAN
Prof. Dr. Oktay Yivli	Mugla Sıtkı Kocman University	TURKEY
Assist. Prof. Dr. Gulnaz Fayzulla	Akhmet Yassawi University	KAZAKHISTAN
Assoc. Prof. Dr. Kemale Umudova	Baku Slavia University	AZERBAIJAN
Assist. Prof. Dr. Bagdagul Musa	The University of Jordan	JORDAN

<b>Yayıncı / Publisher</b>	: Yusuf Çetin
<b>Sekreteryası / Secretariat</b>	: Günce Yayınları
<b>Facebook</b>	: <a href="https://www.facebook.com/soylem.soylem.1">https://www.facebook.com/soylem.soylem.1</a>
<b>İletişim / Contact</b>	: <a href="http://dergipark.org.tr/soylemdergi">http://dergipark.org.tr/soylemdergi</a> soylemdergi@hotmail.com
<b>Dizgi ve tasarım / Interior design</b>	: Günce Yayınları <a href="http://www.gunceyayinlari.com">www.gunceyayinlari.com</a>

**Tarandığı Dizinler / Indexes**



**ULUSAL DANIŞMA KURULU / NATIONAL ADVISORY BOARD**

Prof. Dr. Medine Sivri	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Yunus Balcı	Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Yasemin Mumcu	İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi
Prof. Dr. Gökhan Tunç	Anadolu Üniversitesi

**BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE**

Ahmet Karakuş	Ali Benli	Alimcan İnyet
Ayşe Ayhan	Ayşe Eda Gündoğdu	Aziz Şeker
Bahar Dervişcemaloğlu	Bedia Koçakoğlu	Beyza Altay
Burcu Yılmaz Çebin	Cafer Gariper	Canan Paşalıoğlu
Cansu Oral	Deniz Başar	Deniz Depe
Diñçer Atay	Ekrem Ayan	Emrah Peksoy
Emrullah Şeker	Enes Yıldız	Erhan Solmaz
Erkan Hirik	Esra Başak Aydınalp	Eyüp Sevinç
Fatıma Aydın	Göksenin Abdal	Gülsine Uzun
Gürkan Dağbaşı	Halilibrahim Ertürk	Hilal Akça
İlhami Sığırcı	İsa Sarı	Kaan Tanyeri
Kenan Yerli	Kevser Tetik	Lale Özcan
M. Önder Göncüoğlu	Maksut Yiğitbaş	Mehmet Ali Yolcu
Meltem Ekti	Muharrem Dayanç	Murat Öğütçü
Mücahit Kaçar	Nesibe Erkalan Çakır	Nilüfer Denissova
Nilüfer İlhan	Nurcan Ankaş Kardaş	Oğuz Öcal
Okan Celal Güngör	Olcaş Öztunalı	Onur Kemal Bazarkaya
Onur Özcan	Orhan Oğuz	Ömer Faruk Ateş
Özgür Şen Bartan	Pelin Esen	Pınar Turan Özdemir
Recep Hatipoğlu	Sabri Gürses	Serkan Köse
Sevim Şermet	Şamil Yeşilyurt	Tolga Bayındır
Tuğba Gönel Sönmez	Türkan Yeşilyurt	Umut Can Gökduman
Utku Işık	Ümmühan Bilgin Topçu	Victoria Bilge Yılmaz
Yasemin Bayraktar	Yasemin Mumcu	Yunus Balcı
Yusuf Gökkaplan	Zeki Taştan	Zümre Gizem Yılmaz

## DERGİ HAKKINDA / ABOUT THIS JOURNAL

*Söylem*; dilbilim, dil felsefesi, edebiyat araştırmaları, edebiyat kuramı, karşılaştırmalı edebiyat, yazınsal eleştiri, göstergebilim, anlatıbilim, çeviribilim ve edebiyat felsefesi alanlarında yapılan özgün bilimsel çalışmalara ve kitap tanıtımlarına yer veren; nisan, ağustos ve aralık olmak üzere yılda üç kez elektronik ortamda yayımlanan, uluslararası alan dizinleri ve Ulakbim Tr Dizin tarafından taranan hakemli-bilimsel bir dergidir.

(*Söylem Journal of Philology* contains articles and book introduction letters about linguistics, language philosophy, literature research, literature theory, comparative literature, literary criticism, semiotics, narratology, science of translation and literary philosophy. It is a journal of refereed. It is published twice a year (June and December).

*Söylem* dergisine gelen yazılar, editör yardımcıları tarafından dergi ilkelerine uygunluk açısından incelenir. Uygun bulunanlar ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemlerin kimlikleri gizli tutulur ve hakem raporları beş yıl süreyle saklanır. Hakem raporlarından biri olumsuz olduğu takdirde makale, üçüncü hakeme gönderilebilir ya da editörler kurulu son kararı verebilir. Yazarlar, hakem ve yayın kurulunun eleştiri ve önerilerini dikkate alırlar. Katılmadıkları hususlar varsa gerekçeleriyle itiraz ederler.

(Submitted manuscripts are reviewed by editorial assistants in terms of compliance with the journal guidelines. Those eligible are sent two judgments in the relevant area. The umpire's identities are kept confidential and the referee reports are kept for five years. If one of the referee reports is negative, the article may be sent to a third dispute, or the editors' board may issue a final decision. The authors take note of the criticism and recommendations of the referee and editorial board. If they do not agree, they object to the grounds.)

*Söylem*'de yayımlanan yazılar için yazarlara telif ödenmez. Yayımlanan yazıların yayın hakkı yazarlarınca *Söylem* dergisine devredilmiş sayılır. Yazılardaki görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergideki yayınlardan kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

(No copyright is paid to the authors for the articles published in *Söylem*. The right of publishing the articles shall be deemed to have been transferred to *Söylem Journal* by their authors. The authors' responsibilities are the responsibility of the views expressed in the articles. Excerpts can be quoted from sources in the journal.)

*Söylem* dergisinin yayın dili Türkçedir ancak her sayıda toplam makalelerin dörtte bir oranını geçmeyecek biçimde İngilizceyle yazılmış yazılara da yer verilebilir.

(*Söylem*'s publication language is Turkish. However, in each issue there may also be written in English written so that a total of four articles will not exceed the rate.)

## EKLER / ATTACHMENTS

1. **Telif sözleşmesi / Copyright agreement:** *Söylem*'in telif hakkı devir formu, yazar/yazarlar tarafından doldurulup imzalanarak sisteme yüklenmelidir. (The *Söylem*'s copyright contrat form must be filled in and signed by the author/authors and uploaded to the system.)
2. **Benzerlik raporu / Similarity report:** Benzerliğin %20 oranını aşmadığını belgeleyen rapor pdf formatında sisteme yüklenmelidir. (The report documenting that the similarity does not exceed %20 should be uploaded to the system in pdf format.)

## YAZIM KURALLARI / WRITING RULES

1. **Başlık / Title:** Makalenin içeriğiyle uyumlu olmalı; yalnızca sözcüklerin ilk harfi büyük yazılmalı, 18 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak düzenlenmelidir. (The title should be consistent with the content. Only the first letter of the words should be capitalized. It should be 18 point, bold and centered.)
2. **Yazar adı / Author name:** Yazar ad ve soyadını oluşturan bütün harfler büyük yazılmalı, 12 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak şekillendirilmelidir. Yazarların görev yaptıkları kurum ve eposta adresleri "\*" işaretiyle dipnotta verilmelidir. (All letters that make up the author's first and last name must be written in capital letters. It should be 12 point and bold and centered. Institutions and e-mail addresses of authors should be given in the footnote with a "\*" sign.)
3. **Öz / Abstract:** Makalenin başında konuyu kısa biçimde ifade eden en az 75, en fazla 250 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce özet bulunmalıdır. Özetlerin altında boşluk bırakılmadan en az 5, en fazla 8 sözcükten oluşan "anahtar sözcükler" ve "keywords" yer almalıdır. (At the beginning of the verb, there should be a summary in Turkish and English consisting of

at least 75 and at most 250 words expressing the short form. The papers should include "keywords" and "keywords" consisting of at least 5 words and no more than 8 words without spaces left.)

4. **Düzen / Order:** A4 boyutuna, Word programına "Palatino Linotype" fontuyla/karakteriyle 11 punto ve 1,2 satır aralığıyla yazılmalıdır. Paragraf başı değeri 1 cm olmalı (blok alıntılar hariç), paragraf arası boşluğu bırakılmamalıdır. Sayfa kenarlarından (sağ, sol, üst, alt) 2'şer santimlik boşluk bırakılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik (italik) biçimde ya da çift tırnak içinde belirtilmelidir. (For A4 size, it should be typed in Word program with "Palatino Linotype"/with 11 points and 1.2 lines. Paragraph head value should be 1 cm (except block quotes), no paragraph spacing should be left. A 2inch margin should be left from the page edges (right, left, top, bottom). Parts that need to be emphasized in the text should be indicated in italic (not bold) or double quotes.)
5. **Bölüm başlıkları / Chapter titles:** Ana başlıkların hepsi büyük harfle ve koyu, ara başlık ve alt başlıkların hepsi koyu ve ilk sözcükleri büyük harfle yazılmalıdır. (All main headings are in capital letters and bold, the intermediate headings and subheadings are all bold and the first words should be written in capital letters.)
6. **Tablo ve şekiller / Tables and figures:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altında olmalıdır. (Numbers and titles for tables should be written. The figure numbers and names should be just below the figure.)
7. **Alıntılar / Quotations:** Doğrudan alıntılar tırnak için verilmelidir. 4 satırdan az alıntılar paragraf içinde, 5 ve daha fazla satırdan oluşan alıntılar bağımsız paragraf şeklinde verilmelidir. Bu tür blok alıntılarda soldan ve sağdan 1,5 cm boşluk bırakılmalı, ayrıca paragraf başı değeri verilmemeli ve yazı 10 punto büyüklükte olmalıdır. Satır aralığı için yine 1,2 değeri verilmelidir. Dipnot yalnızca metin içinde yapılamayan açıklamalar için kullanılmalı ve bu kısımdaki karakterler 9 punto olarak düzenlenmelidir.

(Direct quotes should be quoted. Quotations less than 4 lines should be quoted in the paragraph, quotes of 5 or more lines should be given in the form of independent paragraphs. Such blocks should have a space of 1,5 cm from the left and right of the citation and should not be given a paragraph head and should be 10 pt size. The line spacing must also be 1,2 cm. Footnotes should only be used for statements that cannot be made in the text, and the characters in this section should be arranged in 9 points.)

8. **Gönderme / Reference:** Metin içindeki göndermelerde APA sistemine uyulmalı; tek yazarlı yayınlarda (Kaplan 1980: 56) biçiminde, çok yazarlı alıntılarda (Enginün vd. 2013, s. 35) biçiminde belirtilmelidir. (References in the text should be followed by the APA system. References should be indicated in the form of single-letter publications (Kaplan, 1980, s. 56), in many written citations (Enginün et al., 2013, p. 35).

\* Metin içinde gönderme yapılan yazarın adı yer alıyorsa göndermede yalnızca yayın yılı ve sayfası belirtilmelidir: Göçgün (2004, s. 37). (If the name of the cited author is included in the text, only the publication year and page must be specified in the submission: Gochgun (2004, p. 37).

\* İnternet kaynaklarında kaynağa ulaşma tarihi belirtilmeli ve adresler kaynakça bölümünde de verilmelidir. Örnek: www.gunceyayinlari.com [erişim 28.02.2016] (Internet sources should indicate the date of arrival of the resource. Addresses should also be given in the bibliography section. Sample: www.soylem.com.tr [Access 28.02.2016].

9. **Kaynaklar/Sources:** Makalenin sonunda yazar soyadlarına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir. Örnek: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları. (The bibliography should be arranged alphabetically according to the surnames of the authors at the end of the article. Sample: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergah Pubhichouse.)

\* Kaynağın iki yazarı varsa çalışmada adı önce yer alan yazarın soyadı bilgisi önce verilir. Örnek: Parlatır, İsmail ve Nurullah Çetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akçağ Yayınları. (If the source has two manuscripts, the surname of the author who is first in the work is given first. Sample: Parlatır, İsmail and Nurullah Çetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akcag Pubhichouse.)

\* Kaynağın üçten fazla yazarı varsa ilk yazarın bilgilerinden sonra vd. kısaltması kullanılmalıdır. Örnek: Kaplan, Mehmet vd. (1983). *Devrin Yazarlarının Kalemiyle Millî Mücadele*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. (If the source has more than three articles, then the first author's information should be used and the abbreviation of the others should be used. Sample: Kaplan, Mehmet vd. (1983). *Devrin Yazarlarının Kalemiyle Millî Mücadele*. Ankara: Culture and Tourism Ministry.)

\* Kitap ve dergi adları gibi büyük-bağımsız eser adları eğik (italik), kitap bölümü, şiir gibi küçük-bağımlı eser adları normal ama çift tırnak içinde yazılmalıdır. (Large, independent work names, such as names of books and journals, should be in italics. Chapter of book, small, dependent work titles such as poetry should be written in normal but double quotes.)

\* Dergi, ansiklopedi maddesi, kitap bölümleri kullanılmışsa kaynakçada sayfa aralığı bilgisi sonda verilmelidir. (If journal, encyclopedia material, book parts are used, page range information should be given at the welder.)

\* Varsa çeviren, derleyen, hazırlayan, editör adına yazar ve eser bilgisinden sonra verilmelidir. (If it is, it must be translated, compiled, prepared, written on behalf of the editor and given after the knowledge of the work.)

\* Kaynaklarda aynı yazarın aynı tarihli birden fazla eseri olması durumunda "a, b, c ..." biçiminde gösterilmelidir. (If the same author has more than one work of the same date at the sources, it should be displayed as "a, b, c ...".)

\* Makale metni İngilizceyse kaynakçanın da İngilizceyle düzenlenmesi gerekir. (If the text of the article is in English, the bibliography must also be arranged in English.)

\* Tezden yararlanılmışsa yazarın soyadı-adı, tezin yazıldığı tarih, eğik karakterlerle tezin başlığı, tez tipi, şehir ve üniversitenin adı yer almalıdır. Örnek: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi. (If the thesis is used, the author's surname-name, the date the thesis was written, the title of the thesis with slanted characters, the type of thesis, the name of the city and the university. Sample: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Unpublished Master's Thesis. Eskişehir: Osmangazi University.)

\* İnternette yararlanılan kaynaklarda yazarın soyadı-adı, başlık, internet adresi ve erişim tarihi verilmelidir. (Sources used on the Internet should include the author's surname-name, title, internet address, and access date.)

**10. Tezden üretilen makaleler/Articles produced from the thesis:** Tezden üretilen makalelerde şu noktalara dikkat edilmelidir (The following points should be noted in the articles produced from the thesis):

a) Makale başlığına atıfta bulunulacak şekilde yazılacak bir dipnotla, "Bu makale ... Üniversitesinde ... danışmanlığında yazılmış/yazılmakta olan ... başlıklı yüksek lisans/doktora tezinden yola çıkılarak yazılmıştır" ifadesi kullanılmalıdır. İngilizce metinlerdeyse "This article is based on the thesis entitled ... supervised by ... in ... University" ifadesi tercih edilebilir. (With a footnote to refer to the article title, "This article ... at the University of ... written under the consultancy of ... It was written based on the master's/doctoral thesis titled "The statement should be used.)

b) Tez yazarı ve danışmanının ortak imzasını taşıyan çok yazarlı makalelerde tez yazarı sorumlu yazar kabul edilir. (In multi-authored articles with the joint signature of the thesis author and advisor, the thesis author is accepted as the responsible author.)

c) Tezden üretilmiş makalelerde tezden yapılacak alıntılar tez metninin doğrudan kopyalanması şeklinde olmamalı, alıntılama ve benzerlik konusundaki etik kurallar ve uygulamalar tezden üretilmiş makalelere de uygulanmalıdır. Benzerlik oranı %20'yi geçmemelidir. (In articles produced from the thesis, citations to be made from the thesis should not be in the form of direct copying of the thesis text, ethical rules and practices regarding citation and similarity should also be applied to the articles produced from the thesis. The similarity rate should not exceed 20%.)

**11. Görseller/Images:** Makalelerde kullanılan görsellerin telif hakkı kapsamında olmaması ya da tekrar kullanım konusunda izin verilmiş olması ve görsellerin alındığı kaynakların mutlaka belirtilmesi gerekmektedir. (The images used in the articles should not be covered by copyright or they should be allowed for re-use, and the sources from which the images were taken must be specified.)

## EDEBİYAT ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LITERATURE

- Ömer F. Oyal'ın *Magda Döndüğünde* Romanında Yaşlılık**  
Aging in Ömer F. Oyal's Novel *Magda Döndüğünde* 564-591  
**Jale Gülgen Börklü**
- Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *İkdam*'daki Yazıları Üzerine**  
On Yakup Kadri Karaosmanoğlu's Articles in *İkdam* 592-618  
**Özlem Nemutlu – Hatice Aybay**
- Ahmet Hâşim'in Şiirlerinde Tema**  
Theme in Ahmet Haşim's Poems 619-636  
**Gülten Bulduker**
- Romanda "Leitmotif/Öncümotif" in İşlevi Üzerine: *Kusma Kulübü***  
On The Function of "Letifmotif" in the Novel: *Kusma Kulübü* 637-647  
**Tolga Bayındır**
- Bağımsızlık Dönemi Azerbaycan Şiirinde Mehmet Emin Resulzade İmaji**  
The Image of Mehmet Emin Rasulzadeh in Azerbaijani Poetry of the Independence Period 648-680  
**Vusala Musalı**
- Cephe Gerisinden Savaş Bakmak: *Servet-i Fünun* Dergisinde Harbin Yansımaları**  
Looking at the War From Behind the Front: Reflections of the War in *Servet-i Fünun* Magazine 681-698  
**Ahmet Metehan Şahin**
- Tanrı'yı Gören Köpek: Din ve Toplum Arasında Kutsalın Üretimi***  
*The Dog Who Saw God: The Production of the Sacred Between Religion and Society* 699-713  
**Abdurrahman Yalçı**
- Bir Yenidenyazma Örneği Olarak Vasıf Öngören'in Zengin Mutfağı Oyunu**  
Vasıf Öngören's *Zengin Mutfağı* as a Sample of Rewriting 714-729  
**Emine Candan İri**
- Sultana's Dream: Religion as an Apparatus in Gender Role Assignment***  
*Sultana'nın Rüyası: Toplumsal Cinsiyet Rolü Atamasında Bir Araç Olarak Din* 730-742  
**Mustafa Kara – Hasan Baktır**
- Revenge Tragedy Revisited: Women and Law in Nina Raine's *Consent***  
İntikam Trajedisi Geri Dönüyor: Nina Raine'in *Consent* Oyununda Kadınlar ve Hukuk 743-758  
**Esra Ünlü Çimen**
- Susulunca Tutulan Çetele: İsmet Özel Poetikasında İtirazlar ve Teklifler**  
The Ledger of Silence: Objections and Proposals in İsmet Özel's Poetics 759-783  
**Salim Nacar – Turgut Koçoğlu**
- Erendiz Atasü'nün "Kadınlar Da Vardır" Öyküsüne Feminist Bir Yaklaşım**  
A Feminist Approach to Erendiz Atasü's Story "There Are Also Women" 784-796  
**Esra Aksöyek**

**Bozulmaya Yüz Tutmuş Bir Toplumun Dirilişi: L. N. Tolstoy-Diriliş (Воскресение)**

The Resurrection of a Society in the Brink of Corruption L. N. Tolstoy's – *Resurrection (Воскресение)* 797-821  
**Ersin Çetinkaya**

**A Lockean Analysis of the Problem of Sovereignty and Legitimacy in Shakespeare's *King John***

Shakespeare'in *Kral John* Oyununda Egemenlik ve Meşruiyet Probleminin Lockeçu Analizi 822-837  
**Mehmet Akif Balkaya**

**Memur ve Hukuk Danışmanı Olarak Franz Kafka**

Franz Kafka as an Official and Articled Clerk 838-853  
**Emre Bekir Güven**

**Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* Adlı Tiyatro Eserinin Arketipsel Sembolizm Açısından Yorumu**

Interpretation of Murathan Mungan's Theatrical Work of *Geyikler Lanetler* in terms of Archetypal Symbolism 854-884  
**Yasin Karaman**

**Hastalığın Kültürel İnşası Bağlamında Uygurlarda Hastalık Anlatıları**

Illness Narratives in Uyghurs in the Context of Cultural Construction of Illness 885-897  
**Kamile Serbest**

**Sibirya Türk Destanlarında Kadın Tipleri**

Types of Women in Siberian Turkish Epics 898-910  
**Şerife Oral Yeniay**

**Eric Hobsbawm'ın "Sosyal Eşkıya" Kalıbına Göre Bir Halk Kahramanı:****Urfalı Nezif'in Biyografisinin Yapısal Çözümlemesi**

A Folk Hero According to Pattern of Eric Hobsbawm's "Social Bandit":  
 Structural Analysis of Urfalı Nezif's Biography 911-923  
**Ömer Kırmızı**

**Ömer Seyfettin's Short Story "The Rainbow": A Precursor of Transgender Narratives**

Ömer Seyfettin'in "Gökkuşluğu" Öyküsü: Trans Anlatılarında Bir Öncü 924-936  
**Ercan Gürova**

**V. S. Tokareva'nın *Duvarın Ardındaki Sessiz Müzik* Adlı Eserinde Antinomiler ve Aforizmalar**

Antinomies and Aphorisms in V. S. Tokareva's *Silent Music Behind the Wall* 937-956  
**Esra Şölentaş**

**Masallarda Koşutluk**

Parallelism in Fairy Tales 957-972  
**Ümmühan Topçu**

**Mehmet Vecihi'nin Milli Romanı *Sâkıb*'in Latin Harfli Çevirisi ve Tahlili**

Transcription and Analysis of Mehmet Vecihi's National Novel *Sâkıb* 973-987  
**Özden Savaş**

**ÇEVİRİBİLİM ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON TRANSLATION STUDIES****André Lefevere'in Şiir Çeviri Stratejisi Bağlamında Eski Arap Şiiri İncelemesi: İmru'ul-Kays Örneği**

An Analysis of Old Arabic Poetry in the Context of André Lefevere's Poetry Translation Strategy:  
 The Example of Imru'al-Qais 988-1002  
**Ökkeş Hengil – Mehmet Şayir**



**Türk Dünyasında Bilime Yön Verenler: Cahit Arf'ın Kısa Yaşam Öyküsünün Fransız Diline Aktarımında Kültürel Öğelerin Çevirileri Üzerine**

Leaders of Science in the Turkish World: On the Translation of Cultural Elements in the Translation Of Cahit Arf's Short Life Story into French

1003-1023

**Aliye Genç****Doğu Kültürünün Toledo Çeviri Okulu Üzerinden Batı Toplumlarına Etkileri**

The Effects of Eastern Culture on Western Societies Through the Toledo Translation School

1024-1031

**Hilal Arslan Bilir****DİLBİLİM ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LINGUISTICS****Türkçede Nezaket Stratejilerinin Yazılı Metin Temelli Kullanımı: Haldun Taner Örneği**

The Text-Based Use of Politeness Strategies in Turkish: The Case of Haldun Taner

1032-1054

**Seçil Hirik****Siyasî Sözbilimsel İlişkinin Merkezindeki Çekirdek Olarak Deyimler**

Idioms as the Nucleus at the Focus of Rhetorical Relations of Politics

1055-1068

**Yasemin Bağrıyanık – Özge Can****Terim Sözlükleri ile Genel Sözlüklerin Karşılaştırması Üzerine Bir İnceleme:****Ādebiyyatw Terimlerinin Sözdigi Örneği**

A Study on the Comparison of Term Dictionaries and General Dictionaries:

1069-1093

Ādebiyyatw Terimlerinin Sözdigi

**Mehmet Kahraman****Hicrî Dördüncü Asır Dilcilerinden Ebü'l-Kāsim el-Müeddib'in Arapça Fiillere İlişkin****Farklı Bir Tasnif Denemesi**

A Different Classification of Arabic Verbs by Abū al-Qāsim al-Mu'addib, One of the Linguists of the Fourth Century Hijri

1094-1115

**İrfan Köse****Mu'înü'l-Mürîd'de Yapım Ekleri ile Türkçeleştirilen Alıntı Sözcükler**

Loaned Words Translated into Turkish with Derivate Suffixes in Mu'înü'l-Mürîd

1116-1132

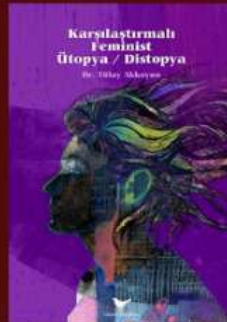
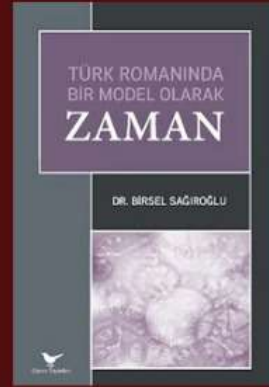
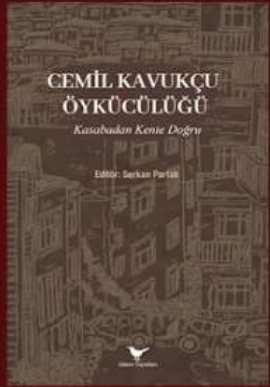
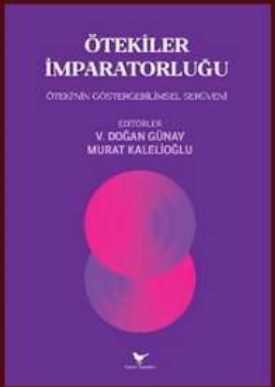
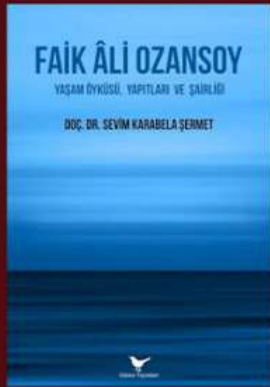
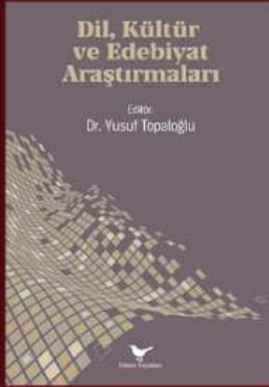
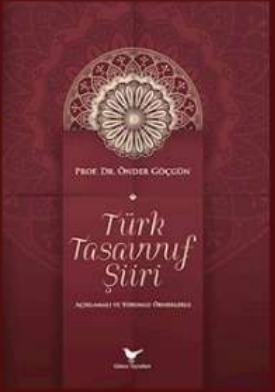
**Duygu Yavuz Öz****Yabancı Dil Öğreniminde Sözdizimsel Yanlışların Analizi**

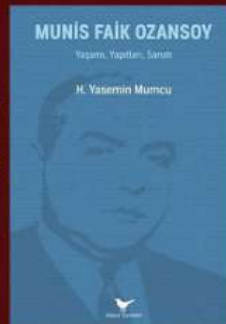
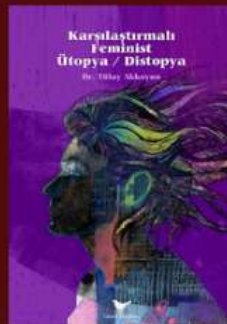
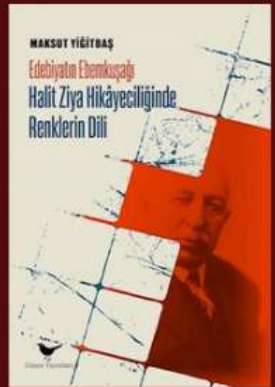
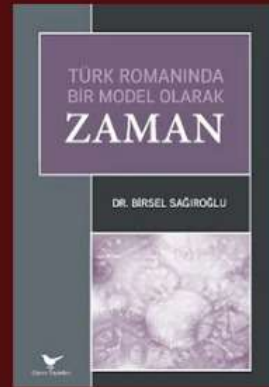
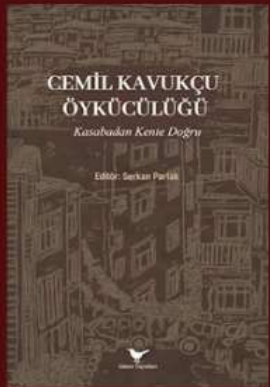
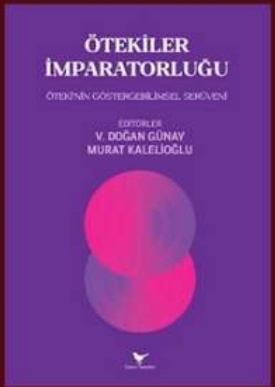
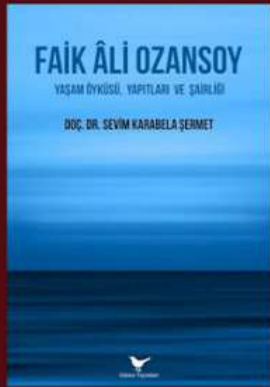
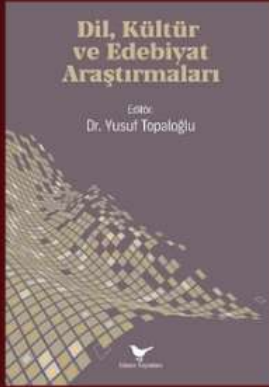
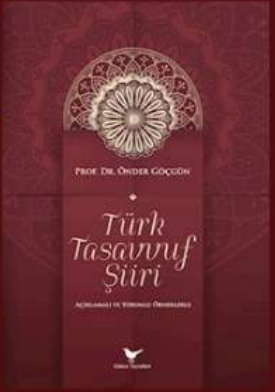
Analysis of Syntactic Errors in Foreign Language Learning

1133-1148

**Nurgül Özdemir****KİTAP İNCELEMELERİ / BOOKS REVIEWS****Kırk Yama'ya Dair****Kamil Parın**

1149-1153





**Edebiyat Araştırma**

**Makaleleri**

**Research Articles on**

**Literature**

# Ömer F. Oyal'ın *Magda Döndüğünde* Romanında Yaşlılık

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ JALE GÜLGEN BÖRKLÜ\*

## Öz

Ömer F. Oyal, kendi tabiriyle insanın gündelik yaşamının görülen cephesinin arkasındaki hakiki özünü temin etmeye yönelik hamlelerle yazmayı amaç edinen bir yazardır. Belli anlara mercek tutmayı, kronolojik bir akıştansa mazi ve hâl arasında “sıçrama” yahut “zikzak” sözcükleriyle karakterize bir yapıyı tercih eder. Oyal, insanın, yaşamının mühim kavşaklarında geçmişi gözden geçirme temayülünün, hâlin mazinin bir semeresi olmasından kaynaklandığına inanır. *Magda Döndüğünde* romanında da hayatın son kavşağı olan “yaşlılık” evresindeki bir adamın “mazi-hâl” arasında akan “yaşlılık günleri”nin “hakiki özü”nü romanın verdiği imkânlar ölçüsünde tespit etmek ister.

Bu çalışmada Ömer F. Oyal'ın *Magda Döndüğünde* romanındaki ana kahramanın benliğinde yaşlılık hâlinin nasıl işlendiği meselesi merkeze alınmıştır. Eserdeki ana kahraman Salih Bey'in hem yaşlılık günlerindeki yaşlanmanın sonuçlarıyla şekillenen/değişen benliği, hem de bu günlerin penceresinden yeniden bakmak zorunda kaldığı mazisindeki genç Salih'i algılayış biçimi irdelenmiştir. Salih Bey'in âdeta dipsiz bir kuyuya hapsedmek suretiyle yok saydığı hatıraları, yaşlılık evresinin esnek günlerinin hoşgörüsü yahut meşguliyet arayışı ile birlikte Pandora'nın kutusundan taşar gibi bu yaşlı adamın münzevi dünyasını istila etmiştir. Eserde yaşlanmanın biyolojik, psikolojik ve fiziksel değişimleriyle mücadele etmek zorunda kalan kahramanın ne gibi zorluklar yaşadığı tespit edilmiştir. “Bu zorluklar Salih Bey'in ruhsal yapısında nasıl bir tahribat yaratmıştır? Kahramanın benliğinde zamanla beliren ve gündelik yaşam tercihlerini yönlendiren sosyal yaşamdan uzaklaşma, kendini izole etme arzusu gibi semptomların mahiyeti nedir? Yaşlılığa dair toplumsal önyargı ve kabullerin Salih Bey'in algı frekanslarını şüpheye dayalı bir biçimde yeniden inşa etme sürecinin aşamaları nelerdir?” sorularına cevaplar aranmıştır. Kahramanın yaşlılık evresiyle, geçmişte yaptığı hataları nasıl yorumladığı, yaşadığı pişmanlıkların kefaretinin ödenememesinin nasıl bir ruhsal kaos doğurduğu, aile fertleri dâhil sosyal ilişkilerinin ne derece hasara uğradığı gösterilmiş; bütün bunların ortak paydasındaki mücadele stratejisinin -Salih Bey'in bütün kararlı tavrına rağmen- ruhsal ve fiziksel sağlığında nasıl hızlı bir erozyona yol açtığı tespit edilmiştir. Başkahraman Salih Bey'in, geçmişin kefaretinin imkânsız hâle geldiği bir evrede, bir arınma arzusuyla geçmişi telafi etmeye çalışmasının neden olduğu trajik sonuçlar belirlenmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Ömer F. Oyal, *Magda Döndüğünde*, yaşlılık, mazi, yalnızlık

\* Afyon Kocatepe Üniversitesi, [jalegulgen@gmail.com](mailto:jalegulgen@gmail.com), 0000-0002-9755-1049

Gönderilme Tarihi: 3 Mayıs 2024

Kabul Tarihi: 12 Temmuz 2024

AGING IN ÖMER F. OYAL'S NOVEL *MAGDA DÖNDÜĞÜNDE***Abstract**

Ömer F. Oyal, in his own words, is a writer who aims to write with moves aimed at providing the true essence behind the visible facade of human daily life. He prefers to focus on specific moments and a structure characterized by the words "jump" or "zigzag" between past and present, rather than a chronological flow. Oyal believes that man's tendency to review the past at important junctions of his life stems from the fact that the present is a fruit of the past. In his novel *Magda Döndüğünde*, he wants to determine, to the extent of the possibilities provided by the novel, the "real harvest" of the "aging days" flowing between the "past and present" of a man in the "aging" phase, which is the last crossroads of life.

In this study, the issue of how the state of "aging" is handled in the personality of the main hero in Ömer F. Oyal's novel *Magda Döndüğünde* is centered. Both the self of Salih Bey, the main hero in the work, who was shaped/changing as a result of aging in his old age, and his perception of the young Salih in his past, whom he had to look at from the window of these days, were examined. The memories that Salih Bey ignored by imprisoning in a bottomless pit, along with the tolerance of the flexible days of old age, or the search for occupation, invaded this old man's solitary world like overflowing from Pandora's box. In the work, it has been determined what kind of difficulties the hero has to deal with the biological, psychological and physical changes of aging. In this sense, answers were sought to belowed questions: "What kind of damage did these difficulties cause in Salih Bey's spiritual structure? What is the nature of the symptoms such as withdrawal from social life and the desire to isolate oneself, which appear in the hero's personality over time and direct his daily life choices? What are the stages of the process of social prejudices and acceptances about old age rebuilding Mr. Salih's perception frequencies based on suspicion? How the hero interprets the mistakes he made in the past with his old age, what kind of spiritual chaos the failure to atone for the regrets he experiences creates; it was determined to what extent their social relationships, including family members, were damaged. It has been determined how the struggle strategy, which is the common denominator of all of these, caused a rapid erosion in Salih Bey's mental and physical health - despite all his determined attitude. The protagonist, Salih Bey, is at a stage where atonement for the past has become impossible. The tragic consequences of trying to make up for the past with a desire for purification have been determined.

**Keywords:** Ömer F. Oyal, *Magda Döndüğünde*, aging, past, loneliness

**GİRİŞ**

İnsanın yaşam döngüsünün son evresi olan yaşlılık, bireyin hem fizyolojik hem de ruhsal gücünü geri dönüşsüz bir biçimde kaybetmeye başladığı bir durumu ifade eder. "Yaşlanma, bireyin doğumundan ölümüne kadar devam eden evrensel bir süreç, yaşlılık ise bir yaşam dönemi" olarak tanımlanır. (Tufan'dan aktaran Türk, 2021, s.89) Yaşlılıkla birlikte genel anlamda bireyin fiziksel ve duygusal mekanizmasında gerilemeler meydana gelir, sağlık, gelir düzeyi, saygınlık, rol ve statü, bağımsızlık, sosyal yaşantı ve sosyal destekler azalır hatta kademeli olarak kaybolur. (Şahin, 2021, s.4). Bu açıdan yaşlılık insanın hayatının neredeyse bütün alanlarında

daha da çok kayba maruz kaldığı bir dönemdir. Yaşlanma sürecinin “hücrel, moleküler, doku-organ, bireysel ve toplumsal yahut psikolojik yaşlanma” gibi çok değişik katmanları/unsurları içeren karmaşık ve boyutlu bir yapısı vardır. Pasif duruma düşmek, işten yoksun kalmak, fiziksel güçteki zayıflamalar ve buna bağlı gelişen bedensel şikâyetler, hayattan keyif alınan deneyimlerin dışında kalmak, ölüme yaklaştığının farkında olmak yaşlanmayı etkileyen temel etkenler olarak kabul edilir. (Şahin, 2021, s.6) O hâlde yaşlanma birçok yönden insanı kısıtlayıcı ve yaşam esnekliğini tahrip edici bir etkiye sahiptir. Ancak bazı bakımlardan genişletici olduğunu da unutmamak gerekir. Genetik yatkınlıklar ve daha başka biyolojik etkenler, genel sağlık durumu, mali kaynaklar, yaşam deneyimleri ve ilişkiler, güçlüklerle başa çıkmakta gösterilen beceriler, kişisel tutumlar yaşlanma sürecinin ne kadar kısıtlayıcı, ne kadar genişletici olacağını büyük ölçüde etkiler. Bu sayılan etkenlerden bazılarını değiştirmek için yapabileceğimiz pek az şey vardır; düşüncelerin, duyguların ve eylemlerin etkisi altında bulunan öteki etkenleri ise, bu düşünce, duygu ve eylemleri değiştirmek yoluyla şekillendirebiliriz (Billig, 2000, s.20).

Yaşlılığın acınası bir durum olarak algılanmasına “iş yapmaktan alıkoyması, bedeni zayıflatması, neredeyse tüm hazlardan yoksun bırakması ve ölümden uzak olmayışı” şeklinde dört neden belirleyen Cicero (2017, s.11), yaşlılığı acınası bir evre olarak görmez. Ona göre, yaşlılığa atfedilen –somurtkan, kaygılı, öfkeli, huysuz, açgözlü gibi- birçok özellik yaşlılığın değil, karakterin kusurlarıdır. Ancak Cicero’nun bu düşünceleri, geçmişin bilgeleri olarak saygı duyulan yaşlıların modern çağla birlikte nasıl bir itibarsızlaşma süreci yaşadıkları düşünüldüğünde, bu sürecin onların karakterlerinin iyi yönlü gelişiminde bir tıkanma yarattığı, özgüvenlerinde yoğun bir erozyona sebebiyet verdiği göz önüne alındığında işlevsiz kalmaktadır:

“Modern yaşam, yaşlıların toplumsal yaşamdaki görünürlüğüünün ve değerinin azalmasıyla sonuçlanır. Modernizmin geleneksel yaşamın imha edilmesini gerektirdiğini ifade eden Bauman (2014:161), gelenekten kopamayan bireylerin, kültürel bir hiyerarşi kurmayı amaçlayan modernizm tarafından belirlenen kast sisteminin en alt basamağında yer aldığını söyler. Bu doğrultuda modernleşmenin yaş grubu olarak geçmişle en yakın bağa sahip yaşlıları gözden çıkarılacak ilk grup olarak konumlandığı ifade edilebilir.” (Sosyal Eşitti, 2023, s.500)

Çağımız toplumunda yaşlı denilince, “üretmeyen, sağlık sorunları ile meşgul olan, diğer kişilere bağımlı, bakıma muhtaç, yürüme güçlükleri olan, değişime kapalı, unutkan, mutsuz, yalnız ve sosyal ilişkileri zayıflamış bir birey” akla gelmektedir. (Durak, 2015, s.284). Trajik olan ise yaşlılara yönelik bu atıf ve algıların, yaşlı insanlar tarafından da yaşlılığın doğal sonucu olarak görülmesi ve kabullenilmesidir. Bu tür davranışların zemininde önyargılar vardır, gerçeği yansıtmazlar. İnsanlığın kolektif algısında, 65 veya 75 yaş deyince, kocamış, çökmüş ve kafası durmuş vaziyette bir insan portresi oluşmaktadır. Çoğu birey bu insanları çocuk yerine koymakta, onlara sanki sağır olmuşlar, akıl hastasıymışlar ya da bunakmışlar gibi davranmaktadır (Billig, 2000, s.23). Öğütçü (2022, s.730), yaşlılara yönelik bu ötekileştirici yaklaşımla ilgili olarak Robert Butler’in “ageism: yaş ayrımcılığı” kavramını hatırlatır. Butler, gittikçe kurumsallaşan ve işgücü temelinde şekillenen toplum yapısında yaşlıların da ötekileştirildiğini vurgulamakta ve bu tavrı kavramsallaştırmaktadır. Böylece, yaşlılar, yaşlıları mahrum etme, yabancılaştırma ve utandırma ile sergilenen “yaş ayrımcılığı denilen sosyal fenomenden dolayı mağdur olmaktadır” (Carmel, 2018,

s.55). Yaşlıların mantıklı düşünme, yeni şeyler öğrenme, topluma katkıda bulunma ve sorumluluk içeren işleri yürütme becerisinden yoksun oldukları şeklindeki kalıp yargılar/algılar, onların sosyal katılımlarını da etkilemekte ve onları çekingen kılmaktadır (Santrock, 2012. s. 603). Tecrübe/bilgelik gibi yaşlılığın olumlu özellikleri yerine sürekli yaşlılığın olumsuz cephesi ön plana çıkarıldığı için bu kabuller yaşlıların genel kişilik özelliklerini, davranış biçimlerini, yaşam algılarını, sosyal ilişkilerini ve kendilerine bakış açılarını büyük ölçüde değiştirmekte/şekillendirmektedir.

Yaşamın mühim bir evresi olarak yaşlılık, kurmaca eserlerin dünyasında çok farklı yönleri ile işlenmiştir. Yaşlılığı ruhsal, biyolojik, toplumsal ve psikolojik yönleriyle ön plana çıkaran eserlerden biri de 2016 yılında YKY tarafından yayımlanan Ömer F. Oyal'ın beşinci romanı *Magda Döndüğünde*'dir. On bölümden oluşan eserin her bölümü hâldeki zaman ve geçmiş zaman şeklinde sürekli kronolojik kırılmaların yaşandığı zikzaklı bir yapıda kurulmuştur. *Magda Döndüğünde* romanının başkahramanı Salih Bey de bir önceki paragrafta sözünü ettiğimiz yaşlılara yönelik toplumsal önyargılardan nasibini almış, bunları ince ince bütün benliğine işlemiş ve yaşamsal/düşünsel serüvenini bu yanlış algıların yönetmesine izin vermiş bir bireydir. Gerek ailesi ile olan ilişkisinde gerekse dış dünyayla kurduğu iletişimde onun bütün kişilik özellikleri bu önyargılarla şekillenir. Çalışmamızın bundan sonraki bölümlerinde, Salih Bey'in yaşlılığın psikolojik, fiziksel ve biyolojik semptomları ile nasıl mücadele ettiği, bunların sonuçlarının bireysel yaşamına, maziye bakışına, zihinsel dünyasına, sosyal ilişkilerine, hayata dair tercihlerine ne şekilde yansıdığı irdelenmiştir.

## I. SALİH DEMİRCİ/SALİH RAŞİDOV/SALİH BEY/SALİH

Yaşlıların hayatlarının sonuna yaklaşmakta olduklarına yönelik farkındalıkları birtakım psikolojik süreçler ortaya çıkarır. Erikson bu evreyi bireylerin yaşamlarını özetleme eğiliminde oldukları ve kolay anlaşılır bir yaşamsal anlatı elde etmeye çalıştıkları son gelişimsel zorluk olarak tanımlar (Carmel, 2018, s.56). Bu özetleme hem hayatına bir "anlam arama"ya, hem "ölüme hazırlanması ve korkunun azaltılması"na hem de "yaşamın karmaşıklığına ilişkin doğru bir görüntüye ulaşılması ve böylece yaşam doyumunun artması"na destek olur:

"Geçmiş incelenmeye başlandığında yaşlı yetişkin onu araştırır, gözlemler ve üzerinde derinlemesine düşünür. Önceki deneyimlerin ve anlamlarının yeniden değerlendirilmesi, çoğunlukla da düzeltme ya da kapsamı genişletilmiş bir anlayışla birlikte gerçekleşir. Geçmişin bu şekilde yeniden düzenlenmesi, kişiye yaşamına yeni ve önemli bir anlam kazandıran daha geçerli bir tablo sunar. Ayrıca kişinin ölüme hazırlanmasında ve korkusunu azaltmaya yardımcı olur.

Yaşamın gözden geçirilmesinin bir yönü de, olgun bir bilgelik geliştirme ve kendini anlamanın bir parçası olarak kişinin yaşamının sadece olumlu yönlerini değil aynı zamanda pişmanlıklarını da tespit etmesi ve bunlar üzerinde derinlemesine düşünmesini içerir (Choi&Jun, 2009). Yaşamın sadece olumlu yönlerinin değil aynı zamanda kişinin yapmış olmaktan pişmanlık duyduğu şeylerin de incelenmesi ile umulan, bireyin yaşamın karmaşıklığına ilişkin daha doğru bir görüntüye ulaşması ve hatta belki de yaşam doyumunun artmasıdır" (Santrock, 2012, s.595).



Çalışmamıza esas olan *Magda Döndüğünde*, hayatının son demlerine ulaşmış, artık hayattaki etkinliğini yitirmiş bir kahramanın kendi kişisel tarihi ile hesaplaşması, kendisine yeniden “bütünlüklü bir yaşamsal anlatı” (Carmel, 2018, s.56) kurma isteği üzerine inşa edilir. Merkezî kahraman Salih Bey’in hâli hazırdaki rutin ve güvenli yaşamı, yakın arkadaşı Rüstem’in ölümü ve karşı apartmana tanıdık yüzlü bir kadının taşınması ile allak bullak olur. Bu kadın, “Magda”nın saklandığı hatıra bohçasının düğümünü kaçınılmaz bir biçimde açar; Magda’nın varlığında somutlanan geçmiş, bedeni zayıflayıp yaşamı daralan Salih Bey’in bütün yaşamını hızla kuşatır; zihninin en mahrem köşelerine dek ulaşacak yoğun bir istilâ sürecini başlatır. Romanda mazi ve hâl ekseninde iki farklı olay örgüsü ile paralel ilerleyen anlatının merkezinde aynı kahraman vardır: Birincisi içinde bulunulan zamandaki, fiziksel

rahatsızlıkları ile mücadele eden, daimî bir inziva, yalnızlık ve sükût hâlini talep eden, yakın çevresindekilerin samimiyetinden her zaman şüphe duyan, asabi ve memnuniyetsiz yaşlı Salih Bey’dir. Diğeri ise hatıralar vesilesiyle tanıdığımız, İkinci Dünya Savaşı yıllarında önce Rusya için savaşmak zorunda bırakılmış; ardından Almanlara esir düşüp kamplarda insanlık dışı şartlara maruz kalmış, hayata tutunabilmek için bu defa Almanların oluşturduğu birliklere katılmayı seçmiş, savaşın kaybedilmesi ile canını kaçırmak suretiyle güç bela kurtarmış; başka bir coğrafyada vatansız, kimliksiz, kimsesiz sıfırdan bir hayata başlamış genç Salih’tir. Hâldeki Salih Bey, oğlu Altan, gelini Sema ve torunu Gamze, yanında kalan Aliye Hanım ile kızı Sanem’in gözünde huysuz bir ihtiyardan başka biri değildir. Onun zengin mazisini, derinlikli duygularını bilmezler; bildikleri bir aysbergin görünen kısmı kadardır. İnci Enginün (Enginün, 2018, s.15) bu yönüyle Salih Bey’in hikâyesini “bir hiçin hikâyesi” diye niteler ve “dıştan görünüşün ne kadar aldatıcı olduğu” gerçeğine şahitlik etmeyi okuyucu açısından iç burkan bir deneyim olarak değerlendirir. Romanın sonuna gelindiğinde, Salih Bey’in mazisine yaptığı geri dönüşlerle ortaya çıkardığı yaşam özeti, okuyucunun zihninde de onun kimliğine dair bütünlüklü bir anlatı oluşturur. Böylece okuyucu Salih Bey’in, yakınlarınca dahi hiç bilinmeyen büyük acılarla, yokluk ve sefaletlerle sınanmış yaşamının bütün detaylarına vakıf olur; etrafındakilerin gözündeki “huysuz ihtiyar” okuyucunun gözünde trajedilerle karakterize bir yaşamın trajik öznesine dönüşür. Çalışmamızın bu bölümünde Salih Bey’in “yaşlılık” hâlini deneyimleme biçimini “yaşlılık ve ölüm”, “yaşlılık: mahremiyet ve inziva”, “yaşlılık ve fizyolojik gerileme”, “yaşlılık ve sosyal yaşam/yaşlı psikolojisi”, “yaşlılık ve



nesiller arası uzlaşmazlık/otorite kaybı/asabiyet/istifçilik", "yaşlılık ve âcizlik/muhtaçlık/yatağa bağımlılık/intihar", şeklinde altı alt bölümde değerlendirdik.

### I. a. Yaşlılık ve ölüm:

Romanda vaka, Salih Demirci -önceki adıyla Salih Raşidov-'un ömrünün yaşlılık dönemine denk düşen bir gece vakti ile başlar. Bu geceyi diğer gecelerin rutininden farklı kılan, yakın arkadaşı Rüstem Hamzayev'in (geçerli soyadı ile Yılmaz) ebedî uykuya irtihalidir. Aslında yaşlılar birçok "kayıp yaşarlar. Çocukları büyür evi terk eder, işten emekli olurlar, fiziksel gerilemeler yaşarlar ve büyük arkadaşları ölmeye başlar" (Şahin 2021, s.16). Dolayısıyla Rüstem'in ölümü Salih Bey'in hayatındaki önemli sosyal değişikliklerden biridir. Salih Bey "yakın bir arkadaşının ölümü"nü hem ferdî hem de beşerî bir bakışla değerlendirir. Kendi açısından baktığında Rüstem ölmüştür ve yaşananların biricik şahidi artık hayatta değildir. Salih Raşidov ile Rüstem Hamzayev'in birbirlerine şahitliklerine dair bağ artık sonsuza kadar çözülmüştür. Salih Bey bu çözülmeyi kendi hayatı adına rahatlatıcı bir merhale olarak görür ancak bu rahatlatma duygusu ona eşzamanlı vicdani bir ağırlık duyurur: "Bir tanışın ölümü aslında her zaman rahatlatıcıdır" diye düşündü bir an, sonra utandı. Şahitten ve hatıradan utandı" (Oyal, 2016, s.8)\*. Rüstem Yılmaz'ın toprağa verilmiş sahnesi, anlatıcının ağzıyla ancak Salih Bey'in bakışıyla verilir. Bir kış öğle sonrasında ölünün defnedileceği bu sahnede, insanların "son görev" adı altındaki "vefa" duygusuna dayanan fiilleri ile içlerinden geçenler arasındaki tezat eş zamanlı olarak gösterilir. Salih Bey biraz gerideki bir mezarın kenarına oturmuş bu sahneyi âdeta bir kamera titizliği ile izlemekte ve bu manzarada yaşlı insanların ma'kus ve değişmez kaderine yönelik detayları bu defa "beşerî" bir zaviyeden yorumlamaktadır: Bütün akrabalar "yaşlı ve ağır" bu ölüden tez elden kurtulma arzusundadırlar, dolayısıyla bu süreç sabır ve hüznle değil sıkıntı ile karakterize edilen bir zaman dilimine dönüşmüştür. Kimse konuşmak istemez. İmam bile duayı havayı sezmiş gibi bıkkın bir eda ile okur. Salih Bey buradaki samimiyetsizlikten hareketle çok yakın bir gelecekteki kendi defin sahnesini kurgular. Bu kurgulamanın kaynağında Salih Bey'in "yaşlı" olması vardır. Nitekim yaşlanan kişilerde ölüm, soyut bir kavram olmanın ötesine geçerek her an yaşanabilecek yakın bir ihtimal şeklinde algılanmaya başlar. İnsan dünyadaki bütün varlıkların yokluğunu hayal edebilirken, kendisinin olmadığı ve öldüğü bir dünya tasarlayamaz. Dolayısıyla yaşlılıkta ölüm kavramı farklı bir anlam kazanmakta, akranları dünyayı terk ettikçe ölümü daha yakın bir deneyim olarak hissetmeye başlamaktadır. (Saygılı. 2015, s.36). Salih Bey dostunun cenazesini tam da bu psikolojinin etkisi altında ve büyük bir dikkatle her detayı gözden geçirip yorumlayarak seyrederek: "Havada bir ferahlık vardı, gereksizleşmiş bir ağırlığın dünyayı terkenden duyulan ferahlık. Gereksizlik usandırıcıdır. Kendi cenazesinde de aynı duygusuzluk olacaktı. Belki de daha beteri"(s.9)

Rüstem'in ölümü Salih Bey'e kendi vaktinin de yaklaştığını hatırlatsa da o, ölümle kendi arasına mesafe koyar. Rüstem'le ölmeden önceki son buluşmalarında sarf ettiği "Niye bu kadar yaşadık acaba?" sorusunu uygunsuz bulur. "Cevabı olmayan, karşılık da talep etmeyen" bu cümleye "Kader" demek ister. Ancak kaderin ne kadar yaşandığına bir cevap olamayacağına kanaat

\* Çalışmamızın bundan sonraki bölümünde, romandan yapılan alıntılar için sadece sayfa numarası bilgisi verilmiştir.

getirdiğinden susar. Ona göre, henüz göçüp gitmek için uygun olan zaman gelmemiştir. Bunu, kendine ve çevresindekilere sıklıkla hatırlatır. Ölümle arasına koyduğu bu mesafe mezarlık seremonilerini de ihtiyatla karşılamasının temel sebebidir. Dokuz yıl önce kaybettiği eşi Vahide Hanım'ın ölüm yıldönümü için yapılacak mezar ziyaretine dâhil olmamak için bahaneler arar. Çünkü ona göre "ölüleri fazla kurcalamamalı"dır. Yaşlı olmasına rağmen ölüm vaktinin henüz gelmediğine yönelik vurgusu bir insan olarak Salih Bey'in en doğal hakkıdır. Nitekim yaşama isteği, tüm canlı varlıklarda görülür ve insanoğlu bu dürtü ile doğar. En kötü, cehennem gibi şartlar bile insanın yaşamını sürdürme arzusunu kolay kolay değiştiremez (Zamir, Granek ve Carmel'den aktaran Carmel, 2018, s.52). Salih Bey'in bu dünyada fazladan bir sıklet olduğunu hayatının her anında derinden hissetmesine rağmen hayata olan bu bağlılığının, yaşama ısrarla ve bir inat hâlinde tutunmasının temelinde "özel iyi oluş"tan yahut içgüdüsel/insanî bir arzudan ziyade bu dünya ile olan hesaplaşmasını tam anlamıyla tamamlayamamış olmanın verdiği huzursuzluk yatar.

### I. b. Yaşlılık ve mahremiyet/inziva:

Salih Bey ununu elemiş eleğini asmış ve maişet endişesinden emekli olmuş bir yaşlı olarak kendini bir günü doldurabileceği bireysel meşguliyetlere bırakmıştır. Evinde inziva hâlinde olmayı sever. Bu yalnızlık zamanlarında uzayıp giden kesintisiz suskunluktan huzur duyar. Çünkü ona göre sessizlik "aziz"dir. Hâlbuki yalnızlık yaşlı bireylerde "arkadaş eksikliği ve başkalarıyla sosyalleşme isteğinden daha öteye giden, yaşlının kendisini toplumdan kopmuş hissetmeye götüren bir duygu"dur. Bu yönüyle ruhsal problemleri tetikleyerek yaşlı bireylerin "özel iyi oluş düzeyleri"nin azalmasına zemin hazırlar (Türk, 2021, s.95). Ancak Salih Bey'in yalnızlıkla kurduğu ilişki farklıdır. O yalnızlığı coşkuyla kabullenir/kucaklar, sessizliği huzurla eşleştirerek arzular/kutsar. Geçtan (2016, s.109) "Gerçek yalnızlık her insanı korkutur. Buna karşılık, yalnız kalmaktan korkmak bir insandan diğerine farklılık gösterir." derken yalnızlığın algılanış biçiminin insandan insana farklılık gösterebileceği gerçeğini vurgulamaktadır. Salih Bey, "Mutlak sessizliğin mümkün olmadığı", "kimsenin susmaya değer vermediği" zamanlarda yaşamaktan mustarıptır. Evindeyken kapının dışından gelen ve içeriye teklifsizce sızan seslerden bile tedirgin olur. Ona göre "kimse kendi dünyasından dışarı taşmamalı, taşıp gürültü yaratmamalı"dır. Aliye Hanım'ın, kızı Sanem ile tartışması sonrası kendisine dert yanmasından rahatsız olur. Bu rahatsızlık, "yaşlılıkta düşüncelerin çoğu zaman ben merkezli olması"na dayanır ve bu temayül "zaman zaman bencillik olarak da nitelenmekte"dir (Öz, 2002, s.21). Salih Bey'in Aliye Hanım'ın dertleri karşısında iç sesinin haykırdıkları, onun yaşlılığın bir karakteristiği olarak "ben merkezli" bir tutum izlediğini, başkalarının derdine kafa yoramayacak kadar yorgun hâlini ve ömrünün son demlerinde inzivaya hasret bir insanın arzularını hissettirir: "Bana ne! Sanem'in derdinden de, senin üzüntünden de bana ne! Rahat bırakın artık beni! Rahat bırakın, televizyon seyredeceğim, biraz huzur verin... Ne zaman odasına çekilip zıbaracak bu karı, ne zaman boşalacak mutfak, ne zaman rahat rahat sigara içebileceğim? Hatta ne zaman rahat rahat tuvalete gidebileceğim?" (s.55). Birilerinin varlığı dahi onun rahatça/özgürce "düşünebilmesi"ni sabote etmeye, hayatının rutin ve kendiliğinden akışını kesintiye uğratıp bozmaya yeter. Ona göre "Yabancı gözlerden uzak kalıp korunmak, mahremiyete sahip olabilmek de bir kuvvettir... Hatta güç mahremiyetten gel"mektedir. Ancak yaşlılıkla birlikte

o bu gücü geri dönüşsüz bir biçimde kaybetmiştir. Anahtarı emanet alan herkes (Aliye Hanım, Aliye Hanım'ın kızı Sanem, oğlu, gelini) bu eve istediği vakit girip çıkabilmektedir. Kendi mahremiyetine, ev yaşamının özerkliğine yönelik bu gelişigüzel, zoraki ve teklifsiz müdahaleyi bir türlü sindiremez: "Salih Bey mahremiyeti bütünüyle ortadan kaldıran acizlikten nefret ediyordu" (s.7). Bir gece yarısı klozetin üstünde kendini o kadar bitkin hissederek ki uyku ile uyanıklık arasında bir an yaşar. Ancak burada uyuyup kalma fikrinden müthiş bir rezalet duygusuyla irkilir. Sabah Aliye'nin kendisini burada uyurken yakalamasının çaresizliğini hissederek. Kurguladığı bu sahneyi o kadar gerçekçi bir şekilde deneyimler ki yüzü kızarır ve utancın, hayal edildiğinde bile "utanç" hissettirme kabiliyetinden ürker: "Düşmana yakalanmaktan daha korkunç bu! En nihayetinde düşman sırtıp tetiği çeker. Aliye ise herkese anlatır!" (s.94). Buradaki varsayım, Salih Bey'in mahremiyetinin sürekli yok sayıldığı, Aliye tarafından başkalarına ifşa edilmek suretiyle büyük bir suikasta uğradığı ve Salih Bey'e telafisi/tamiri mümkün olmayan bir itibarsızlık hissi verdiğini düşündürür.

Evi, Salih Bey için kendini iyi ve güvende hissettiği mukaddes mâbedidir. Nitekim ev, evin düzeni -eşyaları, aydınlığı, sıcaklığı ve sakinliği ile- bir "yaşlı"nın konforuna en uygun mekânlardan biridir. Salih Bey, evinde olmayı sever, başka bir yere gittiği an evini özler. Ancak bazen bu evdeki salonun loşluğundan bile usandığını hissederek. Arkadaşı Rüstem'in evinden aldığı kasetleri dinlerken, kasetlerden umduğunu bulamadığı hayal kırıklığı anında evin ıssızlığından tuhaf bir bıkkınlık duyar: "Canlılık uğramıyordu buraya, hayat bu evi ilgilenmeye değer bulmuyordu sanki. Eski eşyaların doldurduğu salon, kasetteki cızırtılı şarkılarla iyiden iyiye tozlanıyordu" (s.95). Hiç değilse evin boş olmasını bir avunma hissiyle karşıladığı bu bungunluk dakikasında -daimî bir yalnızlık talebine rağmen- zihnine aksiyon kazandıracak bir dinamizm arar. Bunun için en iyi yol "anı"lara başvurmaktır. Bir yaşlı için anı'lara tutunmak, hâlin yeknesaklığından uzaklaşmayı ve hayata karışmayı temin eden, zamanın akışını hızlandıran simyevi bir eylemdir. Bu yalnızlık anlarında kimi zaman bir istilâ olarak nitelediği "anılar" onun en kuvvetli tutamağı olur.

Salih Bey'in yaşamının her günü bir programa bağlı şekilde ilerler; vaktin geçtiğini ona kahvaltı, öğle ve akşam yemeği saatleri söyler: "Her gün aynı şey"dir. Ancak yemek vakitleri Salih Bey için âdeta bir ayın kadar kutsaldır. Günün tek renkli anında her şeyi hızlıca yiyip bitirmek istemez: "Yemek demek, aşağı yukarı bir buçuk iki saatlik bir oyalanma ve günün doruğu demek"tir (s.28). Televizyonu izleyicisiz olsa bile hep açıktır, özellikle haber saatlerini kaçırmak istemez. Çünkü haberler, bir yaşlının tekdüze yaşamının, dışarıda akıp giden hayatın devingenliğinden kopmaması için önemli bir bağıdır. Salih Bey geriye kalan ömrünü karanlığın ve sessizliğin muhafaza edilebildiği dingin bir yaşamı özleyerek yaşamaktadır.

### II.c. Yaşlılık ve fizyolojik gerileme:

İnsanın yaşam döngüsü, değişimi ve gelişimi içeren aşamalı bir süreçtir. Biyopsikososyal açıdan yaşlılığa kadar olan evreler gelişme, yaşlılık ise "gerileme" olarak görülmektedir. Yaşlılık dönemindeki bu gerilemeler bilimsel ve teknolojik gelişmelerden yararlanılarak geciktirilse dahi hastalıkların ve fizyolojik değişimlerin yarattığı fizyolojik gerileme kaçınılmazdır (Öz, 2002, s.18). Bu açıdan yaşlılık, insanın hareket açısından zarurî bir biçimde kısıtlandığı, her eylemin büyümekte

olan bir bebeğin acemiliğine eş bir düzeyde ilkelleştiği, beceriksizleştiği, “eğilmenin, kalkmanın, çömelmenin” çok güç fiziksel hareketlere dönüştüğü bir evredir. Artık Salih Bey için her insana göre rutin ve kolay olan giyinip evden çıkma bile başlı başına zor ve aşamalı bir imtihana dönüşmüştür. Sırasıyla pantolonunu, paltosunu, ayakkabılarını giymek, cüzdanını ve anahtarlarını unutmadığını teyit için defalarca kontrol etmek, kapıyı kapatmak, basamakları dikkatle inip apartmanın kapısını açıp dışarı çıkmak çok yorucudur. Hatta kimi zaman “telefonla konuşmak bile yorucu” hâle gelmiştir. Yaşlılık “kadınların bile gecenin bir saatinde bir yerlere gidip geldiği bir dünyada” artık ona eve bağlı olmayı dayatmasına içten içe sitem eder. Salih Bey dışarıya çıktığında yürürken zeminin sağlamlığını temin için bastonu ile sürekli kontrol eder çünkü “kaldırıma basmak denize adım atmak gibi”dir. Kaldırımların tekinsizliğinden, zeminin düzensizliğinden, kaldırım taşlarındaki dağınıklıktan ve oluşan boşluklarından şikâyetçidir. Bu şikâyetin temelinde yine “düşme” ve “âciz kalma” korkusu yatmaktadır. Ayrıca “güven içinde olma isteği yaşlılıkta yoğunluk kazanmaktadır” (Maden, 1991, s.187).

Yaşlılığın biyolojik, fizyolojik ve psikolojik semptomları vardır. Salih Bey’in kendini en âciz hissettiği anlar aynı anda birkaçına birden maruz kaldığı anlardır. Rüstem’in evini ziyaretten dönerken biraz yürüyüp temiz hava almak ister. O her daim yaşamına “yürüeyebilmek” gibi sağlam gerekçeler arar nitekim “yürüeyebilmek ne de olsa yaşadığının bir ispatı”dır. Ancak ne enerjisi ne de mesanesi rahatça yürümesine izin verir. Sürekli tuvalet ihtiyacı duyar; bir yandan da şiddetle üşür, kemiklerinin sızladığını duyumsar. Tuvalet ihtiyacının ısrarla kendini hissettirmesi nedeniyle bir kahvehaneye girer. Buradaki “alaturka tuvalet”, dış dünyanın/kent yaşamının yaşlılara göre dizayn edilmemiş olan cephesini temsil eder. Tuvalette ihtiyacını giderme anındaki detaylar, Salih Bey’in fiziksel âcizliğini gözler önüne sermesi açısından önemlidir:

“Alaturka tuvalette rahat edemiyordu artık. Çömelmek de, yeniden doğrulmak da bir dertti. Diz kapaklarının çatırtısına rağmen çömelebildiğinde rahatlamıştı yine de. Pantolonunun bir paçasının yere değdiğini fark ettiğinde kapıldığı tikslenme ve kirlenmişlik duygusuna rağmen rahatlamıştı. Kim bilir kimlerin sidiğiyle temas etmiş paçası hafifçe ıslanmıştı ama olsun. Sol eliyle duvara tutunarak güçlkle kalkabilmişti; her yanından ter boşanıyordu sanki. Oflayarak tuvaletten çıktığında kahvecinin sırtına içerlediyse de dinlenmeye ihtiyacı vardı” (s.66).

Salih Bey’in tuvalet ihtiyacı roman boyunca onu en çok rahatsız eden ve yoran bir durum olarak belirir. Mutfaktaki tenhalık ve soğukluk sürekli olarak mesanesini huzursuz eder. Oturduğu yerde sallanması durumu erteleyen geçici bir çözümden ibarettir. Her defasında tuvalete gitmesi gerekir ancak ev içindeki bu hafif aksiyon dahi ona kıtalar arası uzun bir yolculuk kadar külfetli gelir. En çok da akşamları yatağın sıcaklığına alıştıktan sonra tuvalet ihtiyacı duyduğu için “dünyaya dönmek” zahmetlidir. Biyolojik yaşlanmanın yansıması olan bu dinmek bilmeyen tuvalet ihtiyacının verdiği zahmete ek olarak bir de şiddetli acılara maruz kalan Salih Bey, bilge bir tavırla vücudunun bu zaafi ile mücadele etmeye çalışır. Tahtakale’de elinde poşet ile yürürken yorulur, bacaklarında dermansızlık hisseder, zorlukla nefes almaya başlar. Ama hepsinden de kötüsü yine tuvalet ihtiyacının baş göstermesidir. Etraftaki hanların tuvaletlerinin bodrum katlarda ve muhakkak surette pis oluşu onu kendine uygun “düz ayak” bir tuvalet aramaya sevk eder. Arayış boyunca elindeki poşet gittikçe ağırlaşarak ciddi bir yüke dönüşür. Bu esnada kendine özel bir

yaşam alanı bırakmayan yaşlılık hâline epey içerler. Bacaklarındaki müzmin dermansızlığa tahammül edemez. Dermansızlık “başarılı bir günün tadını acılaştırmak”ta, evine dönüp oturduğu anda bacak ağrıları ile yüzleşmek zorunda kalmaktadır. Gündüz uykularında salyası akar ve her defasında bundan utanç duyar. Koca lekelerle kaplanmış ve yerçekimine yenik düşmüş sarkık bir cildi vardır. Hatırlamakta zorlanır. Salih Bey hem zihnî hem de fiziksel olarak yavaş yavaş gerilemektedir; bedenine ve geçmişine/bilincine hükmetme kabiliyetini kaybetmektedir. Ancak bütün bu gerilemelere rağmen sakalı ısrarla her gün uzamaya ve tıraşı zarurî kılmaya devam etmektedir. Yaşlılığın bedene getirdiği bütün külfetlere bir de aslında gençliği ve canlılığı imleyen sakalın eklenmesine tahammülü yoktur. “Gençlik” kendine ait bütün teçhizatı Salih Bey’in bedeninden çekip almış ardında sadece günlük bir eziyet olan sakalı bırakmıştır.

### I. ç. Yaşlılık ve sosyal yaşam/yaşlı psikolojisi

Geleneksel toplumdan modern topluma geçiş sürecinde hayatın birçok aşamasını şekillendiren değişimlerden, yaşlıların toplum içindeki konumunu belirleyen algılar da payını almış, dolayısıyla yaşlının toplumdaki rolleri de değişmiştir. Geleneksel toplumlarda kuşaklar arası bir yapıda köprü görevi görürken, modern toplumlarda yaşlının konumu rolsüzlük veya geri çekilme rolünde olmaktadır. Böylece hayatın akışında çok fazla söz sahibi olmadıkları bir pozisyona düşmüşlerdir. Geniş aileden çekirdek aileye geçişler yaşandıkça daha az sorumluluk yüklenen, kanaatine daha az itibar edilen kişilere dönüşmüştür. Bu ise bireyselleşmenin artmasıyla yaşlılara ve yaşlılığa olumsuz bir anlam yüklenmesine yol açmıştır (Canatan’dan aktaran Şahin, 2021, s.16). Salih Bey’in, oğlu Altan’ın evindeki ürkek davranışlarının kaynağında da “yaşlı”lara yönelik söz konusu olumsuz algılar vardır. Hâlbuki “yaşlının çevresindeki eş, aile ve arkadaşlarından oluşan sosyal ağ, bireylerin sevgi, bağlılık, benlik saygısı ve bir gruba ait olma gibi temel sosyal gereksinimlerini karşılar. Fiziksel ve psikolojik sağlığı olumlu yönde” etkilemektedir (Asi Karakaş; Durmaz, 2017, s.34). Ancak Salih Bey için durum farklıdır. Onun başta ailesi olmak üzere sosyal çevresindeki insanlara karşı kanaatleri olumsuzdur, sosyal ilişkileri konusunda son derece seçicidir. Sosyo-duygusal seçicilik kuramına göre de yaşlı yetişkinler duygusal doyuma daha fazla değer vermeleri nedeniyle tanıdıkları ve tatmin edici ilişki içinde oldukları kişilerle daha fazla zaman geçirme arzusundadırlar. Laura Carstensen’in geliştirdiği bu kurama göre yaşlı yetişkinler yaşamlarının dışındaki kişilerle ilişki kurmaktan kasıtlı bir şekilde kaçınırlarken, zevk aldıkları ilişkilere her daim açıktırlar. Kişiler yaşlandıkça sosyal etkileşimin böyle seçici bir şekilde daraltılması olumlu duygusal deneyimleri en yüksek düzeye çıkarırken duygusal riskleri en aza indirmektedir (Santrock, 2012, s.596). Bu açıdan, bakıldığında Salih Bey’in sosyal soyutlanması/izolasyonu duygusal açıdan umutsuzluk içinde olduğuna yönelik kalıp yargıya uymaz. Aslında o, duygusal anlamda doyurucu zaman geçiremediği için aile çevresi dâhil olmak üzere sosyal ilişkilerini bilinçli bir biçimde azaltmayı seçmiştir.

Yaşlıların sosyal katılım boyutu çevredeki insanları, birbirini destekleme durumlarını, kendilerini açık ve özgürce ifade edebilmelerini içerir. Katılımı engelleyen sosyal çevre özellikleri, fiziksel olanlar kadar belirgin değildir. Sosyal engellerin tanımlanması daha zordur. Çünkü sosyal engeller kültür tarafından onaylanmış rolleri içinde barındırır (Kalınkara’dan aktaran Öztop ve

Akkurt, 2016, s.57). Salih Bey'in oğlunun evinde hissettikleri de bu "tanımlanamayan sosyal engellere" dayanır. Aliye Hanım olmadığı akşamlarda gelininin evine yemeğe geldiğinde sofrada hissedilir bir gerginlik olur. Gelini Sema ile aynı masada oturmaktan hatta aynı havayı solumaktan bile huzursuzdur. Yalnızlığına rağmen kendi evinde yemeyi bu "nemrut" sofraya katlanmaktan çok daha makul bulur. Çünkü bu evde fazla olduğunu hissedeceği bir muamele görür. Akşam yemeğini yerlerken gelen torunu Gamze'nin bıkkın selamına gücendir. Gelininin kendisini ihtiyar bir bunak, torununun da lüzumsuz bir kadavra olarak gördüğünü düşünür. Konuşurken bile sınırı geçmekten, eşiği aşmaktan sakınır. Gamze'ye hâl hatır sorarken araya okulu karıştırması karşısında aldığı tepki ona sınırını hatırlatır. "Gereksizce konuşmamalı... Hep aynı soruları sormamalı."(s.31) diye sürekli ortama çok karışmaması konusunda kendine telkinde bulunur. Bir çocuk gibi vesayet altında olması gereğini hatırlatan yakınlarına karşı hırçın bir tavır takınır. Oğlu yemek sonrası evde dönüp yalnız kalmasının iyi olmadığını söylediğinde, "Niye değilmiş! Kişi bir başına olunca mı geberir sadece!" diye terslenir. Bu terslenmenin zemininde "yaşlı insanların aslında bağımsızlıklarını çoğu zaman korumak istedikleri"(Öz, 2002, s.21; Onur, 2000, s.354) gerçeği vardır. Oğlunun kendisine karşı takındığı ebeveyn tavrına, kendi hakkında kararlar almaya çalışmasına tahammül edemez, fevri bir tavır gösterir. Salih Bey, ne olursa olsun evini ve yalnızlığını tercih eder, evine ulaşıp huzurla kanepesine uzanmak epey vakit alacak zahmetli bir iştir ama yine de onun için sahip olacağı "sessizliğe değer"dir. Bu açıdan Salih Bey'in diğer yaşlılardan farklı bir yaşam tercihi olduğu görülür. Hâlbuki yaşlılık yalnızlık yerine birlikteliğin ve ıssızlık yerine kalabalığın arzulandığı yahut bireyi daha mutlu kıldığı bir dönemdir. Genel itibarıyla çok fazla gürültü patırtı, dağdağa bir yaşlıyı yoracaktır ancak yalnızlığın paylaşıldığı bir dinamizmin hayatındaki statikliği kırarak daha anlamlı ve akışkan hâle getireceği, ruhsal anlamda onu yaşama entegre ve motive edeceğini söylemek gerekir.

Salih Bey oğlunun evinde gelininin ailesiyle bir araya geldiği akşamı "akrabalık müsameresi" olarak adlandırır. Ona göre yaşlılık, bütün akrabalıkları bütün samimiyetleri ve bütün yakınlıkları şaibeli hâle getirir. Sevgi bıkkınlığa, samimiyet hınca evrilir. Gelinin annesi Mefharet Hanım'ın Salih Bey'i süzüşündeki sıkıntı bu hıncı yansıtır niteliktedir. Salih Bey'e göre Mefharet Hanım, Salih Bey'in evdeki varlığından, ısrarla varoluşundan hiç hoşlanmadığını hissettirmekte ve onu, kızının başına bela olmuş, bir türlü ölmek bilmeyen can sıkıcı bir somurtkan olarak görmektedir. Kızının bu "dokuz canlı moruğa" çay servisi yapmasına içerler, onun hâlâ nefes almasına ve konuşmaya tenezzül etmeyeşine bir türlü tahammül edemez. Salih Bey'i en çok asabileştiren sorulardan biri Mefharet Hanım'ın "sağlınız nasıl?" sorusudur ve buna cevap bile vermek istemez. İsrarla sorulduğunda, dilinin söylediklerindeki uysallık/teslimiyet ile zihninden asıl geçenleri yansıtan iç sesindeki öfke/hıncı arasındaki derin uçurum açık edilir:

"Burdayım! Neden buradayım ki? Ne istiyorlar? Neden durmaksızın çekiştiriyorlar beni? Sağlığımı soruyormuş! Daha gebermiyorum, sevinmeyin Mefharet Hanım! Hem, siz niye gebermiyorsunuz da hâlâ vır vır konuşuyorsunuz?"

"Çok şükür, iyiyim. Tansiyon meselem var... Yavaş yavaş bir şeyler çıkıyor işte." Kadın bu sefer bir şeyler'in fazlasıyla yavaş çıktığını düşünüyor olmalıydı. Çoktan çıkıp sonuca ulaşmış olmalıydı bütün bunlar! Çoktan toprağın altında çürüyor olmalıydı bu adam!" (s.89).

Salih Bey “var olmasının” bile kınandığı bir dünyada nefes almaya devam ettiği için daha fazlasının lükse kaçtığı fikriyle hareket eder. Bu yüzden aile ortamlarında mümkün mertebe kimseyle konuşmaz. Onun zihni sürekli “sakince bir başına kalacağı” an’a odaklanır. Bu açıdan dünürü Mefharet Hanım’ın torunu Gamze’yi soruşunu, iştahla sofradaki sohbet katılışını yakışksız hatta lüzumsuz bulur: “Bu gevezeliklerden hiç sıkılmıyorlar... Bu kadın da susmak nedir bilmiyor! Gamze torunun seni ne yapsın moruk!” İnsan içinden geçenleri söyleyemiyordu. Yaşlılığın insana patavatsızlık hakkı vereceği koca bir yalandı” (s.88). Salih Bey’in kendi dışında bir yaşlıya bakışı da, toplumun kendi için düşündüğünü varsaydığı ve uysalca kabullendiği yaşlılık gerçekleri ile örtüşür. Dolayısıyla Salih Bey’in kendi akrabalarına bakışı da, -trajik bir biçimde- yaşlılara yönelik toplumsal önyargılar ve dayatmalar tarafından şekillenmiştir.

Salih Bey’e göre yaşam uzadıkça herkesin yüzünde “Ne zaman öleceksin?” ifadesi belirir ve bu ifade bir bekleyişe dönüşür, yıllar geçtikçe sertleşip somutlaşır, ete kemiğe bürünüp hacim kazanarak kendini daha yoğun bir biçimde hissettirmeye başlar: “Gelininin, gelininin ailesinin, torunlarının, hatta belki de oğlunun, kızlarının yüzündeki bekleyiş, yıllarla birlikte daha somutlaşırken, her sabah yataktan kalkmayı becerdiğinde bir kez daha hayal kırıklığıyla suskunluğa dönüşüyordu. Her sabah gözlerini yeniden açabilişi dünyayı asabileştiriyordu” (s.39) Yakın arkadaşı Rüstem’in ölüşü bu bekleyişi daha sabırsız bir sürece dönüştürmüştür ancak yine de Salih Bey’in henüz ölmeye niyeti yoktur. Eve geç geldiğinde gelininin “Aaa nerelerde kaldınız? Merak ettik” (s.138). ifadesiyle dışa vurmaya çalıştığı gerilim ve endişeyi çok başka bir mana ile okur. Salih Bey’e göre gelininin bu merakı samimiyetsizdir; herhangi bir hastaneden vefat haberini alsa çok daha mutlu olacağını, oğlunun dahi bu mutluluktan kendine pay çıkaracağını düşünür.

Salih Bey, yaşlı olmanın getirdiği bir hassasiyetle bütün insanların ona bakışını “su-i zan” ekseninde algılar; sanki bütün beşer yaşlılığı kendilerine bir külfet, yaşlıları da bu dünyada bir fazla sıklet olarak görmektedir. Gelinin ve torununun gözündeki imajını “bunak, kadavra” gibi ifadelerle belirleyen Salih Bey, evinin işiyle ilgilenen Aliye Hanım’ın kızı Sanem’in gözünden bu defa kendisini bir “mumya” olarak niteler. Sanem’in de kendisi için “hala niye yaşıyor?” diye düşündüğünden emindir. Mutfaktan çıktığı bir sırada Sanem ile yüz yüze geldiğinde Salih Bey, kızın yüzüne kalıcı olarak çöreklenmiş olan can sıkıntısının daha da derinleştiğini hisseder. Bu histen hareketle Sanem’in kendisine dair düşüncelerini şöyle kurgular: “İşte bu moruk evin sahibiydi; tazeliğe yol vermemekte ısrar edip ayaklarını sürüyerek evin içinde geziniyordu. Hâlâ nefes alıp vermeye utanmıyordu, hâlâ bir gelecek varmış gibi yaşamakta inat ediyordu. Çürüyen bağırsakları ve pörsümüş cildiyle düpedüz hayatı kirletiyordu... Kızın yüzünden bütün bunları bir çırpıda okumak mümkündü” (s.74). Karşı apartmandaki Magda’ya benzeyen kadını gözlerken bir an ona yakalandığında da kadının kendisini “bunak ve moruk” ibareleri ile andığını düşünür. Bankaya gittiğinde kendi kendine söylenirken yüzüne bakan gencin kendisi ile ilgili düşüncelerini de “yaşlılık ve bunama” ekseninde tasarlar: “Moruk kendi kendine konuşuyor, diye düşünmüş olmalıydı. Morukların konuşacak kimseleri olmazdı pek, kendilerini dinlemeye razı olacak kimseleri de. Bazısı da daha çok kendi kendine konuşmayı severdi zaten”(s.99). Otobüse iş çıkışı saatinde bindiği için herkesin ona kötü kötü baktığını hisseder. Bir ihtiyarın ayakta durmasındaki buyurganlık ve dayatmanın hem ayaktakilerin hem de oturanların psikolojisini rahatsız ettiğine



inanır. Çünkü hepsi de bu “moruk” a yer verme konusunda “zoraki” de olsa gönüllü olmak durumundadır. Apartman görevlisi Canip Efendi’ye samimi davrandığında, onun şaşırıldığını fark eder. Canip Efendi “bu moruklardan her türlü tuhaflik beklen”diğini düşünmektedir, bilhassa da Salih Bey’den, çünkü bu adam her karşılaştıklarında kimi zaman kös kös bakmakta, kimi zaman ise lütfen bir selam vermektedir. Sanem’le tartışırken tuvalet ihtiyacı doğsa da sırf kendini zayıf göstereceği için kendini tutar: “Şimdi olmaz. Tuvalete gitmek kişiyi zayıf gösterir, gülünç kılar. Hele şu an... Sidikli ihtiyar helaya kaçıyor diye düşünecektir. Sidikli ihtiyar altına kaçıra kaçıra tuvalete koşuyor...”(s.186). O, insanların yaşlılar ile ilgili düşündüklerini varsaydıkları ile kendi yaşam arzusu arasında daimî bir ikilem duygusuyla gerilip kalmıştır. Sanem’in kendisi hakkındaki görüşlerine yönelik zihninde kurduğu mizansene sonradan öfkeyle karşı çıkarken bu ikilem duygusunun yarattığı gerginlik hissettirilir “Kendini bir mumya gibi hissetti o an. Etrafta iğrenç kokular saçarak gömülmemekte ısrar eden arsız bir mumya. Dünyanın ortasında canhıraş çığlıklarla yaşamaya çalışan bir ceset... Elinde gözlükleriyle öylece oturuyordu “Kendime gelmeliyim! Mumya falan değilim. Yaşıyorum işte, en az şu içerideki küçük şıfıntı kadar yaşıyorum” (s.43).

Yukarıdaki tespitler, Salih Bey’in sosyal etkileşimi azaltmayı ve yaşamdan geri çekilmeyi bizzat kendisinin arzuladığını, diğer kişilerle arasına büyük bir psikolojik mesafe koymayı tercih ettiğini gösterir. Pasif, edilgen ve en çok da sessiz bir yaşamdan mutlu olmaktadır. Salih Bey kendi kabuğunda güvende ve huzurludur. Onun hayata dair yegâne ilgisi mazide bırakmak zorunda kaldığı Magda ve karnında taşıdığı çocuğudur. Onlarla iletişim kurabilme arzusu yaşanınca mı nüksetmiştir yoksa Salih Bey bunun için daimi bir çaba harcamış ancak çabaları sonuçsuz mu kalmıştır? Bu sorunun cevabı net değildir. Çünkü romanda Salih Bey’in Türkiye’deki yaşamına başladığı yılları içeren geçmişten hiç söz edilmemiş, daha ziyade uzak geçmişinin detayları ön plana alınmıştır.

#### **I. d. Yaşlılık ve nesiller arası uzlaşmazlık/istifçilik/asabiyet /otorite kaybı:**

Yaşlıların kendi akranları ile daha iyi anlaşip gençlerle uzlaşamayacakları yaygın bir kanaattir. Bu yaygın kabule rağmen aslında yaşlının gence deneyim aktarması gencin yaşlıyı yenilemesi olasıdır. Gencin bedensel enerjisi ve dinamizminin yaşlılığın bilgeliği ile bütünleşmesi mümkündür. Ancak Salih Bey’in bazı düşüncelerinden yeni nesli ve onların değerlerini anlamlandırmakta güçlük çektiği hissedilir. O, sürekli gençlere yaranılmaya çalışılmasını gereksiz bir çaba olarak görür. Sanem’in cep telefonu ile konuşma alışkanlığını bütün bir insanlığın kolektif hastalığı gibi yorumlar: “Durmaksızın cep telefonu ile konuşuluyor, ishal olmuş bir dünya. Kimsenin söyleyecek sözü bitmiyor, en tuhaf olanı da bu” (s.42). Sigara içerken Sanem’e yakalandığı vakit, Sanem’in de yanına oturup sigara yakması karşısında dehşet duygusuna kapılır. Bu fütursuz tavrı bir yere koyabilmek için ne kadar yaşlı olduğunu hatırlar; ihtiyarlığın itibarsızlığının ağır bastığı bir psikolojiye gömülür. Yaşiyor olmaktan kınandığı, utandırıldığı bir duygu hâli öne çıkar. Sanem’i uyarsa bile dikkate alınmayacağını kabullenir: “Varlığına nefes alıp verişine, kızgınlığına aldırılmayacak kadar yaşlı... Mücadele edemeyeceğini düşündü, yorgun olduğunu, fazla ve gereksiz olduğunu. Rüstem kadar gereksiz. Fazladan yer kapladığı, kaynakları tükettiği gibi bir hisse kapıldı. Artık buralarda istenmeyen birinde uyanabilecek bir histi bu”(s.46). Yolda yürürken gördüğü üniversiteli iki genç

kızla ilgili kanaatleri de yeni nesle bakışının bir özeti gibidir. Çok savruk olduklarını, çok yavaş hareket ettiklerini gözlemler. Gözlerinin mahmurluğuna rağmen sabah vakti diskoteğe gider gibi saç ve makyajları eksiksizdir. Dershane karşısındaki kafede gençler arasında oturmuş beklerken, açık saçık şeylere “hayasızca” güldüklerini, düşünmeden, sırf gülme ihtiyacı içinde kıvrandıklarını, aynı giysileri giydiklerini, benzer ayakkabılara, saçlara sahip olduklarını ve hepsinin aynı budalalıkla davrandıklarını gözlemler. Ona göre edepsizlik bu kuşağı sarıp sarmalamıştır. Sanem’i bu ziyan ve boşuna neslin bir temsilcisi olarak görür. Karşı daireyi gözetlemesini öne sürerek kendisine şantaj yapıp sürekli para istemesini tuhaf bulmakla birlikte bundan yine de hoşlanır. Çünkü bu para, Sanem’le yani “tazelik”le arasındaki “somut bir bağ”dır. Bu açıdan Sanem, sadece gençliğin sembolü değil, evinin köhne ve kasvetli dünyasını tazelikle dolduran yegâne “bahar dalı”dır.



**Ömer F. Oyal**

Salih Bey, yaşlılığın başka bir karakteristiği olarak her şeyi istiflemeye meyillidir. Yaşlı kimselerde “korku ve endişeleri bertaraf edebilmek için görülen korunma şekillerinden biri de istifçilik ve değişikliklere karşı koyma tutumları”dır (Ak, 1998, s. 4). Yolda yürürken sağlam görümlü bir koli görünce dayanamaz hemen alır, eve götürür. Böyle bir şeyin sokağa atılmasını bile anlayamaz ona göre çağın insanı “her şeyi atmaya” programlanmıştır, eşyaların kıymetini bilmez, tüketmeye odaklıdır. Salih Bey gelini Sema’nın ve Aliye’nin uyarılarına ve düzenli tasfiyelerine rağmen sürekli olarak kutular, kapaklar, bulduğu ıvır zıvır ne varsa eve istif eder. Bir gün lâzım olur diye hiçbir eşyayı atmaya kıyamaz; çevresini saran, dünyasını kuran

nesnelere hususunda son derece statükocudur. Eşyalar aynı zamanda geçmiş zamanın, yaşanmışlıkların tutanakları, kişisel tarihin en somut taşıyıcılarıdır. Nitekim, Rüstem’in evinden aldığı eski kasetleri dinleyebilmek için dolabında yıllardır bekleyen kasetçaları aldığında bu tavrından dolayı kendini tebrik edip, istifçiliği ile gurur duyarken, yardımcı kadın Aliye’yi yerden yere vurur:

“İyi ki atmamışım, işte, atmayınca bir gün lazım oluyor. Aliye bunu da atmak istemişti tabii. “Salih Amca bu eski püskü şeyi niye tutuyorsunuz? Artık bu kasetleri satmıyorlar bile...” Her şeyi atmak istiyordu müsrif karı. Kutuları, kolileri, kabloları, eski prizleri, eski pantolonları, eski ayakkabıları... “Fırsat bulsa koltukları, kanepeleri bile atacak. Yeni mobilyalar lazım... Sanki karım!... Bu Aliye haberim olmadan neleri attı Allah bilir!” Daha geçen gün kapının önünde içerideki eski sehpayı gördüğünde çıkarttığı kavgayı hatırladı. “Onu da atacakmış, hem bir bacağı da kırıkmiş! Kırıksa kırık, ne oynatıyorsun olduğu yerden, yanındaki komodine tutturmuştum ben onu!” (s.71).

Salih Bey modern çağ insanının tüketmeye olan meyline, ziyana meftunluğuna da isyan eder. Elini kâğıt havluyla her kurulduğunda tonlarca kâğıdın ziyan olduğunu, müsrifliğin her yanı ele geçirdiğini düşünür. Geceleri barların dolup taşmasını, paraların bol bol harcanıp kadınlara yedirilmesini, dünyanın israf batağında boğulduğunun başka bir göstergesi olarak değerlendirir. Sanem'e, kendisine yaptığı şantaj nedeniyle almak zorunda kaldığı pahalı çantanın özensizce yere fırlatıldığını gördüğünde de dünyayı savurganlığın bitireceğine dair kanaati daha da kat'ileşir. Aliye'nin tam olarak vakti gelmeden yüksek bir fiyata aldığı turfanda bezelyeyi "müsriflik" diye niteler. Emekli maaşıyla Aliye'nin bu "dipsiz müsrifliği"ni doyurmanın zor olduğuna kanaat getirir. Sanem'in sofrayı toplarken açıkta kaldığı için kuruyan üç dilim ekmeği çöpe atmasını yine öfkeyle karşılar. İnsanların yaş aldıkça tecrübeye dayalı bir biçimde gerektiği kadar tüketme ve sahip olduklarının kıymetini bilme temayülü Salih Bey'in mizacına da belirgin bir biçimde işlemiştir.

Yaşlılığın Salih Bey'in mizacına getirdiği bir başka hususiyet yukarıda da farklı biçimlerde temas ettiğimiz asabî bir duygu hâlidir. Nitekim "yaşlılık döneminde öfkeli davranışlarda artış zaten yaygın bir durumdur" (Manap 2021, s.133). Yaşlı kişiler; içinde buldukları ruh hâlini sağlıklı bir biçimde tasvir edemezler. Dışarıdan bakıldığında ruhî bir çöküntü içinde görünürler, "iş bitmiş" olarak kabul edilecekleri düşüncesindedirler. Çabuk öfkelenir ve kızgınlıklarını açıkça gösterirler; öfkeleri davranış ve konuşmalarından kolaylıkla anlaşılır. Hatta kimi zaman "yaşlıların çoğu ...başkalarına karşı mantıklı olmayan kızgınlık hisleri belirtirler" (Ak, 1998, s.3?). Salih Bey de hoşlanmadığı, huzursuzluk duyduğu her şeye içinden küfürle mukabele eder, yılların geçişi onda sabrı mayalamak yerine, tersine tahammül kabiliyetinin esnekliğini yerle bir etmiştir. Bankada sırada beklerken, sırası gelen bir kadının gişeye giderken cüzdanını ağır hareketlerle çıkarmasını, kendisinin bekleme süresini uzattığı gerekçesiyle haddinden büyük bir öfke ile karşılar. Koltuğunun altında katlanmış koli ile yürürken apartmanın hemen önünde karşılaştığı Naşide Hanım'ın "Taşınıyor musunuz?" sorusunu da çok kaba bir şekilde cevaplar. Koliyi koleksiyonuna ekleyeceğini söyledikten sora kendisiyle şakalaşıldığını düşünerek şaşırın kadına: "Hayır! Seninle niye şakalaşayım? Sana ne benim koliyi ne yapacağımdan!... Başkalarını gözetleyip üzerine vazife olmayan sorular sormaktan başka işin yok mu senin?"(s.108) diyerek tersler. Ancak bu terslemesinin sonuçlarını düşünerek pişman olur. Bu haberin bütün mahalleye yayılacağını, Naşide Hanım tarafından uçan kuşa dahi ulaştırılacağını düşünür. Bu hadisenin evde gelini Sema tarafından Aliye'ye bir talimat ile başlatılacak tasfiye hareketinin bir vesilesine dönüşeceğini de öngörür. Temizlik günleri Salih Bey'in zorunlu olarak evden uzaklaştırıldığı ve mahalle kahvesine sığındığı zaman dilimleridir. Buraya yine evlerindeki temizlik gerekçesiyle sığınan Sinan Bey ile buluşup iki temizlik kazazedesi olarak sohbet ederler. Ancak Salih Bey Naşide Hanım'la yaşanan olay sonrası yapılacak temizlikte evden çıkmak istemez. Kendini, evden atılma ihtimali olan bütün eşyalardan sorumlu hisseder. Temizlik başlamadan bu tip eşyaları bir poşete toplayarak koruma altına alır. Salih Bey yoğun ve net bir direnc/inadın ardından Aliye'nin odayı temizleme ısrarını kırar ve bunu hem Aliye'ye hem gelinine karşı bir zafer olarak değerlendirir. Aslında bu zafer Salih Bey'in mahremiyetine yönelik izinsiz müdahalelere, tercihlerinin yok sayılmasına yönelik açık bir isyan hareketinin semeresidir: "Hoşnuttu Salih Bey, azimkârlığın tunçtan meyvesini avuçlarında tutarken, bu dünyadan süklüm püklüm uzaklaştıramayacağını göstermenin gönenci içinde

susuyordu. “Ölmedim daha! Henüz eşyalarımı yağmalayamazlar, üzerime basamazlar, duamı okuyup helvamı kavuramazlar!” Nabzının dirimlilikle ve zafer sevinciyle titreştiğini hissetti. Ama dirimlilik yorucuydu”(s.119). Bir başka temizlik gününde, Salih Bey’in oda kapısının kilidi müsaadesi olmadan açılır ve detaylı bir tasfiye mesaisi ile odası temizlenir. Bu temizliğin Salih Bey’in lügatindeki karşılığı ise mahremiyetine yönelik aleni bir tecavüzdür. “Hazine odası” hunharca “yağmalanmış”tır. Salih Bey elinde amacına hizmet edememiş bir anahtarla odasını köşe bucak denetler ve koli, kutu, poşet, çeşitli kumaş desteleri, eski düğme kutuları, çalışmayan tükenmez kalemler ve dış macunu ambalajlarından oluşan ganimetinin talan edilmiş olduğunu büyük bir öfkeyle teşhis eder. Odası “bomboş bir mabet” gibi kalır. Salih Bey’in kutsalına el uzatılmış, bütün değerlerinin, tercihlerinin, varlığının sembolü olan odası, kendine özgü karakterinden soyutlanmış, temizlik kokusu ile dejenere edilmiştir. Salih Bey, temizlik kokusunu “iharet kokusu” ile özdeşleştirir. Sürekli kaçırdığı için artık bedenine sinen keskin idrar kokusunu, çamaşır suyuna rağmen bütün bu yaşananlara isyan eden odasının karakterinin geriye kalan tek sembolü, temizlik öncesi durumunun yegâne hatırası/tesellisi olarak görür. İçinde bulunduğu bu “yenik” duygu hâlinin temelinde “yok sayılma, çocuk gibi muamele görme, mahremiyetine ve değerlerine saygı duyulmaması” vardır. Diğer taraftan bu tavır yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi yaşlıların bir savunma biçimi gereğince “alınan, şüpheli, statükocu olmaları ve aşırı evhamlı davranmaları”ndan kaynaklanır. Gelinin ve Aliye’nin onun tercihlerine itibar etmeyip kendi doğrularını dayatmalarını yeni bir savaş girişimi olarak algılar. Bu savaşta taraflar eşit değildir, bedeni bu derece yorgun ve güçsüzken dünyayla nasıl savaşabileceğini de tam olarak kestirememektedir:

“Konuşmak faydasız. Kişi kendi evinin bile hâkimi değilse, faydasız.” Gün muzafferane bitmeyecekti. “İkisi bir olmuş hayatımı talan ediyor! Evimi talan ediyorlar ve bir şey yapılamıyor. Çocuk muyum ben be! Yalanlarla savuşturulacak bir çocuk muyum?... Evet bu bir savaştı, varlığına yönelik bir savaş hem de. “Dinlenmeliyim, hazırlanmalıyım... Bir asma kilit taktırmalı kapıya, şöyle en sağlamından... Ölmedim daha” (s.139).

Karısının ölüm yıl dönümündeki mezar ziyaretine “hastalık bahanesi”yle katılmak istemediğinde direnç, öfke ve kınanma ile karşılaşılır. Oğlu Altan’ın evinde yapılacak olan aile yemekleri kendisine paldır küldür söylenir. Öncesinde haber bile verilmez. Her defasında rızasız ve arzusuz bu yemeklere katılmak, teklifsiz çağrılara boyun eğmek zorundadır. Sanki o kendisi için planlanan hayata, kendi adına düşünülen her eyleme hiç karar hakkı olmadan riayet etmeye mecburmuş gibi davranılır. Salih Bey bunu bazen “çocuk gibi” muamele görmek, bazen de “bir kukla gibi” yaşamak şeklinde yorumlar. Toplumsal algıdaki genel kanaatler, yaşlanan bireylerin özerkliği ve kendine dair kararlar alabilme imkânlarına dair olumsuz sonuçlara zemin hazırlar. Yaşlı bireyler kendi hayatları üzerindeki kontrollerini yitirdikçe sadece mutlulukları değil, sağlıkları ve yaşam süreleri de bundan etkilenmektedir (Gül, 2018, s.111) Salih Bey evdeki hâkimiyetini, kendi hayatı üzerindeki kontrolü ve karar verme imkânını kaybettiğinin farkındadır. Hâlbuki “değerli olduğunu, var olduğunu, özerk benliği ile kabul edildiğini hissettiği” (Manap 2021, s.137) bir aile ortamında, daha mutlu/sakin yaşayabilecekken çevresindekilerle ilişkilerinde sürekli olarak yaşlılıktan doğan yok sayılma tavrına direniş göstermek ve otoriteyi sağlamak, iktidarı kendi idaresinde tutmak için yoğun bir mücadele vermek zorunda kalır. Kimi zaman pes eder, artık

bütünüyle çekilmek zorunda kalacağı bir savaş meydanında olduğunu kabul eder. Çünkü taraflar arasındaki güç orantısızdır; Salih Bey yaşlı, yorgun, dermansız ve hepsinden öte çoğunlukla düşmanına muhtaçtır. Sonuç olarak yaşlılık, Salih Bey'in sosyal kimliğinde ve özsaygısında yoğun bir tahribata yol açmıştır. Gündelik yaşama motive ve entegre olmasını sağlayan, varoluşuna anlam veren bütün fiziksel ve sosyal teçhizatı kaybetmiştir. Asabî, kızgın ve kırgındır. Bu öfkeli duygu hâlini tetikleyen en önemli unsurlardan biri de “anlaşılammak”tır.

### I. e. Yaşlılık ve acizlik/muhtaçlık/yatağa bağımlılık/intihar

Yaşlılık hâlinin yarattığı acziyete sürekli direnen/isyen eden Salih Bey, hâlihazırdaki yaşamını bunu göre tasarlamaya çalışır. Yeniden sigaraya başlama arzusu duyar ancak temkinlidir; sigaranın insanı zayıf düşüren, muhtaç bırakan yönünü gözden uzakta tutmaz: “İnsanı zayıf düşürür bu meret ve muhtaç... Zayıf düşmemeliyim. Denge önemli. Denge önemli!” (s.3). Sigara keyfi Aliye tarafından yakalandığı gecenin ertesinde, oğlu Altan'ın onu uyarmasına, yol göstermesine hayatını şekillendirmesine tahammül edemez. Bu hususta kendi bildiğini okur ve son derece inatçıdır. Bu inatçı tavrı yaşlılık dönemindeki bireyin yeniden bir çocuklaşma eğiliminde olmasıyla izah edilebilir. Yaşlılık aynı zamanda küskünlük, asabiyet, hırçınlığın arttığı bir çağdır: “Gitsin artık... Beni rahat bıraksın. Sigara bulabilmenin ne demek olduğunu bilmiyorlar... Neyin ne demek olduğunu biliyorlar ki? Çocuk gibi azarlamaya kalkıyor beni!” (s.80).

Salih Bey'in kazara “düşme” ve başkalarına daha fazla muhtaç kalma endişesi sürekli tetiktedir. Çünkü “birçok yaşlıya göre, bağımlı yaşamak düşüncesi küçük düşürücü ve suçluluk duygusu uyandırıcıdır” (Billig, 2000, s.45). Sigarayı buzdolabının üzerinden almak için sandalyeye çıkarken de inerken de son derece dikkatli hareket eder. Bu dikkatin zemininde de sağlıklı bir insan gibi “ayakta kalabilme” yetisini devam ettirebilme isteği vardır: “Denge giderek azametli bir amaç haline geliyor. Ayakta durabilmek her şeyden önemli”(s.18). Kar yağdığı gün Aliye'nin bütün engellemelerine rağmen dışarı çıktığında da duvar diplerinden ayrılmadan çok dikkatli yürümesi gerektiğini bilir. Bir ihtiyar için “hasta olmak” bile imtina edilmesi gereken bir hâldir. Çünkü bir ihtiyarın hastalığı yine bir başkasına yükür. Salih Bey her yaşlı gibi çabuk üşür, kış yaşamını üşüyüp ısınmaktan ibaret görür. Pencereyi biraz açsa tedirgin olur: “Boğazında bir yanma hissetti. “Hasta olmamalıyım.” Korkmaktan, hastalanmaktan korkmaktan da yorulunur. Sandalyeye oturdu”(s.23). Fazla hareket etmiş olmanın bile kendisi için sakıncalı olacağını düşünür: “Çok hareketli bir sabah oldu. Benim için iyi değil”(s.23). Yeme konusunda da özenlidir, geç vakitte acıktığında midesinin yanması ve uykusunun kaçması ihtimalini gözden uzak tutmadan az yer.

Salih Bey, bütün âcizliğine rağmen muhtaç olmayı sevmez. Yaşlıların “başkalarına yük olmama”, “diğerlerine rahatsızlık vermekten sakınma” arzusu, Cicero'nun (Cicero, 2017, s.15), Romalı komedyâ şairi Caecilius'tan alıntılıdığı “Yaşlılıktaki en acı şeyin şu olduğunu düşünüyorum: İnsanın o yaşta başkasına rahatsızlık verdiğini düşünmesi” dizelerinde yüzyıllar evvelinden vurgulanmıştır. Rüstem'in vefatından önce, kendisiyle son görüşmesine damadı ile birlikte gelmesine çok içerler. Kendisi, akrabalarından birinin refakatinde gitmektense, iki vasita değiştirerek kamu aracı ile gitmeyi tercih eder. Ancak bu buluşmanın üstünden geçen iki yılın ardından o da oğlunun çok yakındaki evi dâhil her yere birilerinin nezaretinde gitmeye boyun

eğmek zorunda kalır: “Kukla gibi sürekli birilerinin nezaretinde oradan oraya gitmeye hâlâ alışamadı” (s.28). Salih Bey, Rüstem’in vefatından sonra geçmişlerinden bir hatıra bulmak ümidiyle son bir kez evini ziyaret etmek ister. Ancak oğlu bu talebine itiraz eder. Hafta sonuna kadar sabretmesini ve kendisini arabası ile götüreceğini söyler. Salih Bey’in oğlunun bu nazik önerisi karşısında iç sesinin söyledikleri âcizlikten doğan bir huysuzluk ve öfkeyi yansıtır: “Onu mu bekleyecektiydi yani? Her yere gidebilecek durumdayım, henüz yatalak falan da değilim! İşte buradayım! Senin arabana ihtiyacım yok. Herkesin gelişimi gidişimi gözlemlemesine de ihtiyacım yok. Hem, herkes otobüslerde yer vermek için çırpınıyor!” (s.61).

Salih Bey, Magda’ya benzettiği karşı apartmandaki komşusu Gülay Hanım’ın kapısını çaldıktan sonra yaşadığı stres ve yorgunlukla geçirdiği buhran nöbetinin ardından yatağa düşer. Gülay Hanım’ın, ardında bıraktığı hamile sevgilisi Magda’dan doğan kızı olduğuna inanmakta, ısrarla ondan af dilemeyi istemektedir. Gülay Hanım ile konuşursa içindeki vicdan azabının teskin olacağı kanaatindedir. Çünkü onları bırakıp kaçmak zorunda kaldığı için kendini bir türlü affedememiştir. Bu açıdan yukarıda Billig’den hareketle temas ettiğimiz yaşlılar için geçmişin bazı kayıplarının dinmek bilmeyen bir acı ve hüznün kaynağı olması, Salih Bey’in kişisel tarihinin Magda’lı sayfaları için geçerlidir. Bu sayfalar Salih Bey’in bir ömür boyu yarım kalmışlık ve pişmanlık duygusuyla sarmalanmış olarak içinde taşıdığı bir acıya dönüşmüştür.

Salih Bey artık başucundaki sehpa sıralanmış ilaç kutuları ve tansiyon aleti arasında yatağa bağımlı bir ömre mahkûm hâle gelmiştir. Hayatı tamamen başkalarının inisiyatifindedir, diğerlerine muhtaçtır. Bu dört duvar arasındaki günlerini “güneşsiz ve baharsız bir esir kampı” hayatı olarak görür. Odanın ve televizyonun tutsağıdır, mücadeleyi kaybetmiştir: “Önce kuşattılar, ardından bütün eşyalarımı ateşe savurdular. Bir ayaklanma girişimine karşı tetikler tabii”(s.213). Koridorlarına, mutfağına çöreklenen bir gardiyan olarak nitelediği Aliye’den ölesiye çekinmektedir. Artık tuvalet ihtiyacı dahi Aliye’nin yardımıyla yatakta sağlanmaktadır. Sanem’in ziyareti sırasında vakti gelen ilaçlarını içmemek için ondan bir kez ricada bulunur, kabul etmeyince ona yalvarır. Salih Bey, sağlayacağı kazanca endeksli olarak gururundan dahi vazgeçmiştir. Gülay Hanım’ın başka yere taşındığı haberi, yüreğindeki pişmanlığı dindireceği son umut ışığını da söndürür. Gülay Hanım, Salih Bey’in kızı değildir, aralarında hiçbir akrabalık ilişkisi de yoktur ancak Magda’ya olan benzerliğiyle geçmişe yönelik acısını temize çekebileceği, son nefesini vermeden önce vicdanını yatıştırabileceği bir sembole dönüşmüştür. Bütün bu âcizlik ve muhtaçlık hâlinin üstüne bir gün kapı önünde düşüp bacağını kırması Salih Bey’in yaşama direncinin son kırıntılarını da yerle bir eder. Bu son gelişme Salih Bey’in kendini tamamen “işe yaramaz”, “değersiz”, “bu dünyaya fazladan bir yük” gibi hissetmesine neden olur. Bütünüyle başkalarına bağımlı/muhtaç hâle gelmiş, daha da çaresizleşmiştir. Salih Bey’in çalışmamızın başında sözünü ettiğimiz “yaşama isteği”, “ölümle arasına koyduğu mesafe” varoluşsal şartlarının kötüleşmesine paralel olarak azalır hatta bütünüyle yok olur. Yaşamının ağır bir yüke dönüştüğü fikriyle intiharı düşünür. Nitekim “yaşlılık döneminde, ağır kronik hastalıklar ve kişisel bağımsızlığın büyük ölçüde kısıtlandığı bu gibi durumlarda “intihar”ın, “en mantıklı seçim” olarak görülmesi” yaygın bir durumdur (Saygılı 2015, s.85). Özellikle “ileri yaşlarda artan bağımlılık korkusu ve umutsuz hastalık intiharların kaynağını oluşturmaktadır. (Birren ve Warner Schaie’den aktaran Onur, 2000, s.399) Salih Bey’e göre de herkes

için en iyisi budur ve bu şekilde yatıp kalması lüzumsuzdur. Ölmekte olan yaşlılar, genç yetişkinlere kıyasla ailelerine yahut topluma yük oldukları endişesine çok daha fazla kapılırlar. “Hatta bazen farkında olmadan, toplumun ve çevresindekilerin artık onlara değer vermediği ve “çok hasta” olmaktan öte “ölüyor” yahut “bir ayağı çukurda” şeklinde görüldükleri algısı oluşturulmaktadır (Şahin 2021, s.20). Salih Bey, düşmeden çok önceleri de zaten kendini bu dünyada fazladan bir yük gibi görmekte ve itibarsız bir şekilde yaşamının ruhuna çektirdiği eza ile huysuz ve memnuniyetsiz yaşamaktadır. Bu düşünüş, söz konusu kanaati perçinler ve bu hayattan gitmek için artık vaktin gelmesini beklemek istemez, intiharı seçer. Yatalak hale gelmek, yardıma muhtaçlık, yavaş ve acı içinde ölmek, bağımsızlığını bütünüyle yitirmek ve insanlık dışı bir ölüm, kişinin kendisi açısından en hayırlı olanın intihar olduğunu düşünmesine yol açar. Bu yardıma muhtaçlık ve bağımlı hâle gelme yaşlıyı krize sürükler ve büyük bir bunalım yaratır. Yaşlının çevresinde uğradığı kayıplar da göz önüne alınacak olursa içine yuvarlandığı boşluğun derinliği, yaşadığı krizin şiddeti tahmin edilebilir. Hastalığın yarattığı toplumsal soyutlanma ve hastanın üzerinde yarattığı büyük gerilim intiharın asıl nedeni hâline gelir (Tufan, 2002, s.211). Salih Bey’in intiharı tercihinde “yatalak olma hâli” mühim bir nedendir; ancak Salih Bey’i intihara ikna eden asıl neden Gülay Hanım’ın gidişi, onun kızı olmadığını kesin bir biçimde kavrayışı ve Magda ile cinsiyeti meçhul çocuğuna ulaşabilme, onlarla son bir kez de olsa görüşebilme ihtimalinin ebediyen “imkânsızlaşması”dır. Salih Bey’i “ölmek için erken” kararıyla bu dünyaya tutkuyla bağlayan son amacı da yitip gitmiştir. Dolayısıyla romanın başında Rüstem’in ölümüyle Salih Bey’in gündemine taşınan, “kendi ölümüne direniş” tavrı, “niye ölecekmişim ki”, “daha ölmedim/ölmeyeceğim” feryatları, romanın sonunda kati bir kabulleniş, sağlam bir metanet hatta “ölüm”e yönelik bir arzuya dönüşür. Sanem’den bütün ilaçları yanına getirmesini ister. Bu fikir karşısında Sanem önce dehşete kapılır ancak çok fazla direnmez. İlaçları aldıktan sonra Salih Bey kendi ölümüne odaklanır. Ölümüne doğru yol aldığı son anlarında bile zihninde Magda ile bir daha iletişim kuramamış olmanın sancuları ve vicdan azabı etkindir. Bu azabın temelinde yaşlılık döneminin yaşam hesaplaşmasının başka bir yönünü temsil etmesi gerçeği yatar (Tanhan 2021, s.531). Salih Bey, yaşamının Magda’lı dönemiyle hesaplaşmadığından kesif bir pişmanlık ve “yaşanmamışlık hissi” duyar. Her şey için artık çok geçtir. Bir daha görüşmeyi Magda istememiştir; Salih Bey ise çaresizce kaçmaya mecbur kalmıştır. Son sigarasını içip yarılacağı yanarda olan Sanem’in elini tutarken de ona son kez “Magda” diye seslenmesi de geçmişine dair iç huzura ermeden yahut ebedî uykuya irtihalinin sembolik karşılığı olarak düşünülmelidir. Çok bilindik bir deyimle Salih Bey bu dünyadan “gözleri açık” gider.

Gençlik döneminde her şeyi ardında bırakıp canını kurtarmak ümidiyle kamptan kaçarken, Faust okumasını sürdüren Alimov’dan duydukları ve özellikle Salih Bey’in ısrarla kulak kesildiği “Hızla geçen yıllar içinde tatlıdır/Dolaşmak özgürce dünyayı, eğlenmek;/Gelip çatınca kötü günler, yaşlılık/Kalınmaz ölüme değin yalnız/.../Uzaktan görüyorum bu sonucu korkarak” şeklindeki dizeler romanda Salih Bey kişisinde ön plana çıkarılan “yaşlılık” çağına trajik bir göndermedir. Bu dizelerin tam da Salih Bey’in yatağa düştüğü, özbakım ihtiyaçlarının bile başkaları tarafından karşılandığı, bütünüyle muhtaç kaldığı sahnenin hemen ardından anılması, hâl ve mazi arasında roman boyunca sürdürülen paralel anlatı parçalarındaki trajedinin kesiştiği ve en tepe noktaya yükseltildiği andır.

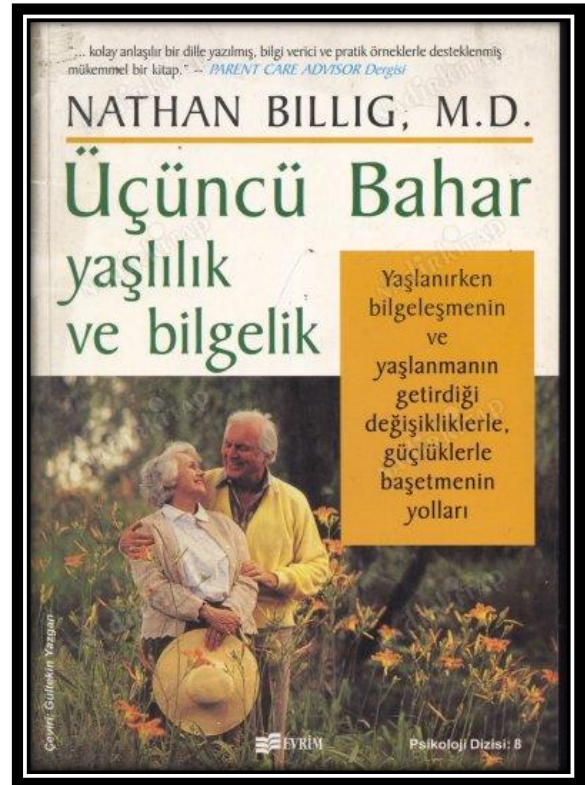
## II. YAŞLILIK VE MAZİ

Çalışmamızın başında romandaki olay örgüsünün hâl ve mazi arasında sürekli gidip gelinen kronolojik kırılmalarla sürdürülen zikzaklı bir yapıda kurulduğunu belirtmiştik. Romandaki asıl olay örgüsüne paralel olan ve geçmiş bir zamanı anlatan ikinci örgü “mazi”yi kuşatır. Bu kısım Salih Bey’in yaşlılık günlerinin penceresinden gençlik günlerine yönelik detaylı değerlendirmeleri içermektedir. Bu açıdan “yaşlılık ve mazi” ilişkisini ayrı bir bölüm olarak ele aldık. Romanın bu kısmında ana kahraman “Salih Bey” değil, “Salih” olarak anılır. Bu ayrım okuyucunun paralel iki olay örgüsündeki aynı merkezî kahramanın “yaşlı” ve “genç” oluş hâlini daimî bir biçimde hatırlatır ve iki örgü arasındaki zaman farkını keskinleştirir. Her iki örgüde de itibarî anlatıcı ağzından nakledilen olaylar, yaşlı Salih Bey’in bakışı ve duyguları ile verilir.

Yaşlılık, bireyin bakracını artık kendi iç derinliğine sarkıttığı, “kendi”nin envanterini çıkarttığı, varlığıyla/benliğiyle daha ziyadece meşgul olabildiği bir dönemdir. Erikson, insanların ömürleri boyunca yaşadıklarını ve kurdukları ilişkileri yeniden gözden geçirmelerinin kaçınılmazlığını savunur. Geçmişin gözden geçirilmesi ve eski anıların tazelenmesi insanın kafasına takılan çözüme bağlanmamış birtakım konuları aydınlığa kavuşturması açısından da oldukça önemlidir. Kimileri için uğranılan kayıplar ve zayıflıklar konusu bitmek bilmeyen bir acı ve üzüntü kaynağıdır (Billig, 2000, s.34). Neugarten, insanların yaşlandıkça içsel düşünce ve duygulara dış etkenlerden daha fazla bağımlı olmaya yöneldiklerini iddia eder. Ona göre bu değişim etkinlikten edilginliğe geçiştir ve dünyayı edilgin bir açıdan görmeye başlayan yetişkinler dış dünyadan iç dünyaya geçmeye başlamaktadırlar.

Yetişkinlerin kendi iç dünyalarına ilgilerinin artması ise diğer insanlarla kurdukları duygusal bağların azalmasına neden olmaktadır. (Onur, 2000, s.344). Tam da bu noktada “mazi” dolayısıyla bellek, stratejik bir önem kazanır; zira içinde bulunulan zamanın genişletilmesi, zenginleştirilmesi ve derinleştirilmesi açısından sınırsız bir potansiyele sahiptir.

Romanın hemen başından itibaren Salih Bey’in belleğinde sürekli geçmişin girift koridorlarında volta atması, yaşlı bir adamın elinde avucunda kalan tek sermayenin-zamanın akışına destek olacak yegâne tutamağın hatıraların yaşamı büyüdü kılan simyası oluşundan kaynaklanır. Nitekim “yaşlılar için eski her zaman güzeldir, rahattır. “Keşke fırsat olsa da o yıllara geri dönebilsek” diye düşünürler (Saygılı, 2015, s.35). Ancak Salih Bey’in özellikle ikinci dünya savaşına denk gelen gençlik yılları ne anılmaya ne de geri dönülmeye değerdir. Bu yılların her an’ı başka bir acıya sahne olmuş bir trajedinin tutanaklarıdır. Salih Bey, haklı olarak bu hatıraların gelişini çağrışımların insafsızlığı ile zihnin savunmasızlığına dayandırır ve arzusu dışında bilincine





yapılan bir saldırı, bir suikast gibi tarif eder: “Kişi hatıralar karşısında savunmasızdır. Onca yılın ardından, beynin uzak kıvrımları arasından ansızın çıkıp gelir, küçük çıtırtılarla dokunurlar. “Moruğu bulduk, moruğu bulduk!” diye saklanan izbelikte sevinçle ellerini çırparlar. Görüntüler, birbirini çığneyip amansızca itişerek sıraya girmeye çalışır. Bir kez yakalandıktan sonra diğerlerinin yetişmesi uzun sürmeyecektir”(s.10).

Salih Bey için “mazi”nin mânâsı çok daha derinliklidir. Âti’ye yönelik çok büyük umutlar yahut hayaller beslemek için çok geçtir. Bu yüzden Salih Bey’e göre “Gelecek yitince geçmiş mayalanmaya başlıyor. Kabarıp şişiyor” (s.25)dur. Bu yaşlı adam hatırladıkça zihnine olan itimadı artar, beyninin henüz bir “bulamaç” a dönmemiş olmasından gizli bir sevinç duyar. Pürüzsüz bir hatırlama deneyimini bazı yaşlılara sunulmuş bir “imtiyaz” gibi görür. Ama kimi zaman belleği onu yarıda bırakır: “Bellek anlaşılmaz izlerin peşinden gidiyor. En gerekli anlarda insanı piç gibi bırakıveriyor” (s.15) “Israr belleği çözmüyor”(s.20). Birey yaşlandıkça bilişsel fonksiyonlarında belirgin bir gerileme görülür. Bu açıdan belleğin zayıflaması, hatırlamakta zorlanma, eksik, kusurlu yahut yanlış hatırlama olağandır. Salih Bey’in de, hafızasının sıhhati engebelidir, hatırlamak istedikleri için yoğun bir çaba harcar, çoğunlukla hatırlayamaz ama bazen de hiç ummadığı bir anda bir ismi anımsayabilmenin çocuksu heyecanıyla mest olur.

Salih Bey’in yaşlılık döneminin yeknesak akışı Rüstem’in ölümü ve karşı apartmana bir kadının taşınmasıyla değişir. “Magda’nın zamanı” döner. Bu zamanın dönüşüyle başka hayatların gerisinde yitip giden sırası Vabkent de, hayatla ölüm arasındaki ince çizgide mücadele verdiği savaş yıllarının acı günleri de, yüreğinin derinlerinden hiç silemediği Magda da bütün detayları ile geri döner.

### II.a. Sılasını yitirmek: Salih Demirci’nin Vabkent’i

Salih Bey’in hatıraların akışına kendini bırakması, geçmişin “hortlakları”na bütün kapılarını sonuna kadar açması bir sığınma duygusuna dayanır. Bu sadece bir sığınma değildir, aynı zamanda belleğinin sıhhatinden endişe duyan yaşlı bir adamın kaygılarını teskin eden bir mesaidir. Salih Bey hatırladıkça “Demek beynim henüz bir bulamaca dönüşmemiş” diyerek bilincinden yana umutlanır. Rüstem’i düşünmek onu sürekli geçmiş zamanlara taşır, uykuya dalmaya zorlandıkça zihni onu hayatının başka evrelerine götürür. Bu noktada “kavun kokusu” ile karakterize olan memleketi “Vabkent”i anar. Vabkent’in sembolü olan “kavun kokusu”, onda çok küçük yaşlardan itibaren bir tikslenme duygusuna neden olmuştur dolayısıyla yaşlılık günlerinde bile kavun kokusunun yarattığı tikslenme, memleketine duyduğu hasretin yarattığı hüzne galip gelir. Salih Bey’in Vabkent’i, dünyadan uzaktır; ölümü sembolize eden kum deryası ile yaşamı temsil eden yeşilin ezeli rekabetinin mücadele alanıdır; izole, تنها, ıssız ve hüznüldür:

Tarihî bir yapı olan Vabkent Minaresi’nin varlığına farklı bir gerekçe yaratan Salih Bey, Vabkent’i coğrafyanın ve tabiatın çetin şartlarının yalnızlaştırdığı bir kasaba olarak konumlandırır. Vabkent’in zihne doluşu beraberinde, Salih Bey’in aynı okulda çalıştığı ama artık eşkalini bir türlü çizemediği Adolat’ı getirir. Salih Bey’in sılasını kaybetmişliğinin kanıtı ise annesinin eşkâlini de unutmuş olmasıdır. Bu kadar mühim bir simaya yönelik bellek yitimi bireyin köksüzleştiğinin

göstergesi olarak değerlendirilir: “Kişi anasının yüzünü unuttuğunda umarsız biçimde köksüzleşir. Oysa kayıp yeni değil. Kamburumsu bir gölge ve seçiren bir sağ göz, hepsi bu” (s.12).

Salih Bey’in ilkokul öğretmeni olarak görev yaptığı Vabkent’ten savaş için bile olsa ayrılacak olması onu tedirgin yahut huzursuz etmez. Vabkent sokakları ona hiçbir pırıltı vaat etmemiştir. Dolayısıyla, bu ayrılık trajik değildir; sanki bıkkın olduğu bu mekândan bir kurtuluş ve yeknesak/yavan yaşamında değişiklik için de müthiş bir fırsattır. Sonraki zamanlarının çetin savaş şartlarında dahi Vabkent onun sürekli kaçtığı, imgelemine getirmekten sakındığı bir hayalet mekân olarak itibarsızlığını korur. Berlin’deyken Magda’nın, ailesine dair soru sormasından sıkılır, “aileden ve tozdan kurtulamamanın” yarattığı bıkkın bir tonla cevap verir. Vabkent’i de ailesini de hiçbir şekilde özlemediğini net bir şekilde ifade eder. Magda’nın arzusu üzerine tarif ettiği Vabkent, doğup büyüdüğü değil de yaşamaya mecbur bırakıldığı bir mekân olarak öne çıkar. Bu tarif, Magda’yı da şaşırtır. Çünkü savaş zamanları en yaban kişilerin bile aile şefkatini ve memleket özlemini abarttığı özel bir dönemdir. Ancak Salih Bey’in Vabkent’i onun hafızasında her daim “dünyadan uzaklığı”, “dünyanın dışındalığı”, “ıssızlığı” ve “çetinliği” ile var olacaktır.

Vabkent, yaşlılık günlerinde bir kez daha Rüstem’in kasetlere kaydettiği “eski hayat cümleleri”nde karşısına çıkar. Uzunca bir zamandır ağzına almadığı dillerin “uğursuz kelimeleri”ni duyunca ürperir. Bu kelimelerin tınısında “kavun tarlalarının kokusunu” bir kez daha duyar ve kuyruk sokumuna kadar inen bir acı ile titrer. Çenstochav kampındaki soykırım, işkence ve zulümden kurtulmak niyetiyle Legionowo kampına Almanlar için savaşmak üzere gitmeyi kabul ettiği için hayıflandığını itiraf ettiği bu kayıta Rüstem, bu tercihinin onu bir ömür boyu yurtsuz, gurbette, başkası suretinde yaşamak zorunda bırakışına, köyüne asla gidemeyecek oluşuna feryat eder. Salih Bey ise bu feryadı manasız bir gevezelik olarak niteler. Vabkent’i “Sanki sıla bir şeye benziyordu!” Tozdan ibaret bir unutulmuşluktu sıla; toz, unutulmuşluğu durmaksızın derinleştiriyordu” (s.72) sözleriyle anar. Salih Bey, Vabkent’i hatırlatacak herhangi bir çağrışım aracının gündeme gelmesine bile tahammülsüzdür ve bu diyara yönelik anılarını unutmak suretiyle sürekli bastırır. Yaşlılık günlerinin geçmişle yüzleşme mesaisinde dahi Vabkent’e karşı hissizdir. Salih Bey’in doğup büyüdüğü coğrafya karşısında bu derece özlemsiz hatta umarsız duruşunun nedeni gerçekten burayla ruhsal bir bağ kuramamış oluşundan mıdır yoksa savaşta yaptığı tercihin onu doğup büyüdüğü toprakları unutmak zorunda bırakışından mıdır? Salih Bey pişmanlık yahut özlemin tetikleyeceği ve daimî kılacağı bir hüzündense, huzurlu bir kabullenışı sağlayan unutuşu mu tercih etmiştir? Ömer F. Oyal’a göre, Salih Bey sıla hasreti çekmek yahut nostaljik bir yurt özlemi büyütme yerine onu dünya dışı ilan etmeyi yeğlemiştir. Yurda ve geçmişe hissettikleri daha çok “hınç” duygusu ile karakterizedir. O, bu yadsıma ve göz ardı etmeyi yeni bir hayatın kurulabilmesi için gerekli görmüş, Türkiye’deki yeni hayatını böyle bir inkâr üzerine inşa etmiştir. Memleketi ile arasına koyduğu mesafe ise savaşta hayatta kalma tercihinin sonra derinleşip boyut kazanmıştır. Savaş sonrasında memlekete dönmek artık imkânsızdır. Geçmiş artık silik ve cansız görünmektedir ya da görünmelidir. Oyal’ın Salih Bey’in kendi kişisel tarihine bakışına dair söyledikleri, yaşlılık günlerindeki Salih Bey’in mazi ile ilişkisinin bütün yönleri ile anlaşılması açısından dikkate değerdir:

“Salih Bey’in artık yeni ve başka bir dünyayı tercih ettiğini, geri dönmek mümkün olsa bile ağırlığını bu yeni ülkeden yana kullanacağını söyleyebiliriz. O, bu açıdan Rüstem’den daha kararlı. Salih başına gelenlerle mağdur olmuş, vatansız kalmış biri olmak istemiyor; o kendisini bir tercih yapmış ve tercihini kararlılıkla takip eden birisi olarak görmek istiyor. Zira mazlum kıyafeti çürütücüdür ve hiçbir şeye yol açmaz. Yazgının getirdikleri ile içlenmek yerine geçmişî topyekûn karalamayı daha haysiyetli buluyor da diyebiliriz. Esir kampında yaptığı tercih, savaş sırasında yaptıkları, Magda ile ilişki artık ikinci ve tercih edilmiş yeni hayata dair gerçekler, o nedenle onları yok saymıyor hatta bunları gizli kalması gerekse de hayatının gerçekten yaşanmış yılları, belki de zirvesi olarak görüyor. Bu anlamda onun için yanlış tarafta savaşmış olmak düşüncesi de, bundan duyulan utanç da çok ağır basan bir şey değil. O bunları yeni hayatının kabullenilmek zorunda olunan gerçekleri gibi görüyor... Fakat her şeye rağmen savaş dönemi hayatının gerçekten yaşanmış ve en heyecan verici yılları olarak kalıyor. Bu durumda sıra Magda ve o yıllar oluyor. Yani Türkiye’de yaşadığı da gerçek bir hayat ağırlığı kazanmıyor.”\*\*

Bu tespitler Salih Bey’in Magda’yla olan ve ömrünün sonuna dek devam eden saplantılı bağın psikolojik zeminini açmaması yönüyle de son derece mühimdir.

### II.b. Hâli mazi ile derinleştirmek: II. Dünya Savaşı yılları

Salih Bey’in -kimi zaman hatıralara sığınsa da- geçmişe karşı genellikle mesafeli olduğunu yukarıda belirtmiştik. Rüstem’le yıllar sonra yaşlılık günlerinde buluştuklarında onun çocukluğunu geçirdiği kasaba Myjava’yı anmasından rahatsız olur. Geçmiş, geçip gitmiştir; hâlâ taşınması insanı sadece zayıflatır: “Myjava... Bazıları neden sonra eşelenmeye başlarlar. Olanları eşelememeli, yaşandıkları andaki haliyle geride bırakmalıyız” (s.65). Salih Bey, hatıraların lüzumsuz olduklarını ve kendi hâline bırakılmaları gerektiğini düşünür. Öğretmen evinde daha önceden tanıştığı, yardımını gördüğü ancak adını hatırlayamadığı başka bir dostunun, her karşılaştıklarında geçmiş sayfaları açıp savaş yıllarına yönelik sorular sormasından çok rahatsız olur. Adam iyice puslanmış zihniyle sürekli maziye deşer, “geçmişin tozunu silkeleyip havalandırmaya” çabalar. Her lüzumsuz sorusunda Salih Bey’in Vabkent’i de tozlu bostanlarıyla “kemikli parmaklarıyla” yakasına yapıştır. Salih Bey, kendi geçmişinin bütün tanıklarının bir an önce ölmesini ve zoraki hatıra deşme seremonisinin ebediyen sona ermesini ister. Salih Bey’in kendi akranlarına karşı da tavrı, topluma isnat ettiği davranışlardan farklı olmaz. O, geçmişî –özellikle Vabkent’i ve savaş yıllarını- kurcalayıp duran bütün ihtiyar dostlarını “bunadıkça teklifsizleşen” lüzumsuzlar güruhu olarak görür. Yaşanmışlıkları yok sayma, unutmama, bellekten kovma eğilimindedir. Çünkü ona göre “geçmişten herkes korkar” ve “Sadece budalalar özler onu” (s.213). Acı ve kederle sınanmış geçmiş yaşamının belleğe kazınan tek hatırası Magda’dır. Geçmişin bütün ayrıntılarını yoksaysa bile Magda’nın dâhil olduğu geçmiş parçalarını ölene kadar saklamaya kararlıdır, dolayısıyla kimsenin söküp çıkartmasına izin vermeyecektir. “Magda saklı kalmalı”dır. Onun dışındaki her şeyi büyük birer yalandan ibaret görür, geçmişine sırtını dönmeyi yeğler. Rüstem’in ölmeden önce kendileri hakkında hazırlanacak bir belgesel için röportaj vermeye niyetlenmesini de öfke ile karşılar.

\*\* Ömer F. Oyal ile yapılan 12.07.2024 tarihli görüşme.

Ona göre kimse ömrünü sorgulamamalıdır. Çünkü “çekiştirirsen mutlaka bir yerinden sökül”ecektir. Dolayısıyla Rüstem’in savaştaki tercihlerine yönelik pişmanlığını tiksindirici bulur: “geçmiş durmaksızın kurcalamak tiksindiriciydi ve bütün eski kelimeler iğrençti. Geçmiş kurcalamak bugüne ihanettir” (s.76). İkinci Dünya Savaşı yılları söz konusu olduğunda Salih Bey’in mazi ile ilişkisi korku ve tikslenme karışımı bir duygu ile karakterizedir. Bu yüzden savaş yıllarının şartlarında yaptığı tercihleri ile yüzleşmekten ömür boyu kaçınır. Ömer F. Oyal, bu kaçınmayı romanın merkezî meselelerinden biri olarak şu sözlerle değerlendirir:

“Bu kitapta hayatta kalmak için yanlış tarafta savaşmış olmakla ilgileniyorum. Yani kişi savaş bittiğinde yanlış tarafta kaldığı gerçeği ile nasıl yüzleşir, veya gerçekten yüzleşir mi? Bu oldukça gölgeli bir alan ve bulanık alanlar daima daha fazla ilgimi çekiyor. İki ihtiyar yanlış tarafa geçmeleri gerçeğine karşı farklı tavırlar alıyorlar. Aldıkları tavırlarla birlikte hayatlarının sonuna kadar birbirleri ile ilişkili kalıyorlar. Seçimlerini paylaşabilecekleri, olanları tartışabilecekleri başka kimse yok. Çevrelerinde bu deneyimi yaşamış, bunu paylaşacakları kimse de yok. Yaşadıklarını bir sır olarak saklıyorlar. Sır kişiyi yiyip bitiren bir şeydir de aynı zamanda. Birlikte sakladıkları geçmişleri ile yüzleşmeleri veya bundan kaçınmaları hayatları boyunca sürüyor” (Eziz vd., sanatkritik.com.tr).

Salih Bey’in geçmişle ilişkisi savaştaki tercihinin hemen ardından geri dönüşsüz bir biçimde değişir. Bu değişimin sembolik karşılığı ise aile fotoğrafının yanmasına şahitlik ettiği andır. Legionowo’da Wehrmacht’ta, diğer kamptaki pespaye kıyafetlerini çıkarıp ateşe atarken, cebinde “geçmişle arasındaki tek somut ilişki” olan “ezeli ebedi” yegâne aile fotoğrafını da unuttur. Fotoğrafi kurtarmak için ateşe uzanıp uzanmamakta bir kararsızlık anı yaşar, vazgeçer. Bütün mazisinin “mühürlendiği” bu fotoğrafın küle dönüştüğü anlarda geçmiş kavramına dair düşünceleri yine “kopuş”un özgürleşme sağladığına yöneliktir: “Geçmişle vedalaşmak daha hayırlıydı. Hem kişiyi özgürleştirirdi bu”(s.79).

Yaşlanıncaya kadar “Geçmişin bir hastalıktan başka bir şey olmadığını, kişiyi felakete sürükleyeceğini” düşünerek esir kampındaki mahşer sahnesinin detaylarını bilincine taşımaz. Ona göre hassasiyet kişiyi çelimsiz kılmaktadır ve yaşam hep ileridedir. Ama artık ileriden söz edilemeyecek bir yaşa gelmiştir ve mazinin tozlu sayfalarında şöyle bir gezinmek geçmeyen zamana merhem olması açısından önemlidir. Romanın başka bir yerinde Legionowo kampında arkadaşlarıyla dinlediği puhu kuşunun sesini ve bu sesin verdiği huzur hissini özlemle anar. Anılarını gözden geçirirken hâlde bu sesi bir kez daha duyabilmeyi derinden arzular, çevresindeki çirkin seslere inat, ısrarla/dikkatle dinlerse puhuyu duyabileceğini hayal eder ama bu gerçekleşmez: “Puhuyu işitebilmenin artık imkânsız olduğunu hissediyordu. Derin bir üzüntü... Bütün kapıların geri döndürülmez biçimde kapanıverişine dair mutlak bir kayıp hissi. İçinde bir yerde çöküp kalıyordu bu his, ağırlık yaratıyordu” (s.83). Salih Bey, geçmişin imkânsız olduğunun bilincindedir. Geçmiş artık sadece belli parçaları ile yaşlı bir insanın ömrünün son demlerinde oyalanmasına, günlük zamanını tüketmesine fırsat veren önemli bir zihinsel mesai vasıtasıdır.

### II.c. Salih Bey’in yaşlılık günlerinin penceresinden: Karşı komşu ve Magda:

Yaşlılar için, -kısa yahut uzun sürmüş olsun- artık geçmişte kalan, eskiden beri süregelen yahut yeni kurulmuş olan ilişkiler son derece önemli desteklerdir; bunlar artık anılara dönüşmüş

bulunan ya da gerçekten yaşanmakta olan ve yaşlanmanın ayrılmaz parçasını oluşturan sıkı dostluklar ve aşklardır. Yaşadıkları yıllar boyunca, sayılamayacak kadar olay ve durumlar yaşarlar. Çoğu sıradan ve önemsiz deneyimler iken, bazıları anımsanmaya değer, birkaçı ise yaşamın son yıllarına kadar unutulamaz. Bu unutulamayanlar ise çoğunlukla özel ilişkilerle bağlantılı olan parçalardır (Billig, 2000, s. 26, s.27). Salih Bey'in yaşlılık evresinin yalnızlığına ve sakin rutinine aksiyon kazandıran en mühim unsurlardan biri evinin penceresidir. Bu açıdan "pencere", Salih Bey'in sosyal hayatı uzaktan da olsa gözlemleyebildiği, kendini bu süregiden yaşama bir aidiyet duygusuyla bağlayabildiği önemli bir vasıta. Salih Bey'in yorgun ve dingin yaşamının bu son evresindeki üç önemli gelişme, "karşı apartmana o kadının taşınması, Rüstem'in ölümü ve Magda'nın dönüşü"dür. Magda, Salih Bey'in savaş yıllarında tanıştığı ve Berlin'de birlikte çalıştığı Alman çevirmen bir kadındır. Karşı apartmandaki kadını Magda'ya benzetir ama o olmadığından emindir. Onunla tekrar karşılaşmamaktan kaynaklanan kadim sızı, Sanem'in ona sorduğu aşka ve evliliğine dair sorularla daha keskin bir acıya evrilir. Bu soru onu Magda'lı günlere götürür, anıların hücumu ile ağzı daha da acılaştır, ruhu gittikçe ağırlaşır; Magda onun için telafisi olmayan bir kayıptır. Zaman her şeyi imkânsız ve anlamsız hâle getirmiştir. Karşı apartmandaki daire onun için bir saplantı hâline gelir.<sup>\*\*\*</sup> Ancak bu dairenin konumu Salih Bey'ininki gibi "yorgun gözler" için fazla uzak bir mesafededir. Daha iyi görebilmek için sonunda kendine bir dürbün alır. Karşıdaki kadını izlerken onun duruşunda, giydiği etekte yürüyüşünde hatta kibrinde bile Magda'ya âit bir şeyler bulur. Ancak Salih Bey, Magda'nın yaşıyorsa bile artık çok yaşlanmış olduğu gerçeğinin farkındadır. Geçmiş günlerin diri ve genç Magda imgesini "yaşlılık" gerçeğinin klasik detayları ile yeniden inşa eder: Şişmanladığını, cildinin lekelerle kaplandığını, hastalıktan dolayı durmaksızın mızıldandığını, ayağının aksadığını, kolay yürüyemediğini, sarkmış yüzünün derin çizgilerle kuşandığını, bir sürü de gözlüğü olduğunu tasavvur eder. Artık yüzüne bakılacak gibi olmadığına karar kılar. Ancak yine de bu kadın Salih Bey'in zihninde bir saplantıya dönüşür. Onun Magda olmadığına farkındadır ama bir türlü Magda olma ihtimalini gözden çıkaramaz. Onun dairesine arada sırada göz atma mesaisini bir dürbünle sistematik bir dikizleme eylemine dönüştürür. Gece vakti dürbünle bu kadını araştırmasındaki gerçek nedeni kendisi dahi bilmez. Magda'nın savaşı da, Reich'i de unuttuğunu hatta çoktan ölmüş olabileceğini düşünürken ölüme kendi varoluşu ile rest çekmek ister: "Dudaklarını ısırıldı. Çok yorgundu. Ölesiye yorgun. Yaşam bir bıkkınlık deryasıydı. "Ama hayır! Gebermeyeceğim. Henüz değil... Boşuna beklemeyin!" Vabkent'te iken yakınlaştığı Adolat'ın da çoktan ölüp Vabkent'in çamurlu mezarlığına gömüldüğüne kanaat getirirken birden gözleri dolar. Burada Salih Bey, onların ölmüş olma ihtimallerine mukabil kendisinin hayatta kalmış olması fikrini hınç, suçluluk ve hüznle karışık bir duygu hâliyle karşılar.

Salih Bey'in karşı komşuya olan saplantılı ve yoğun ilgisi teskin olmadan artarak devam ederken, tesadüfen aynı otobüste olmaktan bile gizli bir haz ve kalbî bir sıcaklık duyar. Magda'ya

<sup>\*\*\*</sup> Ömer F. romanlarında saplantılı insanların kitaplarını yazmak istediğinin altını çizer. Ona göre saplantılı insanlar hayatı şu ya da bu şekilde değiştiren yahut kıvılcıktan insanlardır. Sahip olduğumuz kişiliğin temelinde de geçmiş vardır; geçmişte yaşadıklarımız ve bunlara verdiğimiz tepkiler, bunlarla başa çıkma biçimlerimiz zamanla hâldeki benliğimizi inşa eder. Dolayısıyla her kişisel krizde, her yol kavşağında "arınma" fikri ekseninde kendi geçmişine bakma temayülü vardır. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Ezik, A. (2021). "Sanat Kritik Söyleşileri: Ömer F. Oyal". <https://www.youtube.com/watch?v=2ax4jAGAEIU>

benzeyen kadının varlığı, onun için dış dünyada büyük bir engele dönüşen yaşlılık hâline bile bir aksiyon kazandırır. Sırf bu kadınla aynı kapıdan inebilmek için otobüsün içinde zorlu bir mesafeyi hiç beklenmedik bir başarı ve göz alıcı bir çeviklikle aşar. Magda'ya benzeyen kadın Salih Bey'in yaşlılığını unutturur, onun ruhunu mazideki güzel günlere taşıyan, mazinin hislerini hâlde yaşamasına imkân hazırlayan bir figüre dönüşür. Onunla yürürken kendini Berlin'deki taze akşam vakitlerindeymiş gibi hisseder. Sesi Magda'nunkinden farklıdır ama görünüşü, tavırları hep onunkine benzer. Günlük yaşam rutinini komşuya duyduğu bu merak doğrultusunda değiştiren Salih Bey, kadının adının Gülay olduğunu öğrenir. Öğretmen olarak çalıştığı dershanenin karşısında ona tesadüf etmek ümidiyle bekler. Gülay Hanım'ı dershanenin şartlarını öğrenmek vesilesiyle bir kafede kendisiyle birlikte oturmaya mecbur bırakır. Gülay Magda değildir, sadece ona benzemektedir. Salih Bey'in ilgilendiği de bu benzerliktir. Salih Bey bu ısrarıyla, yaşlı bir adamın acı ve trajedi dolu geçmişinin belleğinde yıllarca itinayla taşıdığı yegâne güzel parçası olan Magda'yı, onunla yaşadığı güneş dolu anları simyevi bir biçimde hâlde taşımak ve âdeta mucizevî bir zaman yolculuğunu deneyimlemek istemektedir: "Birazdan iki eski tanış gibi karşılıklı çay içeceklerdi. İçinde, çok çok eski zamanlarda kalmış bir anın kıpırtısı ışıyıverdi. Magda'yla ilk kez kafede oturdukları o güneşli günün ışıltısı. Başkentin ışıltısı" (s.188). Magda, karşı apartmana taşınan kadının vesile olduğu çağrışımlarla Salih Bey'in bilinçaltından taşar, münzevi hayatının her köşesini kuşatır ve son nefesine dek dilinden düşürmediği, zihninden çıkaramadığı, bir fikrisabit olarak varlığını korur.

## SONUÇ

Yaşlılık, doğum gibi insanoğlunun en doğal gerçeklerinden biridir. Geçmiş çağlarda ve geleneksel algıda yaşlılar bilgelikle kutsanmış; yaş, tecrübenin, bilginin ve geleneğin taşıyıcısı olan bir unsur olarak görülmüş; modernleşme ile birlikte toplumsal yaklaşımlardaki değişimlerle yaşlılık, muhafazakârlığın, statükonun, değişime kapalılığın, zayıflık, hastalık ve katkısızlığın temsili olarak kötü yönleriyle öne çıkarılan, itibarsızlaştırılan ve eleştirilen bir döneme evrilmiştir. Çok sayıda ve farklı değişkenin etkisi ile şekillenen çok boyutlu bir olgu olması yönüyle farklı bilimlerin ilgi alanına giren yaşlılık, edebî sahanın da önemli bir mevzusu olarak farklı türlerin odağında olmuştur. Ömer F. Oyal'ın *Mağda Döndüğünde* adlı eserinin merkezî kahramanı Salih Bey de "yaşlılık" durumuyla ön plana çıkarılmış bir kahramandır.

Kahramanın "yaşlılık" ile olan ilişkisi, yaşlılığı deneyimleme biçimi incelendiğinde şu sonuçlar elde edilmiştir: Salih Bey romanın en başından itibaren yaşlılık evresiyle birlikte farkındalığın arttığı ölüme karşı bir kabullenişten ziyade bir isyanla yaklaşır. Henüz vaktin gelmediği ısrarıyla ölümlerine mesafe koyar. Bunun temel nedenlerinden biri hayatını bir kez daha gözden geçirip geçmişteki pişmanlıklardan yahut tercihlerinden kendisine yepyeni bir yaşam özeti çıkarma arzusudur. Dünyayla ve kişisel tarihi ile son bir kez hesaplaşmak ve gözden geçirdiği mazi parçalarından yeni bir bütüne varmak ister. Genel olarak yaşlılık evresinin sosyal ilişkilerden beslenip, iyi bir yaşlanmaya ve psikolojik refaha destek olacağı kanaatine tezatla Salih Bey yalnızlığı, inziva hâlinde olmayı ve bilhassa sessizliği çok sever. Yaşlılığın mahremiyeti yok sayan âcizliği ile sürekli mücadele hâlinindedir ve mahremiyetine yönelik her türlü müdahaleye tepki gösterir. En çok

içerlediği davranışlardan biri çocuk gibi muamele görmek ve mahremiyet sınırlarının istilâ edilmesidir. Fikrine başvurulup, kanaatlerine saygı gösterilmeyen bir insan olmanın daimî sancısını çeker ve özsaygısından, özgüveninden ödün verdiği her an hem ruhsal hem de fiziksel gücü tahribâta uğrar.

Salih Bey yaşlılığın evrensel bir gerçeği olarak roman boyunca yaşlılığın biyolojik, fizyolojik ve psikolojik etkilerinin yarattığı kayıplardan endişe duyar. Bu endişenin sebebi ise “başkalarının bakımına muhtaç kalma” ihtimalidir. Salih Bey sosyal ilişkiler konusunda oldukça seçicidir. Sosyal etkileşimi azaltmayı ve yaşamdan geri çekilerek pasif, edilgen ve sessiz bir tarzda yaşamayı bizzat kendisi arzulamaktadır. Yaşlılık, Salih Bey’in sosyal kimliğini ve özsaygısını geri dönüşü olmayan bir biçimde yaralamıştır. Gündelik yaşama dâhil olmasını sağlayan, varoluşunu anlamlandıran fiziksel ve sosyal vasıtaların hepsini kaybetmiştir. Dünya karşısındaki tavrı menfidir; anlaşılammaktan dolayı asabî, kızgın ve kırgındır.

Salih Bey, maziye mesafeli bir tavır takınmıştır. Ancak, karşı binaya taşınan kadının tetiklediği bir çağrışımlar zinciri ile maziye yeniden gözden geçirme, yaşlılık günlerinin en mühim mesaisi hâline gelmiştir Geçmiş anarken kendini yargılamaktan, eleştirmekten mümkün merteye kaçınır. O zamanların şartları öyle gerektirmiştir, aradan geçen yıllar verdiği kararlara yönelik tavrını değiştirmez. Gençliğinin ve içinde bulunduğu şartların başka türlüsüne izin vermeyeceğini defalarca kendine hatırlatırken sanki bir yandan da pişmanlıklarının kefaretinin ödemek ister gibidir.

#### KAYNAKÇA

- Billig, Nathan (2000). *Üçüncü Bahar Yaşlılık ve Bilgelik*. Gültekin Yazgan (Çev.). İstanbul: Evrim Yayınevi.
- Carmel, Sara (2018). “Yaşlanma ve Yaşama İsteği”. *Gerontoloji Bakım Sağlık*. Mithat Durak (Çev.) Ed. Mithat Durak ve İsmail Tufan. C.II, s.49-75. Ankara: Nobel Yayınları.
- Durak, Mithat (2021). “Yaşlılık Döneminde Psikososyal ve Bilişsel Gelişim”. *Yaşlılık Psikolojisi Bütüncül Yaklaşım*. Ed. Hatice Kumcağız ve Yasin Demir. Ankara: Pegem Akademi Yayınları. s. 275-310.
- Enginün, İnci (2018). “Esaretten Esarete: Magda Döndüğünde”. *Dergâh*. S.340, s.15.
- Geçtan, Engin (2016). *İnsan Olmak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gül, İdil Işıl (2018). “Yaşlı Bireylere İnsan Hak ve Özgürlükleri Perspektifinden Bir Bakış”, *Yaşlanma ve Yaşlılık Disiplinlerarası Bakış Açılırları*. Alan Duben (Der). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları. s.111-131.
- Manap, Abdullah. (2021). “Yaşlılığa Hazırlık”. *Yaşlılık Psikolojisi Bütüncül Yaklaşım*. Ed. Hatice Kumcağız ve Yasin Demir. Ankara: Pegem Akademi Yayınları. s. 125-146.
- Onur, Bekir (2000). *Gelişim Psikolojisi Yetişkinlik Yaşlılık Ölüm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Oyal, Ömer F. (2022). *Magda Döndüğünde*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Öztop, Hülya ve Sevinç Şanlı Akkurt (2016). “Yaşlılıkta Uyum Sorunları”. *Yaşlılık Disiplinlerarası Yaklaşım, Sorunlar, Çözümler*. Ed. Velittin Kalıncara. Ankara: Nobel Yayınları. s. 43-78.
- Saygılı, Sefa (2015). *Yaşlılık Psikolojisi*. İstanbul: Türdav Yayınları.
- Santrock, John W. (2012). *Yaşam Boyu Gelişim*. Galip Yüksel (Çev.). Ankara: Nobel Yayınları.

- Şahin, Cengiz (2021). "Yaşlılıkla İlgili Temel Kavramlar". *Yaşlılık Psikolojisi Bütüncül Yaklaşım*. Ed. Hatice Kumcağız ve Yasin Demir. Ankara: Pegem Akademi Yayınları. s. 1-29.
- Tanhan, Fuat (2015). "Yaşlılık, Ölüm ve Yas Danışmanlığı". *Yetişkinlik ve Yaşlılık Gelişimi ve Psikolojisi*. Ed. Hasan Bacanlı ve Şerife Işık. İstanbul: Açılım Kitap Yayınları. s.519-565.
- Tufan, İsmail (2002). *Antikçağdan Günümüze Yaşlılık Sosyolojik Yaşlanma*. İstanbul: Aykırı Yayıncılık.
- Türk, Fulya (2021). "Yaşlılık ve Sosyal Yaşam". *Yaşlılık Psikolojisi Bütüncül Yaklaşım*. Ed. Hatice Kumcağız ve Yasin Demir. Ankara: Pegem Akademi Yayınları. s. 89-125.

#### **Elektronik Kaynaklar:**

- Ak, Bilal. (1991). "Yaşlılık Psikolojisi". *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, C.2. s.2. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/198112> [Erişim Tarihi: 14.12.2023]
- Asi Karakaş, Sibel vd. (2017). Yaşlılık Dönemi Psikolojik Özellikleri ve Moral. *Kocatepe Tıp Dergisi*. C.1. S.18. s.32-36. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/347113> [Erişim Tarihi: 14.12.2023]
- Ezik, Abdullah (2021). "Sanat Kritik Söyleşileri: Ömer F. Oyal". <https://www.youtube.com/watch?v=2ax4jAGAEIU> [Erişim Tarihi: 01.04.2024]
- Ezik, Abdullah vd.(2021). "Ömer F. Oyal: Anlarda Yoğunlaşmayı, Olanları Deyim Yerindeyse Fragmanlar Biçiminde Anlatmayı Tercih Ediyorum". <https://sanatkritik.com/soylesi/omer-f-oyal-anlarda-yogunlasmayi-olanlari-deyim-yerindeyse-fragmanlar-biciminde-anlatmayi-tercih-ediyorum/> [Erişim Tarihi: 05.07.2024]
- Maden, H. Ahmet. (1991). İhtiyarlık Psikosomatiği Ve Kültürel Nitelikleri. *Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*. C.1. S.35. s. 81-189. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dtcfdergisi/issue/66757/1043917> [Erişim Tarihi: 25.03.2024]
- Öğütçü, Murat (2022). "Gerontoloji ve Edebiyat: Genel Bir Bakış". *RumeliDE Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. S.27. s.728-744. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2383258> [Erişim Tarihi: 20.03.2024]
- Öz, Fatma (2002). "Yaşamın Son Evresi: Yaşlılık Psikososyal Açından Gözden Geçirme. *Kriz Dergisi*, 10(2), s. 17-28. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/595669> [Erişim Tarihi: 29.03.2024].
- Sosyal Eşitti, Aslı. (2023). Ayfer Tunç'un Gençlik Sabah Çiyidir Adlı Hikâyesinde Yaşlılığın Temsili. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (32), 496-508. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2959427> [Erişim Tarihi: 01.04.2024]



# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

HATİCE FIRAT  
YASEMİN MUMCU  
OKTAY YİVLİ  
OĞUZHAN KARABURGU  
BERNA AKYÜZ SİZGEN  
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU  
SEFA YÜCE  
HANİFİ ASLAN  
METİN AKYÜZ  
MEHMET SÜMER  
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



# Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *İkdam*'daki Yazıları Üzerine

DOÇ. DR. ÖZLEM NEMUTLU\* - DR. HATİCE AYBAY\*\*

## Öz

Yakup Kadri Karaosmanoğlu *İkdam*'da 1919-1923 yıllarında "Miss Chalfrin'in Albümünden" yazı dizisi dışında toplam 621 makale yayımlamıştır. Bu sayı, Yakup Kadri'nin diğer gazeteler ve dergilerde yayımlanan toplam makale sayısından bile fazladır. Yazıların kronolojik ve tematik olarak incelenmesi, öncelikle Yakup Kadri gibi Türk edebiyatının önde gelen yazarlarından birinin sanat ve fikir hayatının en karakteristik hususiyetleri ve ondaki değişim ve dönüşümleri gösterir. *İkdam*'daki yazılar, Yakup Kadri'nin psikolojik portresini çizmesi açısından da çok önemlidir. Bundan başka söz konusu yazılarda, bahsedilen yıllar içerisinde Türk toplumunun siyasi, sosyal ve sanat hayatındaki gelişmelerini yakından izleyen, memleketi ve milleti için endişeli, onun hâli ve geleceğinden kendini sorumlu tutan, Batı medeniyet ve kültürüne vakıf, aynı zamanda Türkçü ve milliyetçi cephesi keskin bir entelektüelin portresini görürüz. Makaleler, böyle bir aydının penceresinden sunulmuş tespitler, teşhisler ve tavsiyelerle doludur.

Bu yüzden bu yazıların incelenmesi ve ayrıca yazarın diğer yazılarıyla birlikte yayımlanmaları hem Yakup Kadri'yi bütün cepheleriyle tanımamız hem de siyasi, sosyal ve edebiyat tarihimize bir başka açıdan bakabilmemiz için son derece önemlidir.

**Anahtar Sözcükler:** Sosyal Hayat ve Sanatta Millîlik, Milli Mücadele, İstanbul, *İkdam*, Yakup Kadri Karaosmanoğlu.

## ON YAKUP KADRI KARAOSMANOĞLU'S ARTICLES IN *İKDAM*

### Abstract

Yakup Kadri Karaosmanoğlu published a total of 621 articles in *İkdam* between 1919 and 1923, except for the article series "From Miss Chalfrin's Album". This number is even more than the total number of Yakup Kadri's articles published in other newspapers and magazines. Examining the articles chronologically and thematically shows, first of all, the most characteristic features of the artistic and intellectual life of one of the leading writers of Turkish literature, Yakup Kadri, and the changes and transformations in him. The articles in *İkdam* are also very important in terms of drawing the psychological portrait of Yakup Kadri. Moreover, the articles in question are about an intellectual who closely followed the developments in the political, social and artistic life of the Turkish society during

\* Manisa Celal Bayar Üniversitesi, ozlemnemutlu19@hotmail.com ORCID: 0000-0001-9935-0569

\*\* E-posta: htcbay009@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6249-1771

Gönderilme Tarihi: 16 Temmuz 2024

Kabul Tarihi: 18 Ağustos 2024

the mentioned years, who was worried about his country and nation, who held himself responsible for its state and future, who was well-versed in Western civilization and culture, and who at the same time had a sharp Turkist and nationalist side. We see his portrait. The articles are full of findings, diagnoses and recommendations presented from the perspective of such an intellectual.

Therefore, examining these writings and publishing them together with the author's other writings is extremely important for us to know Yakup Kadri from all aspects and to look at our political, social and literary history from a different perspective.

**Keywords:** Social Life and Nationality in Art, National Struggle, İstanbul, *İkdam*, Yakup Kadri Karaosmanoğlu,

## 1. YAKUP KADRI'NİN İKDAM'DAKİ YAZILARININ GENEL BİR KRONOLOJİSİ

**Y**akup Kadri'nin Ağustos-Eylül 1913'te kısa bir süreliğine hikâyelerini yayımlamasıyla başlayan *İkdam*'daki yazı serüveni<sup>1</sup>, Temmuz-Ağustos 1916'da yine hikâyeleri vesilesiyle ve yine kısa süreliğine kendini gösterir. Gazetede ki asıl yazı faaliyeti ise Kasım 1919'da İsviçre'deki tedavisinden döndükten sonra başlar ve 1923 Temmuz'una kadar devam eder. Yaklaşık dört yıllık bu yazı serüveni, diyebiliriz ki Yakup Kadri'nin gazete yazarlığının en yoğun dönemlerindedir<sup>2</sup> Yazıları genellikle ikinci, kimi zaman da birinci ve üçüncü sayfalarda yer almakla birlikte Yakup Kadri hatıralarında kendini *İkdam*'ın başyazarı olarak takdim etmekte ve "sahipsiz ve mesleksiz" kaldığını düşündüğü bu gazeteyi Millî Mücadele davasının emrine dâhil ettiğini bildirmektedir. Gazetenin başına geçtikten sonra, kendi deyimiyle, "bir alay Hürriyet ve İtilafçı'yı kapı dışarı etmiş", onların yerine "vatanseverlik ve milliyetçilik duygularından emin bulunduğu arkadaşları[nı]" (Karaosmanoğlu, 2019, s.48) getirmiştir. 1957 tarihli *Vatan Yolunda*'dan alınan bu ifadeler bir tarafa, Yakup Kadri'nin 1927'de tefrika ettiği *Hüküm Gecesi*'nin başkarakteri Ahmet Kerim, "kapı dışarı



**Yakup Kadri Karaosmanoğlu**

<sup>1</sup> 1913'te *Peyam* ve *Rûbab*'ta da yazmaktadır.

<sup>2</sup> Söz konusu yazılar hakkında Manisa Celal Bayar Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Projesi kapsamında bir proje (2022-115) hazırlamaktayız. Buna göre yazıların tamamı Latin harflerine aktarılacak ve genel bir değerlendirilmeye tabi tutacaktır.

ettiği” Hürriyet ve İtilaf Fırkası’na daha yakın muhalif bir gazetecidir. Bununla birlikte onu ne tam bir İtilafçı ne de tam bir İttihat düşmanı olarak görmemiz mümkün değildir. Buradan yola çıkarak söylemek istediğimiz, Yakup Kadri’nin yazarlığında, *İkdam*’daki yazılarında da yansımalarını görebildiğimiz tezatların/çelişkilerin varlığıdır. Onu karakteristik kılan hususiyetlerden biri, bu tezatlar/çelişkilerdir.

Yakup Kadri’nin 1919-1923 yılları arasında gazetede sadece makaleleri değil, hikâyeleri de yer alır. Romancılığa yine *İkdam* yazarı olarak bulunduğu dönemde başlayacak olan Yakup Kadri, ilk romanı *Kiralık Konak*’ı da yine bu gazetede tefrika edecektir.<sup>3</sup>

Yazarın *İkdam* dönemi, hem fikir dünyasının hem de sanat anlayışının karakteristik birtakım değişim ve dönüşümlerden geçtiği bir zaman dilimini içerir. İmparatorluğun yıkılma süreci, Mütareke Dönemi ve akabinde Millî Mücadele ve bu sürede Avrupa’nın ve azınlıkların tavrı, Niyazi Akı’nın belirttiği gibi Yakup Kadri’yi “Türk ruhunu bulmaya” götürmüştür (Akı, 2017, s.45). Enginün de Yakup Kadri’de millî hassasiyetlerin oluşmasında Birinci Dünya Savaşı sırasında yurt dışında kalmış olmasının ve bu sırada Batı ülkelerinde Türk’e karşı hayli olumsuz bir bakış açısını yakından görmüş olmasının etkili olduğunu belirtir (Enginün, 1985, s.477-492). Yakup Kadri’nin İzzet Melih’in *Sermet* romanından etkilenmesinin sebebini anlattığı şu sözleri bunun en güzel kanıtıdır:

“Bahusus Türk milletinin her taraftan bin türlü iftiraya uğradığı, adeta hiçbir Türk’ün “Türk’üm” demeye cesaret edemediği bir anda bir Türk müellifinin Cenevre’de Fransızca bir eser neşredişini ve buna oradaki kitapçı dükkanlarının camekanlarında yer buluşunu görmek bana ümit ve teselli verici pek mühim millî hadisattan biri gibi göründü.”

O, İsviçre’de Avrupa’da Türklere duyulan kin ve nefret arasında kendisini “her dakika ezilmeye mahkum bir küçük böcek, bir küçük zahife gibi” (Yakup Kadri, “Bazı Acı Hatıralar”, nr. 9226, 1922) hissetmiştir.

Niyazi Akı, Yakup Kadri’nin hayatı için 1922’yi esas alır ve bu yıldan öncesini “pasif ve bir geçiş devresi” olarak görür, sonrası için ise “ayağını basacak sağlam toprağı bulmuş, bulanık görüşü durulmuş, kendini topluluğun yararına bazı kıymetlere bağlamış” olarak nitelendirir. Lakin “ferdiyetçi” çizginin ve “bedbin” ruh halinin devam ettiğini idda eder (Akı, 2017, s.45-46) ki bu tespiti hayli yerindedir. Bununla birlikte *İkdam*’daki yazılarından da görüldüğü gibi Yakup Kadri pasif tavrını 1922’den önce terk etmeye başlamıştır. 1919’dan itibaren *İkdam*’daki yazılarında toplumsal ve millî meseleler karşısında duyarlı, kararlı bir yazar portresiyle karşılaşmaktayız. Milletperverlik ve vatanperverlik kavramlarının, bir değer olarak gittikçe billurlaştığını, cereyan eden olayları, gelişmeleri hatta kişileri ve eserleri değerlendirirken başvurduğu bir mihenk taşı hâline geldiğini görürüz.

Yakup Kadri, “sosyal yazar” unvanını romanlarıyla kazanmış görünse de bu romanların arka planını oluşturan düşünce yapısı gazeteciliği ile şekillenmiştir (Akı, 2017, s. 97). Yazarın, aktüel günü güne takip eden ve değerlendiren tavrı çok önemlidir. Üzerinden uzun yıllar geçtikten sonra kaleme alınan anılarında geçmişini sakın ve soğukkanlı bir bakış açısıyla değerlendiren olgun bir Yakup Kadri

<sup>3</sup> nr. 8430, 13 Ağustos 1920-nr.8491, 26 Teşrinievvel 1920 (55 tefrika)

vardır, *İkdam*'daki yazıları ise hem ülkesinin hem kendi hayatının ve düşünce dünyasının dönüm noktalarını barındıran bir devrede kaleme alınmış; onun heyecanını, endişelerini, kızgınlıklarını, hayal kırıklıklarını sıcağı sıcağına yansıtmaktadır. Daha da önemlisi, Türk tarihinin önemli dönüşüm evrelerinden biri, "realist" bir yazar tarafından kayda alınmıştır. Başka bir ifadeyle hem bu kritik dönemi hem de Yakup Kadri'yi tam anlamıyla tanımak için *İkdam*'daki yazıların okunması elzemdir.

Yakup Kadri'nin 1919'daki ilk yazısı "Miss Chalfrin'in Albümünden" başlığını taşır.<sup>4</sup> Bu yazı dizisiyle birlikte yazar gazetede makalelerini de yayımlamaya başlar. Bu makalelerin genel olarak düzenli bir zaman aralığı bulunmamaktadır. Bazı yazılar bir hafta arayla bazıları ise her gün ard arda, kimi zaman da iki veya üç gün araylıdır. Belli üst başlıklar altında yayımlanan bu yazılardan "Hafta Musahabesi" başlıklı olanları, çoğunlukla günlük olayların, havadislerin, yaşanan gelişmelerin yazarı uyandırdığı izlenim ve tespitleri içermektedir. Bir ecnebinin İstanbul hakkındaki sözleri, Halley yıldızı ile ilgili gelişmeler, yeni icat ulaşım araçları, Batı'daki günlük hayata, Batılı insana dair bazı mülahazalar, İstanbul'da haber niteliği taşıyan olaylar, Fransız gazetelerinde çıkan haberler bu yazılarda ele alınan konulardan sadece bazılarıdır. Az sayıda yazısı "Ramazan Sohbetleri" üst başlığını taşır ve daha çok Ramazan ayının dinî duyarlılığıyla kaleme alınmıştır. "Anadolu İhtisasları" ve "Yol Tahassüsleri" üst başlığını taşıyan yazılar ise Yakup Kadri'nin 1921'de ve 1922'de Anadolu'ya yaptığı yolculuklardan izlenimler içerir. Yazıların büyük bir çoğunluğu Ekim 1922'ye kadar "Müşahede ve Mülhaza", Ekim 1922'den sonra "Tahlil ve Terkip" üst başlığıyla yayımlanır. Bu üst başlıklar tesadüfi değildir. Bunlarda devrin tarihî, siyasî ve sosyal hadiselerini yakından takip eden bir yazarın fikrî yapısını, estetik anlayışını, bir Batılı entelektüele has tahlil ve terkip sürecinin yansımaları görebilmek mümkündür. 1920'nin sonlarına kadar çoğunlukla Y.K. ve akabinde Yakup Kadri imzasını kullanır.

*İkdam*'daki ilk yazılarında İstanbul'da ve Anadolu'nun çeşitli yerlerinde başlamış olan işgalin ve işgal kuvvetlerinin basın üzerindeki baskısının büyük etkisi vardır. İstanbul gazetelerinde yayımlanacak her yazı sansürden geçmekte, zaman zaman da baskınlar yaşanmaktadır. *İkdam*, İstanbul'daki diğer milliyetçi gazeteler gibi tarafsız bir yayın sürdürmek zorundadır. Yakup Kadri bu zor günlerde makaleleri ve hikâyeleriyle, "düşman süngülerine kalemle karşı koyma"ya (Karaosmanoğlu, 1973, s. 6) çalışır, siyaseti bırakıp "iş edebiyata dökerek", Millî Mücadele ruhunu taşıyan küçük hikâyeler yayımlar (Karaosmanoğlu, 2019, s. 56). Yine de bazı yazıları sansürün elinden kurtulamamış ve mahzurlu görülen bölümler çıkarılmış ve buralar boş kalmıştır. Bu şartlar altında kaleme aldığı yazılarda geçim zorlukları, kadınlık ve feminizm bahisleri, kumar, intiharlar, İstanbul'a

<sup>4</sup> "Miss Chalfrin'in Albümünden" yazı dizisi 1942 yılında Remzi Kitabevi tarafından basılmıştır. İletişim yayınlarından çıkan baskısında (2015) herhangi bir açıklama yapılmadığı hâlde yazılar kronolojik bir sıra takip etmemektedir. Bununla birlikte yazarın Remzi Kitabevi'nden çıkan ilk baskında ifade ettiği gibi, yazıların derlenmesi ve yayımlanmasında hiçbir müdahalesi olmamıştır (Karaosmanoğlu, 2015, s.6). "Seyirci vaziyeti", yazarın diğer bütün eserlerinin yeni baskılarında da söz konusudur. Bu yüzden Yakup Kadri'nin bütün eserlerinin ilk baskılarının gözden geçirilerek yeniden yayımlanmaları gerekir. Örnek bir çalışma için bkz. Özlem Nemutlu, "Bir Zoraki Diplomat Romanı: *Hüküm Gecesi*" (13 Ekim 2022 tarihinde Manisa Celal Bayar Üniversitesi'nde H. Harika Durgun'un başkanlığında düzenlenen "Tefrikadan Romana" başlıklı sempozyumda bildiri olarak sunulmuştur.)

Balkanlar'dan, en son da Rusya'dan gelen muhacirlerin durumları ve bunların şehir hayatında yarattıkları olumlu-olumsuz tesirler, sosyalizm, bolşevizm, kapitalizm-bolşevizm mukayeseleri, İstanbul'un belli başlı muhitlerindeki eğlence hayatı, gündelik hayat, İstanbul'un mimari yapılanması, resim sergileri, tiyatro temsilleri, eser tenkitleri, Tevfik Fikret, Hüseyin Rahmi vb edebî şahsiyetler gibi sosyal, kültürel ve edebî alanlara yönelik birçok mevzuu, ismi konu aldığını görürüz. Genel olarak baktığımızda bütün yazılara hakim olan misyon millilik, Türklüktür. Yakup Kadri, edebiyatta oluşturmak istediği millî olma vasfını söz gelimi insanımızın giyiminde kuşamında, hâl ve tavrında, konuşmalarında, memleketin evlerinde, sokaklarında da görmek ister.

1921 yılına kadar daha çok edebiyatta, sanatta ve sosyal yaşamda yapılan millilik vurgusuna 1921'in ilk aylarından itibaren Millî Mücadele'yi destekleyici bir tavır eklenir. Edebiyata, sosyal meselelere ve aktüel olaylara ilişkin değerlendirmelerine devam etmekle birlikte yazılarının konusu çoğunlukla Anadolu, Türkiye, Ankara Hükümeti ve Milli Mücadele olur. Bu yüzden 1920'deki yazılarının bir kısmında Yakup Kadri'yi en çok meşgul eden meselelerden biri, bir tarafta Anadolu'da mücadele devam ederken ve İstanbul işgal altındayken, halkın –İstanbul halkının- duyarsızlığıdır. I. İnönü, ardından II. İnönü Zaferleri, arka arkaya kazanılan zaferler Yakup Kadri'yi daha cüretkâr kılar, İstanbul hâlâ işgal altında olmasına, zaman zaman baskınlara uğrayıp sorguya çekilmelerine (Karaosmanoğlu, 2019, s.59-60) rağmen yazılarında Millî Mücadele'yi, Ankara'da kurulan hükümeti savunmaktan çekinmez. Onu bu dönemde en çok meşgul eden meseleler, yazılarında kullandığı kavramlara da yansır: “manevi kuvvet”, “manevi servet”, irade-i milliye” bunların en başında gelenlerdendir (Yakup Kadri, “Müşahede ve Mülâhaza-Sırası mı?”, nr. 8557, 1921). Memleketi, idare eden, geleceğini belirleyen belli merkezler vardır: Bunların başında pek tabii İstanbul gelir. Yakup Kadri, İstanbul'dadır ve haliyle meseleleri onun çerçevesinden görmektedir. “Kozmopolitleşen” İstanbul onun gibi aydınlar için bir yaradır.

*İkdam*'daki yazılarından takip edebildiğimiz kadarıyla 1921 Temmuz'unda Anadolu'ya geçen Yakup Kadri, Ankara'ya giderken uğradığı yerlerde gördüklerini ve izlenimlerini “Anadolu İhtisasları” üst başlığıyla yayımlar. Bazıları *Ergenekon Millî Mücadele Yazıları* kitabına alınan bu yazılarından edindiğimize göre Mustafa Kemal'le evinde görüşme fırsatı bulmuş, (Yakup Kadri, “Anadolu İhtisasları 5-Mustafa Kemal Paşa”, nr. 8743, 1921; Karaosmanoğlu, 1973, s.59-61.) millî eğitime esas teşkil edecek görüşlerin dile getirildiği Maarif Kongresi'ne katılmıştır. (Yakup Kadri, “Anadolu İhtisasları-Anadolu'da Maarif İşleri”, nr. 8782, 1921) Kongreden sonra Ankara'dan Eskişehir'e gitmiş, Garp Cephesi'nde İsmet Paşa ile görüşmüş, ardından Kütahya, Gediz ve Simav'a da uğramıştır. Yine *İkdam*'daki yazılarından takip edebildiğimiz kadarıyla 1921 yılının son aylarında İstanbul'a dönmüştür. Edebî, fikrî, sosyal, aktüel birçok meselede yazılar kaleme alan Yakup Kadri'yi elbette yine en çok meşgul eden mevzular arasında Anadolu'daki Milli Mücadele ağırlığı teşkil eder.

30 Ağustos'ta Büyük Taarruz'un başladığı günden itibaren *İkdam*'da Yakup Kadri'yi hiç olmadığı kadar ümitli görürüz (Yakup Kadri, “Cephe Hatıraları-İzmir'de Görüşeceğiz”, nr.9142, 1922). Bir gün öncesinde halkın cehaletinden, bağınazlığından, Millî Mücadele'den habersiz kalışından yakınan Yakup

Kadri (Yakup Kadri, “Müşahede ve Mülâhaza-Ziya, Ziya, Ziya!”, nr.9140, 1922) 30 Ağustos itibarıyla sanki bambaşka biri gibidir. Millî Mücadele’yi destekleyen, moral ve cesaret veren yazılar kaleme almaya başlar. Bu yazılarda bir yandan cahil kalmış halkı aydınlatmayı görev bilmiş bir aydının tavrı diğer yandan büyük komutanların arkasından zafere koşan bir neferin heyecanı sezilir.

Zafer haberlerinin gelmesiyle birlikte İstanbul halkında yaşanan sevinç ve coşkuyu yine heyecanlı bir dille tasvir eder:

“İstanbul birkaç günden beri emsalsiz bir heyecan devresi geçiriyor. Bütün kederler unutuldu; bütün elemeler durdu. Eski ve zincir-bend şehir bağrında sığıp muhacirleri, yetimleri, dulları; mütekit ve malul askerleri, mecburi mezunları, solgun benizli avare gençleri, yırtık çarşafı genç kızları, topalları, körleri, dilencileri [bir satır sansür] vüzerası ayan ve eşrafıyla tek bir kalp gibi çarpıyor (Yakup Kadri, “Müşahede ve Mülâhaza-Askerî Zaferin Kıymeti”, nr.9145, 1922).

Manisa’nın ve İzmir’in kurtuluşu Yakup Kadri için daha bir anlamlıdır. 9 Eylül 1922 tarihli yazısında sevincini “Bendeki zafer neşvesi en ziyade bu son müjde iledir ki sevdavî bir vecd mertebesine erdi.” cümlesiyle ifade eden Yakup Kadri, (“Zafer Tahassüsleri-Manisa’nın İstirdadı Münasebetiyle”, nr. 9151, 1922) 10 Eylül 1922’den sonraki yazılarını mektuplar hâlinde İzmir’den gönderecektir. Mustafa Kemal de o günlerde İzmir’de bulunmaktadır. Yakup Kadri ve Ruşen Eşref Mustafa Kemal ve İsmet İnönü ile uzun bir görüşme yaparlar. (Yakup Kadri, “İzmir Mektupları-Kahramanların Huzurunda: Mustafa Kemal ve İsmet Paşalar”, nr. 9165, 1922)

Yakup Kadri İzmir’deki birkaç günün ardından Yunan mezaliminin tetkiki için bir heyetle birlikte Uşak’a doğru hareket eder. Yol boyunca karşılaştığı içler acısı manzarayı, Yunanlıların yakıp yıktığı yerleri, halkın içinde bulunduğu zor koşulları, ihtiyaçlarını *İkdam*’a gönderdiği mektuplarda detaya girmeden anlatır. Ancak şahit olduğu faciaları anlatırken bunların başında ağıt yakan bir “şair” değil, yeniden ayağa kalkmaya teşvik eden bir aydındır. Bu bakımdan şu satırlar oldukça dikkat çekicidir:

İzmir’den Uşak’a kadar geçtiğimiz bu yüzlerce kilometrelik Türk toprakları üzerinde bu şehir, kasaba ve köy harabeleri, bu sefil ve perişan Müslüman ahali doğrudan doğruya bizim kalbimizi tutuşturan bir büyük hailenin muhtelif levhalarıdır. Biz, bu levhalar karşısında yalnız gözyaşları dökmekle iktifa etmemeliyiz, ne de bir millet için menfi bir tahassüs olan gayz ve intikam duygusuna kapılmamız. Olan olmuş, geçen geçmiştir. Bundan sonra hepimize düşen vazife memleketimizde bu geçen mücadele kadar hararetli bir imar ve islah devri açmaktır (Yakup Kadri, “İzmir’den Uşak’a”, nr. 9191, 1922).

Uşak’tan sonra Kütahya’ya oradan da İnönü’ye gelirler. İnönü’nün anlamı büyüktür. Yakup Kadri büyük muharebeye mekân olmuş bu topraklarda ilk defa vatanın toprağıyla, tabiatıyla bütünleştiğini, bir olduğunu hisseder. 24 Teşrinievvel 1922 tarihli *İkdam*’daki yazısında zaferi, Anadolu topraklarının “mukaddesliği”nin bir neticesi olarak görür:

Ey mukaddes topraklar, ben sizin uğruna neden can verilir, asıl şimdi anlıyorum, (...) Sizinle bizim aramızdaki alaka sizinle bizim aramızda sökülmez rabıta bu ağaçların, bu otların alakası gibidir. Ecdadımızın kanına kuvvet veren koyunlarımızın etini siz beslediniz; bugün bizim damarlarımızda cevelan eden kanın şu ağaçların elyafındaki usareden farkı yoktur, biz

sizden hasıl olduk. Biz bu çamların, bu kavakların, bu meşelerin, bu akan suların kardeşleriyiz.

(Yakup Kadri, "Yol Tahassüsleri-Uşak'tan Bursa'ya-6", nr. 9196, 1922)

H. Taine'in "ırk, ortam, devir"le alakalı fikirlerinden ilhamla kaleme alındığı açık olan bu yazıyı, 1922 tarihli yazısıyla birlikte değerlendirmek gerekir. Çünkü Yakup Kadri yaklaşık bir yıl önceki "Müşahede ve Mülahaza-Gizli kalan Kuvvetler" başlıklı yazısında da ecnebilerin kendilerine bir "arz-ı mev'ud" gibi gördükleri Anadolu'nun asıl sahiplerinin Türkler olduğunu ve "damarlarında cevelan eden kanda ne harikulade hayat kabiliyetleri taşıdıkları"nı heyecanla anlatır (Yakup Kadri, "Müşahede ve Mülahaza-Gizli Kalan Kuvvetler", nr. 8912, 1922). Bu yıllarda Türk milliyetçisi cephesi keskin bir hâl alan Yakup Kadri'nin hem bu yazılarında hem de yazarlık hayatının diğer sahalarında Kitab-ı Mukaddes'in dil, atmosfer ve ruhundan çok etkilendiği görülür.<sup>5</sup>

İnönü'den Bursa'ya geçen Yakup Kadri, "bir rüya iklimine girer gibi" dâhil olduğu bu şehri Hamdullah Suphi Tanrıöver'in rehberliğinde gezer. Bursa Türk ve İslam sanatının muhteşem örnekleriyle doludur:

"Nasranî sanat, mimaride olsun, resimde olsun uhrevî şeylere korkunç bir tavır vermiştir.

İslam sanatında bunun tamamıyla aksini görüyoruz, hele Türklerde zarafet, asalet ve güzellik duyguları bütün belagatiyle en ziyade ebediyetin serhaddinde inkişaf etmiştir (Yakup Kadri,

"Yol Tahassüsleri-Uşak'tan Bursa'ya-7", nr. 9199, 1922)."

Yakup Kadri'nin bundan sonraki yazılarında "İnkılapçı" portresi daha bir belirgin hâle gelir, o artık yeni devletin ve inkılapların ateşli bir savunucusudur. 1923'te yayımlanan yazılarının neredeyse tamamı siyasî meselelerle ilgilidir. Zafer kazanılmış, düşman memleketten kovulmuştur, bundan sonraki mücadele inkılap yapmak isteyenler ile eski düzeni muhafaza etmek isteyenler arasında olacaktır. (Yakup Kadri, "Tahlil ve Terkip-Rahatı Bozulanlar", nr. 9201, 1922) Ankara hükûmeti "inkılap rüzgârı"yla "bütün eski müesseseleri yıkacak, silip süpürecek"tir. Türkiye artık "hiçbir cihetten eski devletin varisi değildir. O Harb-i Umumî'den sonra milliyet prensipleri üzerine teşekkül ve teessüs etmiş sabıkasız -mazisiz de diyebiliriz- bir hükümettir." (Yakup Kadri, "Tahlil ve Terkip-Yeni Türkiye ve Eski Devlet", nr. 9206, 1922). Yakup Kadri milletin Millî Mücadele'de olduğu gibi inkılapları da geç kabullenmesinden endişelidir. "Millî irfanın millî irade ile baş başa yürüyemediğine ve gazada olsun, inkılapta olsun, onun daima beş on adım gerisinde sürüklendiğine" dair emareler onu telaşlandırır (Yakup Kadri, "Tahlil ve Terkip-İrade-i Milliyenin İnkişafı", nr. 9207, 1922). İnkılabı anlamayanlara, alıştığı düzenin bozulmasından yeni yönetimi sorumlu tutanlara inkılabın ve yeni idarenin neden önemli olduğunu izaha çalışır. (Yakup Kadri, "Ramazan Musahabesi-Tiryakiye Cevabım", nr. 9395, 1923)

Yakup Kadri'nin 1913'te başlayan *İkdam*'daki serüveni, daha çok 1919'dan sonra kaleme almaya başladığı yazılarla şekillenmiş, asıl mahiyetini ise bu seneden itibaren 1923 Temmuz'una kadar yazdığı makalelerinde kazanmıştır. Söz konusu yıllar arasında Türk tarihinin, Türk sosyal hayatının geçirdiği

<sup>5</sup> Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. H. Harika Durgun, *Kitab-ı Mukaddes'in Gölgesinde Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2019.



aşamaları Yakup Kadri gibi Türk milliyetçisi cephesi keskinleşmiş, çeşitli konulardaki yaklaşımlarıyla çelişkilerini, çatışmalarını kendi karakterinin bir hususiyeti hâline getirmiş, çok yönlü bir entelektüelin gözünden *İkdam* vasıtasıyla okuma imkânı elde edilir.

## 2. YAKUP KADRI'NİN İKDAM'DAKİ YAZILARININ TEMATİK BİR TASNİFİ



Gerek edebî eserleri gerekse makaleleriyle hemen hemen aralıksız üç buçuk yıl boyunca yazan Yakup Kadri'nin, diyebiliriz ki, en çok faaliyet gösterdiği yayın organı *İkdam* olmuştur.<sup>6</sup> Tespit edebildiğimiz kadarıyla 622 makalede imzası bulunan Yakup Kadri (*Miss Chalfrin'in Albümü* hariç) bunlarda edebî, siyasî, sosyal, estetik vb. gibi birçok mevzuya, meseleye yer vermiştir. Biz bu yazı çeşitliliğini, bir makalenin boyutları içerisinde, temel başlıklar altında ana hatlarıyla değerlendirmek istiyoruz. Yakup Kadri'nin *İkdam*'daki yazılarının mevzularının ağırlığını devrin siyasî ve tarihî hadiseleri (İstanbul'un işgali, Batılı devletlerin ve azınlıkların faaliyetleri, İttihat ve Terakki, Milli Mücadele, İstanbul-Anadolu; İstanbul-Ankara Mukayesesi, İletişimi, İnkılaplar, Siyasî Aktörler vb.) teşkil eder. Bunu İstanbul'un sosyal hayatı, aktüel meseleleri (İşgal İstanbul'unun gündelik hayatı, muhacirler, maişet derdi, tiyatro ve musıkî temsilleri, resim sergileri, yardım faaliyetleri vs) buna bir süre sonra Anadolu'nunkiler (geri kalmışlığı, yoksulluğu, sefilliği vs.) eklenecektir, izler. Üçüncü sıraya edebiyat ve sanat yazılarını alabiliriz. Bu grupla alakalı olarak Yakup Kadri'nin *İkdam*'da birçok hikâyesi ile *Kiralık Konak*'ın tefrikasından da bahsetmemiz gerekir.

### 2.1. Siyasî ve Tarihî Mevzulara Dair Yazılar:

Yazarlığının yanı sıra milletvekilliği, elçilik gibi diplomatik görevlerde de bulunmuş olması itibarıyla Yakup Kadri, fikirleriyle devrin siyasî ve tarihî yapılanmasında önemli aktörlerden biri olmuştur. Hem makalelerinde hem de edebî eserlerinde onun bu cephesini bariz bir şekilde görebiliriz. *İkdam*'daki siyasî ve tarihî mevzulara dair yazıları, onun bu sahalarla ne kadar yakından ilgilendiğinin delilidir.

Yakup Kadri, 1921 Temmuz'una kadar İstanbul'dadır. Dolayısıyla I. Dünya Savaşı sırasında 1916-1919 yılları arasında İsviçre'de kalan Yakup Kadri, yurda döndüğü 1919 yılının Kasım ayından

<sup>6</sup> Yakup Kadri'nin *Rübab*, *Servet-i Fünun*, *Dergâh*, *Peyam*, *Akşam*, *Hakimiyet-i Milliye*, *Yeni Mecmua*, *Milliyet*, *Cumhuriyet*, *Kadro* gibi dergi ve gazetelerdeki dil ve edebiyat yazıları üzerine Dilek Akyar (Manisa Celal Bayar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü) tarafından bir doktora tezi hazırlanmaktadır.

itibaren *İkdam*'da yazmaya başlar. O sırada İstanbul işgal altındadır. Bilindiği üzere ilki Kasım 1918, ikincisi Mart 1920'de olmak üzere İstanbul iki kere işgal edilmiştir<sup>7</sup>. Yakup Kadri bu iki işgal hadisesinin arasında İstanbul'a döner ve bu zaman aralığında yazmaya başlar. Dolayısıyla bu işgal hadiselerinin sebepleri, aktörleri, sosyal hayatta yarattığı etkiler, Yakup Kadri'yi çok meşgul eder. Devrin siyasî ve tarihî hadiselerine yön verecek gelişmeleri yakından takip etmeye çalışır:

“Benim İstanbul'a ilk adımında Anadolu'ya kalkıp gitmek isteyişim ve hatta bunu temin için Sivas'a gitmek üzere olan Ruşen Eşref'ten Mustafa Kemal Paşa nezdinde teşebbüste bulunmasını rica edişim üzerine arkadaşlarımdan biri bana demişti ki: “Oraya gidip ne yapacaksınız? Senin Milli Mücadele'ye ancak İstanbul'dan yazacağın yazılarla bir faydan dokunabilir. “ Nitekim bir ay sonra Sivas'tan dönen Ruşen Eşref de bana Mustafa Kemal Paşa'nın hakkımda böyle düşündüğünü söylemişti (Karaosmanoğlu, 2019, s.42).”

Bu anekdota bakılırsa Yakup Kadri'nin İstanbul'daki yazarlık faaliyetleri ve akabinde Anadolu'ya geçişi, bir nevi görevlendirmenin bir parçasıdır. Yazılarındaki Türkçü ve milliyetçi tavrının kaynaklarından biri bu misyonun bir sonucu olsa gerektir. Bu bağlamda *İkdam*'daki ilk yazılarında Avrupa devletleri, işgal kuvvetleri ve Batı Anadolu'ya asker çıkaran Yunan güçlerinin eleştirileri ile İttihat ve Terakki zihniyeti ile hesaplaşmasını görebiliriz. İsviçre'deyken Batılı devletlerin emperyalist cephelerini çok yakından gören Yakup Kadri'ye göre -kendini ve Türk milletini Doğulu ve Müslüman olarak nitelendirir. -oradan gelen her şeye şüpheyle yaklaşmamız gerekir. Ona göre Batı madde, Doğu ise ruhtur. Doğu hak ve adaletin peşinde iken Batı para ve ticaretten dem vurmaktadır. Bununla birlikte Doğu'da yeni başlayan medeniyet cereyanını da pek emniyetli bulmaz ancak yine de geçmişten kalan enkazla yarının inşa edilemeyeceğinden ve ruhun maddeye galebe çalacağından emindir (Yakup Kadri, “Müşahede ve Mülahaza-Şark'tan ve Garp'tan Gelen Sesler”, nr. 9001, 1922). Nitekim öyle de olur. Büyük bir yokluk ve imkânsızlık içinde başlayan Milli Mücadele askerle, mühimmatla değil azim, irade ve inançla, millî ruhla kazanılmıştır. Zafer, ne yapmamız ve hangi hedefe doğru yürümemiz gerektiğini bilen, “bütün milletin yılmaz bir kahraman hâline girmiş şuuru ve iradesi” Mustafa Kemal'in önderliğinde vatan mücahitleri ve din pehlivanlarının, (Yakup Kadri, “Müşahede ve Mülahaza-Akdeniz'e İleri”, nr. 9148, 1922; Yakup Kadri, “Müşahede ve Mülahaza-Hesap ve His”, nr. 9152, 1922) “Türk Ocağı'ndan doğan ruhun eseridir”. Dolayısıyla “bu eserin payidar olması için o ruhun baki kalması ve hayatî prensipleri haricine çıkmaması lazım”dır (Yakup Kadri, “Tahlil ve Terkip-Meşrutiyet, İslamiyet, Milliyet”, nr. 9261, 1922). Görüleceği üzere Yakup Kadri'nin bu minvaldeki yazılarında Batı'yla hesaplaşmayı Anadolu'da cereyan eden Millî Mücadele'yi destekleme heyecanı ve ruhu takip eder. Millî Mücadele ile ilgili yazılarında zaman zaman duygularının etkisinde kalarak heyecanlarını dışavursa da içi boş bir hamasete düşmekten kaçınır. Onun için önemli olan, Anadolu'daki direnişe destek vermektir. İster “taassup sahibi mürteciler”, ister “kalburüstü ve münevver zümreden” olsun bu harekete sekte vuracak her türlü müdahalenin karşısında yer alır (Yakup Kadri, “Müşahede ve Mülahaza-Vatan Hainleri ve İstanbul”, nr. 8980, 1922; Karaosmanoğlu, 1973, s. 118). Fikir ve vicdan

<sup>7</sup> <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/istanbulun-igali/>

hürriyetini savunanların, kamu vicdanına ve toplumun dinî hassasiyetlerine hürmet etmesi gerektiğini belirtir. (Yakup Kadri, “Müşahede ve Mülâhaza-Bir Kıyas-ı Mukasem Karşısında”, nr. 9021, 1922)

Yakup Kadri’yi oldukça meşgul eden ve *Hüküm Gecesi* romanının da temel meselesini teşkil eden İttihat ve Terakki zihniyeti, *İkdam*’daki yazılarda âdeta siyasi mevcudiyeti tarihe karışmış olsa da girecek yeni bir beden arayan, yeniden varlık sahasına çıkmaya çalışan kayıp bir ruh gibi tasvir edilmiştir (Yakup Kadri, “Müşahede ve Mülâhaza-Hâlâ O”, nr. 9065, 1922). Kemalpaşazade Sait Bey ve Talat Paşa’dan hareketle yazılan “İki Ölüm, İki Ruh” başlıklı yazı, Tanzimatçılar ile İttihatçıları mukayese etmektedir. Yakup Kadri, Sait Bey gibi Tanzimatçıları, “devre ayak uyduramamak”, “ideali karşısında pasif davranmak” “fart-ı atalet” gibi ifadelerle eleştirse bile, onların kibar, efendi hâllerini, “İstanbulîli” tavırlarını İttihatçıların kaba kuvvet, tahsil ve terbiyeden uzak hâllerine tercih etmektedir. Bununla birlikte “Zira bizim için fart-ı atalet de fart-ı hareket kadar muzırdı.” cümlesi her iki kesime getirdiği eleştiriyi göstermektedir. Nitekim makalenin sonuç cümleleri, bu konudaki düşüncelerini çok daha açıkça göstermektedir:

“Talat Paşa’yı vuran kurşunla Sait Bey’i söndüren felç, bu nokta-i nazardan da timsalî bir mahiyeti haizdir. Bu devlet Sait Bey tarzında Tanzimat ricalinin elinde mefluç olarak ölecekti, Talat Paşa’nın elinde ise tıpkı kendisi gibi bir kaza darbesiyle vaktinden evvel yıkıldı (Yakup Kadri, “İki Ölüm, İki Ruh”, nr. 8627, 1921).”

Burada Sait Paşa gibi Tanzimat efendileri için kullandığı ifadeler, bize doğrudan doğruya *Kiralık Konak*’ın Naim Efendi’sini hatırlatmaktadır. Talat Paşa gibi İttihatçıların eleştirisi ise, II. Meşrutiyet’in ilanının akabinde yaşanan siyasî çatışmaları bir muhalif gazetecinin gözünden anlattığı *Hüküm Gecesi*’ne götürmektedir.

Yakup Kadri’nin *İkdam*’daki yazıları bu bağlamda bütünlüklü olarak ele alındığında âdeta bir İttihatçı tipinin çizildiği görülür. Bu tip, siyasî ihtirasları olan, iktidara gelmek için her fırsatı değerlendiren, hile ve desiselere veya cebir ve tazyiklere başvurmaktan çekinmeyen, hatta bunun için kılıktan kılığa giren, gülünç derecede gösteriş meraklısı, yaşadıklarından ders almayan sabit fikirli bir tiptir (“Müşahede ve Mülâhaza-Harp ve Siyaset”, nr. 8919, 1922; “Tahlil ve Terkip-Meşrutiyet, İslamiyet, Milliyet”, nr. 9261, 1922; “Müşahede ve Mülâhaza-Bazı Hadiseler ve Bazı Neticeler”, nr. 8944, 1922; “Müşahede ve Mülâhaza-Taştan Bebekler”, nr. 9116, 1922). Bununla birlikte Yakup Kadri, genellikle olumsuz özelliklerinden bahsettiği İttihatçı tipi ile İttihat ve Terakki’yi birbirinden ayırır. Memlekette yaşanan birçok sıkıntı ve problemin müsebbibi olmasına rağmen İttihat ve Terakki bu milletin bağrından çıkmıştır. Dolayısıyla onu eleştirirken aşırıya kaçmamak, objektif bir bakış açısıyla değerlendirmek, ayrıca İttihat ve Terakki erkanından birçoklarının Millî Mücadele’ye katıldığını da göz önünde bulundurmak gerekir (Yakup Kadri, “Müşahede ve Mülâhaza-İttihat ve Terakki Erkanı”, nr. 9017, 1922; “Tahlil ve Terkip-Hafızası Kuvvetli Bir Adam”, nr. 9234, 1922). Özetle Yakup Kadri’nin İttihat ve Terakki karşısındaki tavrını, Millî Mücadele’nin kazanılmasından sonra yeni bir devletin kurulma sürecindeki güç dağılımı ve paylaşımları çerçevesinde de değerlendirmek gerekir. Nitekim ikinci meclisteki muhalif kanadı, yine muhalif duruşuyla kendinden söz ettiren *Tanin*’i, Lozan heyetine eleştiri getirenleri, hep İttihatçı zihniyetin bir uzantısı olarak görür (Yakup Kadri, “Tahlil ve Terkip:

Yeni Bir Nifak Cephesi", nr.9394, 1923).1927'de yayımlayacağı *Hüküm Gecesi*'nde de tekrar bu konuya dönecektir.

Yakup Kadri'nin İttihatçılar'dan yazılarında en çok bahsettiği simalar, **Enver, Talat, Cemal Paşalar**'dır (Yakup Kadri, "Müşahede ve Mülâhaza-Hâlâ O", nr. 9065, 1922; "İki Ölüm, İki Ruh", nr. 8627, 1921; "Müşahede ve Mülâhaza - Altıncı Şehit", nr. 9113, 1922). Bunlardan başka **Prens Sabahattin, Sabit Nüzhet gibi isimler üzerinde ayrıca duracaktır. Hamdullah Suphi, Sait Halim Paşa, Lenin, Mussolini, D'annunzio, Venizelos, George Lloyd** yazılarında ele alınan diğer siyasi simalardır. Bütün bunların dışında Yakup Kadri'nin yazılarında en çok zikrettiği isimlerin başında Mustafa Kemal gelir. Millî Mücadele esnasında Mustafa Kemal'in halka verdiği güveni, kendinden emin tavır ve sözlerini sık sık vurgulamıştır. Onu bir asker iken tanıyan ve bir komutan olarak ona çok güvenen Yakup Kadri Türk milletinin trajik kaderi ile Mustafa Kemal'in kaderini ilişkilendirir ve Türk milleti ile aralarındaki kuvvetli bağa işaret eder (Yakup Kadri, "Müşahede ve Mülâhaza-Büyük Adamın Tevazuu", nr. 9110, 1922).

Yakup Kadri'nin gözünde 30 Ağustos Zaferi'nden sonra **Mustafa Kemal**, artık bir düşmanla boğuşan komutandan ziyade cehaletle mücadele eden bir inkılapçı, vahyini halktan alan bir mucizevi bir kurtarıcıdır:

"Bu büyük millet adamının önünde hıyanet ve cinayet gibi hamakat ve cehalet de ayak üstünde duramıyor, hemen devriliyor. Çünkü celal gibi kemalin de tecelligâhı odur. Her gün her dakika memlekette vuku bulan her hadise onun kudret ve azametini; gittikçe çoğaltan bir vuzuh ile ispat ediyor. Ne mesuttur o millet ki en mühlik deminde başına bu adamı buldu, bu adamın arkasına düştü, bu adamı kendisine delil ve serdar ittihaz etmek dirayetini gösterdi! O yürüdükçe zulmetler dağılıyor, o yürüdükçe dağlar inliyor, o yürüdükçe denizlerin dalgaları serfuru ediyor. Her sözü hatiften gelen bir ses ve her hareketi bir mucize gibidir. Milletlere, denizlerde yürüyen Musa'dan, körlerin gözlerini açan İsa'dan ve kameri ikiye ayıran Muhammed Mustafa'dan beri böyle bir münci nasip olmadı. Vakıa o kuvvetini doğrudan doğruya Hakk'ın kudretinden alan enbiyadan biri değildir. Lakin fahr-i kainat esrar-ı vahyin son tecelligâhı olmasaydı onu da bu kutsi ve ulvi insanlar arasında zikretmekte bir an tereddüt göstermezdik. Mamafih halkın sözü Hakk'ın sözüdür derler, bu itibar ile onu halkın vahyine mazhar olmuş Mesîhâ'dan addedebiliriz. Halkın şuuru, halkın iradesi hep onda tecelli ediyor, onda kemale eriyor, onun ağzında nas ve onun kolunda kudret haline giriyor (Yakup Kadri, "Tahlil ve Terkip-Son Nutku Münasebetiyle", nr. 9212, 1922)."

İnkılapları her fırsatta savunan Yakup Kadri doğal olarak Atatürk'ü de bu inkılabın "mücessem timsali", fikir ordusunun lideri olarak görmektedir (Yakup Kadri, "Tahlil ve Terkip-Bir Alevin Derunu", nr. 9351, 1923).

Yakup Kadri'nin yazılarında hürmet ve saygıyla bahsettiği bir diğer isim **İsmet Paşa**'dır. Onu bilhassa kendi yazılarında da yansımalarını gördüğümüz İnönü Zaferleri'nin kahraman komutanı, Lozan'da Avrupa devletlerine karşı "bir Osmanlı artığı olarak değil" de "yeni Türkiye"nin hür bir diplomatı olarak takdim eder (Yakup Kadri, "Tahlil ve Terkip-Polatlı'dan Lozan'a", nr. 9227, 1922)

*İkdam*'daki yazılarında Yakup Kadri'nin öne çıkan portresinin temel hatlarını tayin eden, **Türkçülük ve Milliyetçiliktir. Bu iki vasıf, başlarda Osmanlılık'la birlikte değerlendirilir.** "Müşahede ve Mülahaza-Adsız Kahraman" başlıklı yazısında Osmanlılara has "vakıf ve teberru ananesi"nin Tanzimat'tan itibaren unutulmaya terk edilmesini eleştirir (Y.K., "Müşahede ve Mülahaza-Adsız Kahraman" nr. 8545, 1920). Yakup Kadri'nin burada Osmanlı'dan ecdadımız diye bahsetmesi önemlidir. Benzer ifadeleri "Eski ve Yeni Türklük" başlıklı yazıda da görmemiz mümkündür:

Vaktiyle Osmanlı Devleti'nin ihtişam ve ikbali yalnız siyasi ve askerî değildi; Türkler uzun bir müddet Şark ile Garp arasında bir hatt-ı visal hizmetini gördüğünden sonra bilhassa kendileri Avrupa üzerinde gayet sarıh bir tesir ve nüfuz icra etmeye başladılar (Yakup Kadri, "Müşahede ve Mülahaza-Eski ve Yeni Türklük", nr. 8547, 1920).

1921'de Anadolu'dan Milli Ordunun zafer haberleri gelmeye başlayınca ve bütün bunların akabinde yeni Türk devleti kurulunca Yakup Kadri, eski devlet anlayışını daha çok eleştirmeye başlar. Yeni devletin eski ve köhnemiş bir sistem üzerinde yükselemeyeceğini *İkdam*'daki yazılarında sıkça yineler. Muallimler ve Muallimeler Dernekleri Birliği'nin yayımladığı bir beyanname münasebetiyle kaleme aldığı yazısında bu köklü değişimlere duyulan ihtiyaca dikkatleri çeker (Yakup Kadri, "Müşahede ve Mülahaza-Muallimler Derneğinin Beyannamesi", nr. 9087, 1922). Her sahada yapılacak inkılaplar son derece gereklidir. Türkiye, hayatını devam ettirebilmek için muhtaç olduğu asriliğe ve inkılapçılığa muhalif düşen, ölmeye mahkum bütün batıl fikirlerden kurtulmalı, bunun için Doğu'nun ve Batı'nın değil, kendine özgü, millî şiarına uygun yeni müesseseler kurmalıdır. Fikrî inkılabın gerçekleşebilmesi için bize taklide sapmadan kendimize özgü bir yoldan yürümek şarttır, İttihat ve Terakki bu gerçeği dikkate almadığı için başarısız olmuştur.

Yakup Kadri Osmanlı Devleti'ni çocuğunu -yeni Türkiye'yi- doğururken ölen bir anneye benzetir. Dolayısıyla ölmüş bir kurumun yeniden dirilmesi mümkün değildir (Yakup Kadri, "Müşahede ve Mülahaza - İnkılap ve İnkılapçılar", nr. 9112, 1922).

Yeni devlet, yönünü Batı'ya dönmüş, muasır devletler seviyesini yakalamayı kendisine hedef olarak belirlemiştir. Yakup Kadri'nin yazılarında bu ideolojinin savunulduğunu görmek mümkündür. Nitekim bir yazısında serfettiği şu sözler bu düşüncenin veciz bir ifadesidir:

Siyasi ve millî mukadderatımız, bizi her şeye rağmen mütemadiyen Avrupa'ya, mütemadiyen Garp'a doğru itiyor. (...) Türk milletinin kökü Asya'dadır lakin dal ve budaklarını daima Akdeniz'e doğru uzatmıştır; asla rücu etmek, ölmek demektir. (Yakup Kadri "Tahlil ve Terkip-Avrupa Medeniyeti", nr. 9276, 1923)

Yakup Kadri Avrupalılaşmak gerektiğini savunmakla birlikte bunun "millî ve dinî ananelerimizin çizdiği hatlar dahilinde..." nasıl olması gerektiğini de belirtmeden geçmez. Ziya Gökalp'in, *Yeni Mecmua*'da neşredilen bir makalesinde yer alan "Türk milletindenim, İslam ümmetindenim, Avrupa medeniyetindenim" sözünü hatırlatır.

Ankara Hükümeti vekillerinin halkın içinden biri gibi sade ve alayışsız yaşantı ve tavırlarını demokrasinin bir gereği olarak gören Yakup Kadri'nin bu tavrı egemenliği halka veren Cumhuriyet ideolojisinin bir tezahürüdür (Yakup Kadri "Tahlil ve Terkip-Demokrasiye Doğru", nr. 9259, 1922). Son

yazılarında demokrasi vurgusu artar. Hatta son yazılarından birinde şöyle der: “Biz yalnız siyasî nutuklarımızda değil, yaşayışımızda demokrat, giyinişimizde demokrat, oturduğumuzda, kalkışımızda, konuşmalarımızda, sevişmelerimizde hülâsa hayatımızın bütün safahatında demokrat olmak istiyoruz (Yakup Kadri “Tahlil ve Terkip-Eski İtiyadlardan Kurtulmalıyız!”, nr. 9455, 1923).”

Görülebileceği üzere Yakup Kadri'nin “demokratlaşmak”tan kastettiği “halkla birlikte hareket etmektir. Esasen onun yazılarında, konumuz gereği *İkdam*'dakilerde “halk” ve “halk”la ilgili meselelere hep vurgu yapılmıştır. Halk onun nazarında İstanbul'dakiler ve Anadolu'dakiler olmak üzere ikiye ayrılır. İstanbul halkı, işgal döneminde vurdumduymazlığı, kumara düşkünlüğü, duyarsızca eğlenmeye devam etmesiyle eleştirilir; ancak aynı “halk” yardım faaliyetlerine katıldığında, Milli Mücadele'nin zafer haberlerini heyecanla beklediğinde takdir edilir. Bundan başka İstanbul halkını muhitleri bakımından da bir sınıflandırmaya tabi tutar. 1922 tarihli “Bir Tenezzühün İntibaları” başlıklı yazısında sefilliğin, yoksulluğun hakim olduğu Fatih'in arka mahallelerini “insana bir feragat ve tevazu dersleri vermeleri” itibarıyla Şişli, Beyoğlu ve Kadıköy gibi semtlerinden ayırır (Yakup Kadri “Müşahede ve Mülâhaza: Bir Tenezzühün İntibaları”, nr.8991, 1922).

Yakup Kadri'nin halk karşısındaki tavrını *İkdam*'daki yazılarından açıkça görebilmek mümkündür. Onun halkı açıkça övdüğü yazılar, 1921 yılının 20 ve 28 Şubat ile 8 ve 11 Nisan tarihlerinde yazılmıştır. İlk iki yazıda kastedilen Anadolu insanı, diğer ikisindeki hareket noktası ise İstanbul'daki halktır. Bütün bu yazılarda halktan coşkuyla, övgüyle bahsedilmesi I. ve II. İnönü Zaferleri dolayısıyladır. 20 Şubat 1921 tarihli “Anadolu Dört Yol Ağzı” başlıklı yazısına bakarsak Anadolu halkını övmesinin nedeni milliyet davasının sancağını taşımasıdır:

Tarih bir tekerrürden ibarettir, ne vakit ki Türkler dehrin bir geniş sahnesinde kılıç sallamaya başlar, bu mutlaka ya bir din ya bir fikir uğrunadır. Altı yüz sene hiç yorulmaksızın din-i Muhammed'in pehlivanlığını yapanlar bugün de insaniyetin en canlı ve en mübarek mefkûrelerinden biri olan milliyet davasının râyetini taşıyorlar. Niçin, yeryüzünde hasıl olan bütün büyük cereyanların hepsinin önüne daima Anadolu denilen harp yurdun içinden yetişenler katılıyor? Çünkü bu yurt dünyanın en az tekin olan dört yol ağzlarından birisidir (Yakup Kadri, “Tahassüsât ve Tahayyülat-Anadolu Dört Yol Ağzı”, nr. 8601, 1921).

Ancak asıl dikkat çekici, vurucu ifadeler, 28 Şubat 1921 tarihli “Anadolu Gönüller Uğrağı” başlıklı yazıda karşımıza çıkar. Üç imparatorluğun sonunu getiren Cihan Harbi'nin bizde bâsübadelmevte örnek olabilecek bir neticeye dönüştüğünü, bunun da “Türk Milli Uyanışı” olduğunu belirtir (Yakup Kadri, “Tahassüsât ve Tahayyülat: Anadolu Gönüller Uğrağı”, nr. 8609, 1921).

Vatan ve millet savunmasına katılan her fert, Yakup Kadri'nin gözünde kahramandır. Söz gelimi Bursa halkını düzmece Yunan idaresine onay vermediği gerekçesiyle takdir eder (Yakup Kadri, “Müşahede ve Mülâhaza: Zavallı Bursa Ahalisi”, nr.9042, 1922). Yakup Kadri'nin Anadolu halkı karşısındaki tavrını *İkdam*'daki yazılar içerisinde kanaatimizce en tipik çizgilerle gösteren, Kastamonu

ve Kastamonulular hakkındakidir.<sup>8</sup> Milli Mücedele'ye destek olmak amacıyla Anadolu'ya gitmek için çıktığı yolculuğun ilk duraklarından biri Kastamonu'dur. 9 Temmuz 1921 tarihli bu yazıda Anadolu insanıyla ilgili söylenenler son derece olumsuzdur:

“Zira Kastamonu merkezi Anadolu'nun bütün faziletlerini, bütün nakiselerini, hasenat ve seyyiatını, çirkin ve güzel taraflarını hülasa tuzunu biberini, balı ve pekmeziyle beraber kendi nefsinde cem etmiş bir halitadır. Bu halitadan asıl usareyi çıkarmak ve onu muayyen bir çerçeve içine sokarak derli toplu bir küll halinde gösterebilmek için başlı başına büyük bir cilt yazmak icap eder. Fakat acaba bulanık bir derenin kenarına çömelmiş bu abus, viran ve kara şehir bütün o haşin kaşlı ve silik bakışlı sükkanyla umumi maişetinin bütün o sıtmalı durgunluğuyla bu derece dikkat ve alakaya layık mıdır? Kastamonu da Anadolu'nun herhangi bir şehri gibi insana ancak medenî yerlerin daüssılasını vermekten ve ruhu uyuşturucu bir kasvet içinde hurdehaş etmekten başka bir işe yaramayan, bir hususiyeti olmayan alelade bir vilayet merkezi değil midir? (Yakup Kadri, “Anadolu İhtisasları 3-Kastamonu”, nr. 8735, 1921)”

Burada Yakup Kadri, Divan şairi Galip Paşa'nın Kastamonu ağzıyla yazdığı kitabına da atıfta bulunur. Yüzü kızarmadan okuyamadığını söylediği bu divanın Kastamonuluları tam olarak yansıttığını ifade eder. Ona göre Kastamonu'da kadınlar bile kadınlık zarafetinden yoksun, erkek gibidirler. Yakup Kadri'nin Kastamonu'dan hareketle Anadolu halkı karşısındaki söylediklerinin benzerini 1927'de yazdığı *Hüküm Gecesi*'nde ve 1932'de yazdığı *Yaban*'da da görebilmek mümkündür.<sup>9</sup> *Hüküm Gecesi*'ndeki Ahmet Kerim'in, sürgün edildiği Sinop sokakları ve ahalisine dair tasvirleri ile Yakup Kadri'nin Kastamonu hakkında yazdıkları arasında büyük bir paralellik vardır. Nitekim *Hüküm Gecesi*'nin Arap harfli ilk baskısındaki birtakım sert ifadeler Latin harfli baskıda kaldırılmıştır. *Yaban*'ın baskıları arasındaki farklılıklar ve yazarın açıklamaları hepimizce malumdur<sup>10</sup>. Nitekim “Kastamonu” başlıklı yazısındaki hayli sert ve üzücü ifadeleri için *Vatan Yolunda*'da bir nevi özür ve gerekçe beyan etme yoluna gider (Karaosmanoğlu, 2019, s.97-99).

Bu veliseyle söyleyelim ki, Yakup Kadri, *İkdam*'da halkın Tanzimat'tan beri aydınlar tarafından “Garpçı bir zihniyetle” birtakım değişikliklere zorlanmasını da şiddetle eleştirir. Ve aydınların halkı yeterince tanıyamadığını, ondaki feraseti kavrayamadığını iddia eder:

Dün ilk defa olarak cahil ve âtl bir kitle telakki ettiğimiz halk, memleketin münevverlerine bazı ulvî hakikatlerin sırrını öğretti. Bunlardan biri kalbin akıldan üstün olduğudur. İkincisi sıdk ve hulûs, iman ve itikat haricinde necat yolu bulunmadığıdır. Üçüncüsü millet ile ümmet mefhumlarını birbirinden ayırmamak lazım geldiğidir (Yakup Kadri, “Müşahede ve Mülâhaza-Camilerde Mevlid”, nr. 8646, 1921).

<sup>8</sup> Eyüp Akman da bu yazıyı konu alan bir makale yazmıştır: “Yakup Kadri Karaosmanoğlu Üzerine Bazı Düşünceler ve Unutulan Bir Makalesi: Kastamonu”, *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.3, S.2, Temmuz 2013, s.31-60.

<sup>9</sup> Bu konuyla ilgili bilgi için bkz. Fazıl, Gökçek, “Yaban Romanında Yabancılaşma”, *Türk Yurdu*, 168, 2001, s.33-38.

<sup>10</sup> Berna Moran, “Yaban'da Teknik ve İdeoloji”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995, s.153-166.

Görüleceği üzere bütün bu yazıların hareket noktası yaşanan siyasî ve tarihî hadiseler ve bunlar karşısında aydınların ve halkın tavrıdır. Yakup Kadri, memleketinin meseleleri karşısında sorumlu bir aydın tavrıyla hareket eder ve değerlendirmelerini buna göre yapar. Nitekim *İkdam*'daki 1922'den sonraki yazılarına baktığımızda bu sefer hareket noktası, yeni bir yönetim biçimine geçilme sürecinde yaşananlar olur. Bu bağlamda Müdafa-ı Milliye Teşkilatı'ndan siyasî yapılanmaya geçişler, yani fırkalar, fırkalaşmalar, seçimler, halkın seçime katılması, bu seçimlerde kadınların oy kullanıp kullanamayacakları, aday olup olmayacakları irdelenir. Söz gelimi "Hanımlarımızın Bir Teşebbüsü" başlıklı yazısında Nezihe Muhittin'in önderliğinde bir kadın halk fırkasının kurulma teşebbüsüne, Avrupa'ya göre henüz bizde çok erken olduğu gerekçesiyle karşı çıkar (Yakup Kadri, "Tahlil ve Terkip: Hanımlarımızın Bir Teşebbüsü", nr.9430, 1923). Bu ve buna benzer sosyal ve siyasî yeniliklere itiraz etmesinin gerisinde, ister ferdî isterse millî planda olsun maziye sıkı sıkı bağlı, alıştığı şeylerin değişmesinden korkan bir portre ve mizaç vardır.

**2.2. Sosyal ve Aktüel Hayata Dair Yazılar:**

Yakup Kadri'nin *İkdam*'daki sosyal ve aktüel hayata dair yazılarının temel belirleyicileri, yukarıdan beri üzerinde durduğumuz siyasî ve tarihî gelişmeler ve bu gelişmeler karşısında yazarın kendini sorumlu hissetmesidir. Yakup Kadri bir aydın olarak okudukları ve Avrupa'da gördükleri ile memleketinin şartlarını sık sık mukayese eder.

O, *İkdam*'daki yazılarında sosyal meselelere duyarlı bir yazar portresi çizer. Özellikle 1919-1921 yılları arasındaki yazılarında sanayi çağının, teknolojik gelişmelerin, medenileşmenin(!), savaşların ve ekonomik buhranların yarattığı problemler ve ortaya çıkardığı insan tipleri üzerinde durur ve onları uzun uzun tasvir eder. Bu tiplerden biri asrî adamdır. Asrî adam, düşünmeden yaşayan, zevk odaklı, bütün bildiği gazeteden okuduklarıyla sınırlı, yüzeysel bir tiptir. Yakup Kadri bu asrî adamın karşısına âlim tipini koyar ve düşünen, araştıran, ömrünü bilime adanmış alimlerin akli zayıf, bedeni kuvvetli asrî adamların yanında hep hakir görüldüklerini ifade eder. Aslında bu karşılaştırma bir devir eleştirisidir. Bu devir çalışmanın, okumanın değil hayatın tadını çıkarmanın önemsendiği bir devirdir (Y.K., "Hafta Musahabesi", nr. 8327, 1920).

Savaş "büyük karınlı sermayedarlar"ın ve "koca pençeli fabrika sahipleri"nin yararına (Y.K., "Harp ve Edebiyat", nr 8171, 1919). Sanayinin "icat ettiği bu demirden ve buhardan âlem içinde





her ferdin hayatı iki dişli silindir arasında bir buğday tanesinin hayatı gibidir (Y.K., “Hafta Musahabesi”, nr. 8334, 1920).” Muhacirler, yetimler, dul kalmış kadınlar, malul gaziler hep bu acımasız çarkın öğüttüğü zavallılardır. Yakup Kadri’nin *İkdam*’daki yazılarında İstanbul’a akın akın gelen muhacirlerin yarattığı birçok elim tabloya yer verilir. Bunların içerisinde en çok Balkan göçmenleri zor durumdadır. Muhacir kitle içerisinde Bolşevik Devrimi’nden sonra İstanbul’a gelen Ruslar, yazarın ayrı bir dikkatine mazhar olur. Bu kitlenin birtakım ahlâkî fesada yol açmakla birlikte eğlenme, sofrada gibi meselelerde bir “zarafet” de getirdiklerine değinilir.

Yazarın eleştirileri doğal olarak yakından tanıdığı İstanbullular üzerinde yoğunlaşır. Yaşanan bunca trajediye kayıtsız kalanları, zevk ve sefahet âlemlerinde eğlenenleri, savaşlarda kayıplar veren milletin ve yıkılmak üzere olan devletin acısını paylaşmayanları yer yer ironik, yer yer sert bir üslupla tenkit eder (Y.K., “Ramazan Sütunu-İstanbul Eğleniyor”, nr. 8374, 1920; Yakup Kadri, “Müşahede ve Mülâhaza-Gülünç İstanbul”, nr. 8538, 1920; Karaosmanoğlu, 1973, s.24-26). Onu bu sert eleştirilere mecbur bırakan, bu yazının yazıldığı 1920 mayısından önceki mart ayında İstanbul’un işgal edilmesidir. O yüzden en milletin sinemalarda tiyatrolarda eğlenmesini, erkeklerin meyhanelerde, kadınların gezinti yerlerinde vakit geçirmesini, alışveriş yapmasını büyük bir gaflet, büyük bir günah olarak nitelendirir. Bir yazısında şöyle seslenir:

Ya şehir-i ramazan! Bu yıl sefaletimize nihayet yoktur. Ne yerimiz ne yurdumuz kaldı, hicran ve gurbet rüzgârı bizi önüne kattı; (...) Vakıa zebunumuz hadsiz ve hesapsızdır; içimizde kaç yıldır ne siyamına ne taat ve ibadetini riayet eden var; ne kadar zamandan beri her gelişinde bizi kâh bir ıyş u nuş sofrasında, kâh bir çeng ü çeganede kendimizden geçmiş buluyorsun; her birimiz bir halette, bin türlü measî içinde puyanuz; fakat cezamız fakat başımıza çöken musibet bundan daha büyüktür, onun için lazımdır ki bu yıl matem tutalım; bir alay sefihin sahur beklemek bahanesiyle sabahlara kadar sokaklarda dolaşmasına, kahvehane ve eğlence yerlerinde sürtmesine, kadınlarımızın Şehzadebaşı ve Divanyolu caddelerinde gezinmelerine; o tiyatroya, o sinema kalabalıklarına meydan vermeyelim. Mağlup bir milletin düşman önünde bayram etmesi, gülüp eğlenmesi kadar iğrenç ne olabilir? (Y.K., “Hafta Musahabesi”, nr. 8355, 1920)

Bir başka yazısında bu yalvaran eda, yerini hesap soran, sert bir serzenişe bırakır:

Bu şenlik kimin şerefine, bu şenlik neyin şerefine?.. Arkamızda bıraktığımız bir milyon şehidin şerefine mi? Akıbet bir deste diken halinde elimize uzatılan şu muahedename şerefine mi? İstanbul halkı ne onu hatırlıyor ne bunu düşünüyor, iğrenç ve galiz bir cennet ihtilacı içinde zıplıyor; takla atıyor. Ağzı kulaklarına varırcasına sırtıyor. Ayaklarına ziller, burnuna halkalar, saçlarına boncuklar takarak geziniyor. İstanbul eğleniyor, fakat düşman bu hal karşısında bizden daha ziyade eğleniyor, kahkahalarla gülüyor (Y.K., “Ramazan Sütunu-İstanbul Eğleniyor”, nr. 8374, 1920).

Yazarın burada muahedename ile kastettiği Mondros Mütarekesi’dir. Bu satırlar, bizi bilhassa *Sodom ve Gomora*’daki İstanbul tasvirlerine götürmektedir. Bilindiği üzere bu romanda işgale ve Anadolu’daki mücadeleye umursamadan yabancı güçlerin temsilcileriyle gününü gün eden duyarsız İstanbul insanı sert bir eleştiriye tabi tutulmakta, bu yüzden şehir lanetli iki kente benzetilmektedir.

Yakup Kadri'nin eleştirdiği diğer bir kesim ise “yegane dinleri para, yegane ibadetleri iş”leri olan ve mensup oldukları milletin başından gelip geçen müspet veya menfî bütün hadiseleri keselerini doldurmaya yarar vesileler” olarak gören insanlardır (Yakup Kadri, “Tahlil ve Terkip-İş Adamları”, nr. 9264, 1922). Burada eleştiri oklarını Müslüman-Gayrimüslim ayrımı yapmadan herkese yöneltir. Buna mukabil bir ramazan gecesi camiden dağılan ve işgal, savaş gibi yaşanan acı olaylardan habersiz, ramazanın gelişine sevinen cemaati görünce, beklenen kurtuluşun kendisi gibi Millî Mücadele derdiyle dertlenenler kadar bu sevinçli kalabalığın kalbindeki ferah ve çocukça neşve ile geleceğini düşünür. Cami ve cepheyi bu bakımdan eş görür (Yakup Kadri, “Müşahede ve Mülâhaza-Mah-ı Gufran'ın İlk Şulesi”, nr. 9024, 1922). Yakup Kadri'ye göre İstanbul'da iki farklı halk vardır. İkisi de verilen mücadeleden habersiz olmakla birlikte biri vatan uğruna çarpışanlarla eş değer kabul edilir, diğeri ise vatan hainliği derekesine indirilir. Biri saf ve masum addedilir, diğeri ilahi gazaba layık görülür.

İstanbul'da, Anadolu'da yıllarca Türklerle bir arada barış içinde yaşamış Rum, Ermeni azınlıkların İstanbul'un işgalinden sonraki tutumları karşısında hem şaşırılmış hem öfkelenmiştir (Yakup Kadri, “Müşahede ve Mülâhaza - Bir Tereddi”, nr. 8642, 1921). Halkı “camekanı Müslüman fakat rafları Rum” olan mağazalara karşı uyanık olmaya davet eder (Yakup Kadri, “Müşahede ve Mülâhaza-İktisadî Cephede”, nr. 8670, 1921; Yakup Kadri, “Müşahede ve Mülâhaza-Bir Tuzak”, nr. 9029, 1922). Alışverişte ve ticarete milli olanı tercih etmek yerine ucuz olduğu gerekçesiyle Rum ve Yunan kasalarını dolduran Türkleri uyarır (Yakup Kadri, “Müşahede ve Mülâhaza-Müslüman Parası ve Yunan Kasası”, nr. 9039, 1922). Bir yazısında bu konuyu önemsemeyen halka şöyle seslenir:

“Rum esnafının malı Müslüman esnafının malından daha mı iyidir? Rum esnafı Müslüman esnafından daha mı ucuza satıyor? Zarar yok. Siz yine Müslüman'dan alınız ve farz ediniz ki o verdiğiniz fazla para millî maksadımız uğruna bir ianedir, şahsî ziyanınız mutlaka Türklüğün ve Müslümanlığın faydasıdır. Düşününüz ki bu hareketinizle hiç değilse Yunan amaline hadim sandıklara birkaç kuruş daha fazla girmesine mani olacaksınız. Aç kalınız, çıplak geziniz fakat düşmana yardım edenlerle alışveriş etmeyiniz (Yakup Kadri, “Müşahede ve Mülâhaza-Uyanalım!”, nr. 8651, 1921).”

Yakup Kadri'nin roman ve hikâyelerinde kadın karakterleri genellikle olumsuz çizdiğini biliyoruz.<sup>11</sup> *İkdam*'daki makalelerinde en çok üzerinde durduğu meselelerden biri, sosyal hayattaki değişimle birlikte kadınların durumudur. “Asrileşme, terakki etme, medenileşme” kavramlarını kadınlardaki değişimler açısından da irdeler. Bilhassa Ahmet Mithat Efendi'de de rastladığımız, Sokratik diyaloga örnek gösterebileceğimiz muhayyel bir okurla sohbet ediyormuş gibi gösterme metodunu Yakup Kadri de dener. “Kadınlığın Terakkisi” ve “Süs ve Zarafet” makalelerinde güya Avrupa'dan yeni dönmüş yerli bir madamla, yani yerli bir Frenk kadınıyla Türk kadınları üzerine gerçekleştirdiği sohbet, bizim kadınlarımızı kıyafetleri, günlük hayat biçimleri vs. açılarından değerlendirirler (Yakup Kadri, “Müşahede ve Mülâhaza-Kadınlığın Terakkisi”, nr. 8562, 1921; Yakup

<sup>11</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Şerife Çağın, “Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Kadın Karakterlerin Anlatımı”, *Türkbilgi*, Aralık-Ekim 2003/6, s.13-36.

Kadri, “Müşahede ve Mülahaza-Süs ve Zarafet”, nr. 8563, 1921). Soruları soran Yakup Kadri, cevaplayan da güya madamdır. Sorular da verilen cevaplar da elbette maksatlıdır. Madam kadınlarımızın asrileşmelerine mukabil terakki etmedikleri fikrindedir: “Evet, Türk hanımları zorla asrîleştiler; fakat terakki etmediler. Terakki içten gelen bir şeydir, ruhun ve şahsiyetin güzelliğe ve iyiliğe doğru bir nevi inkişafıdır.”

Madama göre kadını, kadınlığı, böyle bir sonuca götüren iktisadî şartların değişmesi ve kadının da çalışmak zorunda kalmasıdır. Böyle makul bir sebebe rağmen, kadının asıl vazifesini ve sorumluluğunu anlamaktan uzak oluşu, önce kendini, onunla birlikte aileyi, oradan giderek toplumu mutsuz kılmıştır:

“Esasen –sizi teselli etmek için söylüyorum- emin olunuz ki oradaki “feminizm” cereyanının buradaki “terakki-yi nisvan” cereyanından hiç farkı yoktur, orada da burada da kadınları hayata doğru iten şey iktisadî zaruretlerdir. Her yerde kadınlar hayat ve maişet sahasında erkeklere rekabet etmek mecburiyetindedirler. Bu iyi bir şey mi? Fena bir şey mi? Bilmiyorum. Herhalde, bu böyle oldu, demek böyle olması lazım gelirdi. Fakat, rica ederim bana terakkiden bahsetmeyiniz. Bütün dünya yüzünde kadınlık ruhen tedennidedir. Kadın, maişet sahasında erkeğe rakip kesildiği, kadın erkekleşmeye başladığı günden beri kadının erkek üzerindeki nüfuzu, kudreti azalmıştır ve cinsinin yegane güzelliğini teşkil eden validelik hisleri de ve cinsinin yegane iyiliğini teşkil eden zevcelik duyguları da...”

Madamın, son dönem Türk kadınına “dün”ü ve bugün”üyle mukayese ederken söyledikleri hayli dikkat çekicidir. Bunlardan birkaçını alıyoruz:

“Kadın hiçbir asırda hiçbir memlekette feraceli, yaşmaklı bir Türk hanımı derecesinde bir zarafete varamamıştır.

...

Halbuki kibar bir kadın yalnız ev için giyinir; sokağa çıktığı zamanlar her türlü süsten ârîdir, mümkün olduğu kadar sade, basit ve hatta örtülüdür. Bütün sırrı kısa eteklerden, ince ipekli çoraplardan, kalça oyunlarından ibaret bu giyinişe bediyat mütehasısları ne derler bilemiyorum; fakat bizde yüksek sınıfa mensup kadınlar bu tarzda giyinenlere uzaktan selam vermeye bile cesaret edemezler; zira, bizce bu bir “petite trottine”<sup>12</sup> kıyafetidir; yani ancak birtakım mağaza kızları, şapkacı çırakları, zengin evlerin “femme de chambre”leri<sup>13</sup> veyahut sadece şuhluğu санаат ittihaz etmiş hafifmeşrep kadınlardır ki sizin zarif bulduğunuz bu şekil ve heyette sokaklarda dolaşabilirler.

..

Bu biçareler kendi modellerini kendileri yapmak şöyle dursun hatta kendi kendilerine bile giyinmiyorlar. Giydiriliyorlar. Evet, sizin hanımlarınız her türlü zevk-i selimden mahrum birtakım Rum ve Ermeni terzileridir ki giydirip kuşatıyor, bir alay tavus kuşları gibi ortaya salıveriyor. Son zamanlarda da dikkat ediyorum ki Rus kadınlarının giyinişini taklide başlamışlar; o kundak baş yapmalar, bileklere ve boyunlara birtakım ayro boncuklar takmalar,

<sup>12</sup> Fransızcada küçük mobilet anlamındadır.

<sup>13</sup> Fransızcada oda hizmetçisi anlamındadır.

ilh. gösteriyor ki Türk hanımları giyim hususunda şimdi de Rus muhacillerinin tesiri altına girmişlerdir. Demek ki bunlar giyim meselesinde ya şunun ya bunun zevkine tabidirler, kıyafetlerine henüz kendi şahsiyetlerinin hususiyetini verememişler; halbuki bence zarafet bundan başka bir şey değildir efendim, sizin kadınlarınız Avrupa'dan zarafeti değil, yalnız süsü öğrenmişler!.. ”

Madamın bu hayli sert eleştirilerine ve tespitlerine zaman zaman Yakup Kadri “Ne kadar insafsızsınız” gibi cevaplar verse de elbette bu görüşlerin kendine ait olduğunu söyleyebiliriz. Devrin feminizm tartışmalarına yansıyan “kadın” modeline keskin itirazları olan Yakup Kadri'nin bu meselelerde de bulduğu çözüm meseleye “millîlik” açısından bakmaktır. Kadın için “süs” ve zarafet”i mukayese ederken, birincisini ilkel milletlere, ikincisini medeni milletlere has olarak görür ve makale, Ziya Gökalp'in de fikir dünyasının anahtar kavramları olan “tehzib” ve “hars” açılarından hareketle kurulmuş teşhis/tespit cümleleriyle sonlandırılır:

“Mesela zarafetin sırlarından birisi sadeliktir; ikincisi zevk-i selimdir. Bu iki hassaya malik olmak için de ruhen, fikren, tabir-i caizse beden az çok tehzib sahibi olmuş bulunmak lazımdır.

Zira giyinmek de şiir yazmak, resim yapmak gibi millî bir harsın neticesidir.”

Bir diğer önemli tespit, bakış açısının çok “erkek merkezli” olduğudur. Yazılarında üzerinde durduğu çoğu meselede olduğu gibi “kadın”larla ilgili bir şeyler yazmak ve söylemek istediğinde genellikle “mazideki kadın”ı özler ve bu haliyle devrin feminizm tartışmalarına muhalif bir duruş sergiler. Bu konuda benzer bir mukayeseyi İstanbul kadınları ile Anadolu kadınları arasında yapar. Çalışmaları, tabîlikleri, erkekleriyle birlikte hareket etmeleri açısından Anadolu kadını, İstanbul kadınından üstün görür (Yakup Kadri, Tahlil ve Terkip-İnkılabımız ve Türk Kadınlığı”, nr.9286, 1921).

**Eğitim**, Yakup Kadri'nin gazetede eğildiği bir diğer meseledir. Okulların imkansızlığı ve bakımsızlığı, öğretmenlerin yaşadığı geçim sıkıntısı, öğrencilerin yeterli eğitimi alamaması ve hayata hazırlanamaması gibi eğitime dair sorunları, eğitim politikasında ve uygulamada tespit ettiği yanlışları gazete sütunlarına taşımıştır (Yakup Kadri “Müşahede ve Mülâhaza-Binbir Dertten Biri”, nr. 9097, 1922; “Tahlil ve Terkip-Yarın'ın Banileri Kimlerdir?”, nr. 9229, 1922).

Sosyal ve aktüel hayata dair yazıların geneline baktığımızda şöyle bir Yakup Kadri portresi ortaya çıkar: O, yaşadığı toplumun “hal”ini yakından takip ederken sürekli “mazi”siyle hareket eder ve bu yüzden şahit olduğu değişikliklerin kendisine ve milletine getirdikleri ve ondan götürdükleriyle mukayese eder. Gelen iyi ve olumluysa mutlu olur, ancak götürdükleri onun ve milletin ananesini bozuyorsa huzursuz olur. Bu ruh hali dil ve üslubuna hayli hırçın bir ton ve eda verir. “Millîlik”te ısrar etmesinin arkasında, devrin siyasî ve sosyal hadiseleri ve yurt dışında şahit oldukları kadar, ferdî hayatının alışkanlıklarının değişmesinden duyduğu huzursuzluk bulunmaktadır. Ticarete, kurumsal hayatta, mimarîde, gündelik hayatta, sanatta hatta mizahta bile “Türklük ve millîlik”e hep vurgu yapar. “Bir milletin başka bir millet gibi gülmeye alışması o milletin manevi istiklali namına büyük bir

tehlikedir.” cümlesi onun bu hususta ne kadar ısrarlı olduğunu göstermeye yeter (Yakup Kadri, “Müşahede ve Mülahaza-Bizde Mizah”, nr. 9055, 1922).

### 2.3. Edebî meseleler

*İkdam*'daki yazılar, bir taraftan bir roman ve hikâye yazarı olan sanatkâr Yakup Kadri'nin sanat ve estetik görüşlerini bize sunar, bir taraftan da yukarıdan beri değerlendirdiğimiz yazılarda gördüğümüz gibi sanat ve estetik mevzularına “Türkçülük ve milliyetçilik” cephesinden nasıl yaklaştığını gösterir.<sup>14</sup>

Onun sanat anlayışında “asıl hüner, çirkini güzelleştirmektir.” Gerçek sanatkâr, o günkü haliyle çirkin, pis ve pejmürde Anadolu'daki güzelliği görebilen, ondan enfes sanat eserleri ortaya çıkarabilen kişidir (Yakup Kadri, “Edebiyat ve Sanat-Türk Bediinin Yeni Umdeleri”, nr. 8981, 1922.). Bir yazısında sanatı basit şeylerden harikalar yaratan, hayatı güzelleştiren bir büyü olarak tarif eder. Sanat adına ortaya konan başarısız eserlere tahammülü yoktur, bu nedenle gördüğü eksikleri bazen acımasız sayılabilecek bir dille eleştirir (Yakup Kadri, “Tahlil ve Terkip-Sanat, Bizde Sanat”, nr. 9269, 1923). Sanata kendini vakfetmiş sanatkârlara ise büyük bir saygısı vardır. Ressam Ruhi [Arel] bunlardan biridir. Davet üzerine gittiği resim atölyesinde sanata olan tutkusuna şahit olan yazar için Ruhi Bey sanat uğruna çektiği çile bakımından cephaneye taşıyan köylü kadınlardan farksızdır (Yakup Kadri, “Ramazan Musahabesi-Divanyolu'nda Bir Köşe”, nr. 9384, 1923).

Yakup Kadri'ye göre hakiki güzellik sadelikte ve zarafettedir, süs ise güzelliği sağlayan bir unsur değildir. Diyalog halinde kurguladığı bir yazısında bir arkadaşının ağzından İstanbul kadınlarının giyim kuşamlarını bu açıdan değerlendirirken bu düşünceden hareket eder. Afrika yerlilerinde bile görülen süsün hele de aşırı süslenmenin bir kadını ya da erkeği zarafetten uzaklaştırdığını ileri sürer (Y.K., “Hafta Musahabesi”, nr. 8387, 1920).

Yakup Kadri'ye göre güzellik/hüsn taşıdığı anlam itibarıyla Batı ve Doğu medeniyetlerinde farklıdır. Örneğin Eski Yunan'da hüsn “kaba, şehvî ve barbar” iken Türk mutasavvıflarınca hatta Arap ve Acem şairleri için “tamamıyla sırrî ve manevî bir şeydir.” Şark edebiyatlarında güzele olan hürmet dinî inancın gereğidir, çünkü güzel olan bizzat Allah'tır ve bu hürmetin gereği, güzel olan biraz da sırlı ve perdelidir. Bizdeki peçeli kadınları zarif bulması da aynı gerekçelerle (Y.K., “Hafta Musahabesi”, nr. 8348, 1920).

Edebiyat ve sanat işgal altındaki o günlerde Yakup Kadri için başka bir mana ifade eder. Resim, müzik ve edebiyat milletçe uçuruma sürüklendiğimiz günlerde geleceğe dair umudun, ümit ışığının simgesi gibidir. Çünkü Türk edebiyatı, müziği, resmi yaşıyorsa hâlâ eser üretiyorsa bu, yaşamaya devam edeceğimizin bir işareti demektir. Bu nedenle edebiyata dair yazılarında sık sık beliren bir ölçüt karşımıza çıkar: Millî, yerli olma. Devrin edebiyat hareketlerini, edebî şahsiyetlerini ve yeni çıkan şiir, roman, hikâye vs. türündeki eserleri estetik yönlerini göz ardı etmemek kaydıyla önce bu terazide

<sup>14</sup> *İkdam*'daki edebiyat yazıları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Hatice Aybay, *İkdam Gazetesindeki Edebiyat Yazıları*, Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2022.

tartmıştır. I. Dünya Savaşı ve öncesinde yaşanan travmatik hadiseler, Türk edebiyatına yeniden doğmak ve çağın gerekliliklerine göre yeniden şekillenmek zorunluğunu göstermiştir. Harp bittiği halde harp edebiyatı devam etmektedir (Y.K. "Harp ve Edebiyat", nr 8171, 1919).

Yakup Kadri'ye göre yeni Türk edebiyatının yönünü belirleyecek olanlar, harabeye dönmüş vatanın içinde bulunduğu zor ve çetin koşulları görmezden gelenler, küçük ve şahsî elemelerini terennüm edenler değil, vatanın derdini ruhunda hisseden Halide Edip gibi sanatkârlardır. Anadolu bin trajedi yazdıracak facialara sahne olurken Türk yazarları Anadolu'nun destanî özünü, hakiki manasını ortaya koyacak, millî hareketin destanını yazacak yerde Frenk edebiyatının şehvet dolu eserlerinden ilham almakta, şairler şahsî davalarından dem vurmakta, ressamlarımız tabiat resimleri ile oyalanmaktadır (Yakup Kadri, "Edebiyat ve Sanat-Türk Bediinin Yeni Umdeleri", nr. 8981, 1922; Yakup Kadri, "Müşahede ve Mülâhaza-Millî Türk Bedîi", nr. 9070, 1922; Yakup Kadri, "Kitabını Kim Yazacak?", nr. 9255, 1922). Halbuki Yakup Kadri, Mustafa Kemal'in kılıçla gösterdiği harikayı kalemle gösterebilecek şairler, edebiyatta Atatürk gibi dahiler beklemektedir (Yakup Kadri, "Tahlil ve Terkip-Edebiyatın Mustafa Kemal'i", nr. 9247, 1922).

Yakup Kadri her yönüyle millî bir edebiyatın peşindedir. (Y.K., "Hafta Sonu Musahabesi", nr. 8230, 1920.) Ancak eserlerde sade dil (şirde hece vezni) kullanmak millî olmak için yeterli değildir. Dilde sadeleşmeyi önemser ancak bu, şekle ait bir hususiyettir. Millî bir ruh da gereklidir (Yakup Kadri, "Edebiyat Musahabesi-Şairlerin Kitabı", nr. 8628, 1921). Bu da Türk edebiyatının kaynaklarına inmekle mümkündür. Bu kaynaklar "Türk milletinin en samimi, en hususî heyecanlarına tercüman" olan nefesler, ilahiler ve türkülerdir. Kendi kaynaklarından beslenemeyen, hislerini ve heyecanlarını şuurlu bir gayretle edebî geleneğimizin potasından geçirmeyen, ehlileştirilmeyen her yetenek güdük kalmaya mahkumdur (Yakup Kadri, "Bir Şair Nasıl Yetişir?", nr. 9019, 1922).

Karaosmanoğlu'na göre edebiyat âleminde görülen kuraklık ve çoraklığın asıl nedeni edebî ve bedîi terbiyenin eksikliğidir. İstanbul'daki edebî muhit "his ve hayali besleyen bedîi" unsurlardan yoksun olduğu için sanatkarların muhayyilesinin ve yaratma kabiliyetinin güdük kalmasına yol açmıştır (Yakup Kadri, "Edebiyat Bahisleri-Hissî ve Fikrî Tehzip", nr. 8993, 1922). Yakup Kadri bahsettiği bu problemlerin çözümüne dair tekliflerini bir başka yazısında dile getirir. İlk olarak "Tevfik Fikret ile Halit Ziya Bey'in eserleri, bir de Mehmet Rauf'un *Eylül* unvanlı romanı müstesna" olmak üzere edebiyatta bir "züppeler sınıfı" meydana getiren Edebiyat-ı Cedide eserlerini okunmamasını salık verir. Sonrasında "aşkı Fuzuli'den, şevk ve neşeyi Nedim'den cuşuş ve tuğyanı Nef'i'den" öğrenebileceklerini söyler. Son olarak da Batı edebiyatının seçkin eserlerini okumalarını tavsiye eder. Ancak Yakup Kadri'nin seçkin eserlerden kastı Batı edebiyatının o günkü mahsulleri değildir. Sanayi ve iktisattaki gelişmeler "yeni yetişen fikir ve edebiyat erbabının ruhunda bir nevi kısırlık, bir nevi darlık" meydana getirmiştir. Bu nedenle eski devirlerde üretilen nitelikli eserlere müracaat edilmeli, Eski Yunan ve Latin âleminin, Rönesans devri İtalya'sının, 17. asır Fransa'sının veya 19. asır Avrupa'sının edebî ürünleri okunmalıdır (Yakup Kadri, "Edebiyat Bahisleri-Ne Okuyalım?", nr. 8998, 1922).

Makalenin sınırları kapsamında ancak bir kısmını özetlediğimiz bu meseleler bundan çok daha geniş ve derinliklidir ve ayrı bir çalışmaya muhtaçtır.

#### 2.4. Edebî Şahsiyetler

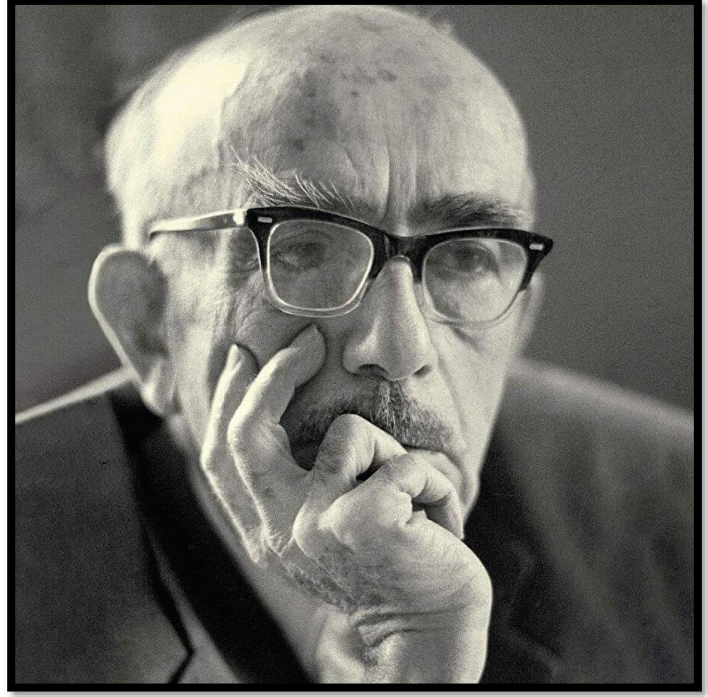
Yakup Kadri'nin *İkdam*'daki yazılarına baktığımızda zengin bir şair ve yazar kadrosu ile karşılaşırız. Bu kişilerin edebî yönüne, eserlerine dair dikkate değer değerlendirmeleri ayrı bir yazının konusu olacak kadar fazladır. Burada fikir vermesi bakımından sadece belli başlı isimlerden bahsedilecektir.

Yakup Kadri'nin sıkça zikrettiği isimlerden biri Namık Kemal'dir. Namık Kemal onun yazılarında bir dahi, bir dev, bizde millî şuuru uyandıran, "cismimize ruh üfleyen" bir kahraman hatta tek kahraman olarak anlatılır. Ancak bu kahraman bu ruha uyan dili bulamamıştır (Y. K., "Hafta Sonu Musahabesi", nr. 8230, 1920). Namık Kemal'in ve neslinin bir ayırıcı vasfı da hürriyetperver ve vatanperver olmalarıdır. Ancak bu kavramlar o

dönemde her şey gibi Batı'dan gelmiştir ve alafrangalık sevdasından farklı değildir. "Fikret devrinde hürriyetperverlik tamamıyla alafrangalığa" evrilir. Yakup Kadri ise hürriyet aşkını alafrangalık sevdasından tamamıyla ayrılmış görmek ister ve günün birinde bu aşkın vatan aşkıyla birleşmesini diler (Yakup Kadri, "Hürriyet Aşkı, Vatan Aşkı", nr. 8561, 1921).

Abdülhak Hâmit, Yakup Kadri'nin Namık Kemal'den sonra Türk edebiyatının dahileri arasında kabul ettiği şairlerdendir. Eserlerindeki tarihî ve felsefî malzemeyi ve bu malzemelere yaklaşımını hayli hatalı ve eksik, dil ve mısralarını aksak bulmakla birlikte onu dahi olarak görmesinin sebebi ton ve edasındaki ahenk, esrarlı musikiyle dolu hitap ediş tarzıdır (Yakup Kadri, "Edebiyat ve Sanat-Ruhlar Münasebetiyle Hâmit", nr. 9008, 1922).

Ele aldığı şahsiyetlerden biri de büyük bir saygı beslediği Tevfik Fikret'tir. Daha çok şairin karakteri üzerinde duran Yakup Kadri, onun yenilikçi yönünü "*Rûbab-ı Şikeste* Fikret'in Türk şiirinde yaptığı inkılabın, Aşiyân da Türk zevkinde, Türk yaşayışında, umumî tabirle Türk hayat-ı hususiyesinde îka eylediği teceddüt ve terakkinin numuneleridir." sözleriyle çarpıcı bir şekilde vurgulamıştır (Y.K. "Aşiyân'ı Ziyaret", nr. 7012, 1916). 1922 yılındaki anma yazısında Fikret'in mizacı ve psikolojisi üzerinde durmuş; Fikret'i kusurlarıyla ve faziletleriyle bir bütün olarak ele almak gerektiğini vurgulamıştır (Yakup Kadri, "Müşahede ve Mülâhaza-Fikret Günü", nr. 9130, 1922).



**Yakup Kadri Karaosmanoğlu**

Yazar her ne kadar Tevfik Fikret'ten saygı ve hürmetle bahsetmişse de *İkdam*'da en çok, Tevfik Fikret'in temsil ettiği Servet-i Fünun neslini eleştirmiştir. Eleştirdiği bir diğer kesim de yine Servet-i Fünun neslinin etkisinde kalan genç şair ve yazarlardır. Kendi neslinin de halka doğru gitmek istedikçe halktan uzaklaştıklarını, yeteneklerini hayattan kopuk birtakım şekli unsurlarla uğraşarak heba ettiklerini belirtir (Y.K., "Hafta Musahabesi", nr. 8369, 1920).

Ahmet Mithat Efendi'yi yazdığı şeyleri tatlı tatlı okutan bir romancı hatta romancılarımızın piri (Yakup Kadri, "Edebiyat-Yeni Hikâyecilerimiz", nr. 8936, 1922), Hüseyin Rahmi'yi *Toraman* romanı münasebetiyle Cevdet Paşa, Evliya Çelebi ve Naima ile birlikte Türk zeka ve ruhunu en iyi yansıtanlardan biri (Y.K., "*Toraman* Münasebetiyle Hüseyin Rahmi Bey", nr. 8205, 1919) Ahmet Rasim'i *Fuhş-i Atik* adlı eseri münasebetiyle İstanbul'u en iyi anlayan ve anlatan yazarlardan biri olarak zikreder (Yakup Kadri, "Tenkit ve Tettebbu-*Fuhş-i Atik* Vesilesiyle", nr. 9067, 1922). Ömer Seyfettin yeni neslin yüksek simalarından biri ve "lisanda cesur bir müceddit" (Y.K., "Hafta Musahabesi-Ömer Seyfettin Bey", nr. 8288, 1920), Ziya Gökalp "Yarı velî, yarı derviş, yarı mürşid Türk şairleri sırasında bir olgun ruh" (Y.K., "Hafta Sonu Musahabesi", nr. 8237, 1920.), mefkure sahibi, büyük bir şairdir. Diyarbakır'da çıkardığı *Küçük Mecmua* ise İstanbul gençliğinin adeta gölgesinde serinlediği, inancını tazelediği bir büyük ağaç gibidir (Yakup Kadri, "Fikriyat Âleminde-*Küçük Mecmua* ve Ziya Gökalp", nr. 9093, 1922). Mehmet Akif ise ümmetçi, milletini seven, akılcı ve realist bir şairdir (Yakup Kadri, "Edebiyat-Şiirde Dindarlık", nr. 8958, 1922).

Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun *Çağlayanlar* (Yakup Kadri, "Edebî Mülâhazalar-*Çağlayanlar* ve Ahmet Hikmet Bey", nr. 9078, 1922), Halit Fahri Ozansoy'un *Zakkum, Gülistanlar ve Harabeler* (Y.K., "Edebiyat-*Zakkum*-Halit Fahri Bey", nr. 8428, 1920; Yakup Kadri, "Edebiyat Musahabesi-Gençler Arasında", nr. 9122, 1922), Reşat Nuri'nin *Hançer ve Çalığışu* (Yakup Kadri, "Edebiyat-Yeni Hikâyecilerimiz", nr. 8936, 1922; "Yeni Kitaplar-*Çalığışu*", nr. 8960, 1922), Celal Sahir Erozan'ın *Kitap* dergileri (Y.K., "Hafta Sonu Musahabesi", nr. 8237, 1920.) Yakup Kadri'nin tenkit ettiği eserlerden bazılarıdır. Müfit Ratip (Yakup Kadri, "Müfit Ratip", nr. 8368, 1920), Süleyman Nazif (Yakup Kadri, "Hafta Sonu Musahabesi - Pierre Loti Günü mü, Süleyman Nazif Bey Günü mü?", nr. 8244, 1920), Nazım Hikmet (Y.K., "Müşahede ve Mülâhaza-Sahneler ve Mecmualar", nr. 8546, 1920) Yakup Kadri'nin yazılarında zikrettiği isimler arasındadır. Pierre Loti Claude Farrere ile beraber Türk dostu olması bakımından Yakup Kadri'nin yazılarında ayrı bir yere sahiptir. Cenap Şahabettin Yakup Kadri'nin yazılarında edebî kimliği değil Millî Mücadele ve Mustafa Kemal aleyhindeki tutumu nedeniyle affedilmeyecek ve unutulmayacak bir cürmün suçlusu olarak zikredilmiştir. Yakup Kadri'nin bu yazıları *Tanin* gazetesi ile aralarında birtakım tartışmaların doğmasına da sebep olur (Yakup Kadri, "Müşahede ve Mülâhaza-Bir Züppenin Tekamülü", nr. 8988, 1922; Karaosmanoğlu, 1973, s. 124-127; Yakup Kadri, "Tahlil ve Terkip-Düşmanlığımın Sebebi", nr. 9298, 1923; "Tahlil ve Terkip-Cemiyetin Ukubeti", nr. 9299, 1923; "Tahlil ve Terkip-Medenî Ahlaka Doğru", nr. 9301, 1923; "Tahlil ve Terkip-Bir İzah ve Bir Misal", nr. 9309, 1923; "Tahlil ve Terkip-Evet, Hâlâ Buradadırlar", nr. 9320, 1923).

## SONUÇ



Türk basın hayatının en uzun süreli gazetelerinden biri olan *İkdam*, Yakup Kadri'nin yazar kadrosuna katılması ve hatta kendi deyimiyle onun başyazarı olmasıyla birlikte, millî ve Türkçü cephesini daha kuvvetli bir hâle getirmiştir. Diğer taraftan Yakup Kadri'nin de, birçok gazete ve dergide yazmakla birlikte diyebiliriz ki, fikrî ve estetik cephesinin en çok vuzuh kazandığı süreli yayın *İkdam* olmuştur. Bu sebeplerle Yakup Kadri'nin buradaki yazılarının yayımlanması ve incelenmesi çok önemlidir. *İkdam*'daki yazıların geneline bakıldığında devrin siyasî, aktüel (bugün tarihî olan), sosyal içerikli olanların edebiyatla ilgili olanlarına nazaran daha fazla olduğunu görürüz.

Bir makale yazarı olarak Yakup Kadri, olguları tespit etmeyi, bunları detaylı bir şekilde irdelemeyi ve birtakım sonuçlara gitmeyi bir zevk ve haz meselesi hâline getirir. Çoğu zaman fikrî ve estetik çağrışımlarla ilerleyen bu yazılarda, Yakup Kadri'nin kültürel açıdan ne denli zengin bir donanımına sahip olduğunu görürüz. Bilinenin aksine o sadece Batı kültürüne ve edebiyatına vâkıf değildir. *İkdam*'daki yazıları onun Doğu edebiyatları, bilhassa Divan Edebiyatı, Tasavvufî Halk Edebiyatı sahalarında da ne kadar derin okumaları olduğunu göstermektedir. Bir başka açıdan bakacak olursak bu yazılarda yaşadığı cemiyete çok yukarıdan bakan Bir Batılı Yakup Kadri'nin karşısında Ramazan geceleri camileri dolaşan, mevlidin huşusuna dalan, çocukluğunun Ramazan günlerini özlemle hatırlayan mistik bir Yakup Kadri'yi buluruz. Ancak asıl cephesini bütünüyle veren, Batıcı, Türkçü ve milliyetçi bir entelektüel oluşudur. Makale yazarlığını edebî kimliğiyle birlikte yürüten bu yazılarda bir sanatçının birbiriyle çelişen, çakışan yönlerini görmemiz, okur olarak bizlerde bir tereddüte götürmez. Sebebi, bu yazılarda keskin bir dil ve üslup ustasının varlığıdır. O, hangi fikre inanıyorsa, bunlar birbiriyle çelişse bile, onu ikna edici bir şekilde dile getirmeyi bilir.

#### KAYNAKÇA

- Akı, N. (2017). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan-Eser-Fikir-Üslup*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akman, E. (2013). "Yakup Kadri Karaosmanoğlu Üzerine Bazı Düşünceler ve Unutulan Bir Makalesi: Kastamonu", *Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.3, S.2, s.31-60.
- Aybay, H. (2022). *İkdam Gazetesindeki Edebiyat Yazıları*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Manisa: Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çağın, Ş. "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Kadın Karakterlerin Anlatımı", *Türkbilig*, Aralık-Ekim 2003/6, s.13-36.
- Durgun, H. H. (2019) *Kitab-ı Mukaddes'in Gölgesinde Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Durgun, H. H. (2024). "Yakup Kadri'nin Bir Roman Kahramanı: "Büyük Adam" Mustafa Kemal Atatürk, *Tarihî Roman ve Romanda Tarih V*, İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık, s.169-178.
- Enginün, İ. (1985). "Milli Mücadele Edebiyatında Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Erdem*, C.1, S.2, s.477-492.
- Gökçek, F. (2001) "Yaban Romanında Yabancılaşma", *Türk Yurdu*, 168, s.33-38.
- Karaosmanoğlu, Y.K. (1973). *Ergenekon Millî Mücadele Yazıları*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Karaosmanoğlu, Y.K. (2019). *Vatan Yolunda*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1916). "Aşçıyan'ı Ziyaret", *İkdam*, nr. 7012.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1919). "Harp ve Edebiyat", *İkdam*, nr 8171.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1919). "Toraman Münasebetiyle Hüseyin Rahmi Bey", *İkdam*, nr. 8205.

- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1920) "Hafta Sonu Musahabesi", *İkdam*, nr. 8237.
- [Karaosmanoğlu], Y.K. (1920). "Hafta Sonu Musahabesi - Pierre Loti Günü mü, Süleyman Nazif Bey Günü mü?", *İkdam*, nr. 8244.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1920). "Hafta Musahabesi", *İkdam*, nr. 8327.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1920). "Hafta Sonu Musahabesi", *İkdam*, nr. 8230.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1920). "Hafta Musahabesi-Ömer Seyfettin Bey", *İkdam*, nr. 8288.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1920). "Hafta Musahabesi", *İkdam*, nr. 8334.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1920). "Müşahede ve Mülâhaza-Gülünç İstanbul", *İkdam*, nr. 8538.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1920). "Hafta Musahabesi", *İkdam*, nr. 8355.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1920). "Müfit Ratip", *İkdam*, nr. 8368.
- [Karaosmanoğlu], Y. K., (1920)."Hafta Musahabesi", *İkdam*, nr. 8369.
- [Karaosmanoğlu], Y. K., (1920). "Hürriyet Aşkı, Vatan Aşkı", *İkdam*, nr. 8561.
- [Karaosmanoğlu], Y. K., (1920). "Ramazan Sütunu-İstanbul Eğleniyor", *İkdam*, nr. 8374.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1920). "Hafta Musahabesi", *İkdam*, nr. 8387.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1920). "Edebiyat-Zakkum-Halit Fahri Bey", *İkdam*, nr. 8428.
- [Karaosmanoğlu], Y. K., (1920). "Müşahede ve Mülâhaza-Gülünç İstanbul", *İkdam*, nr. 8538.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1920). "Müşahede ve Mülâhaza-Adsız Kahraman" *İkdam*, nr. 8545.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1920). "Müşahede ve Mülâhaza-Eski ve Yeni Türklük", *İkdam*, nr. 8547.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1921). "Müşahede ve Mülâhaza-Kadınlığın Terakkisi", *İkdam*, nr. 8562.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1921). "Müşahede ve Mülâhaza-Süs ve Zarafet", *İkdam*, nr. 8563.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1921). "Müşahede ve Mülâhaza-Sırası mı?", *İkdam*, nr. 8557.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1921). "Tahassüsât ve Tahayyülat-Anadolu Dört Yol Ağzı", *İkdam*, nr. 8601.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1921). "Tahassüsât ve Tahayyülat: Anadolu Gönüller Uğrağı", *İkdam*, nr. 8609.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1921). "İki Ölüm, İki Ruh", *İkdam*, nr. 8627.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1921). "Edebiyat Musahabesi-Şairlerin Kitabı", *İkdam*, nr. 8628.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1921). "Müşahede ve Mülâhaza-Camilerde Mevlid", *İkdam*, nr. 8646.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1921). "Müşahede ve Mülâhaza-İktisadî Cephede", *İkdam*, nr. 8670.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1921). "Anadolu İhtisasları 3-Kastamonu", *İkdam*, nr. 8735.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1921). "Anadolu İhtisasları 5-Mustafa Kemal Paşa", *İkdam*, nr. 8743.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1922). "Anadolu İhtisasları-Anadolu'da Maarif İşleri", *İkdam*, nr. 8782.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza-Gizli Kalan Kuvvetler", *İkdam*, nr. 8912.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza-Harp ve Siyaset", *İkdam*, nr. 8919.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1922). "Edebiyat-Yeni Hikâyecilerimiz", *İkdam*, nr. 8936.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza-Bazı Hadiseler ve Bazı Neticeler", *İkdam*, nr. 8944.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1922). "Edebiyat-Şiirde Dindarlık", *İkdam*, nr. 8958.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1922). "Yeni Kitaplar-Çalikuşu", *İkdam*, nr. 8960.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza-Vatan Hainleri ve İstanbul", *İkdam*, nr. 8980.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1922). "Edebiyat ve Sanat-Türk Bediinin Yeni Umdeleri", *İkdam*, nr. 8981.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza-Bir Züppenin Tekamülü", *İkdam*, nr. 8988.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza: Bir Tenezzühün İntibaları", *İkdam*, nr. 8991.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1922). "Edebiyat Bahisleri-Hissî ve Fikrî Tehzip", *İkdam*, nr. 8993.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1922). "Edebiyat Bahisleri-Ne Okuyalım?", *İkdam*, nr. 8998.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza-Şark'tan ve Garp'tan Gelen Sesler", *İkdam*, nr. 9001.

- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza-İttihat ve Terakki Erkanı", *İkdam*, nr. 9017.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Edebiyat ve Sanat-Ruhlar Münasebetiyle Hâmit", *İkdam*, nr. 9008.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Bir Şair Nasıl Yetişir?", *İkdam*, nr. 9019.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza-Bir Kıyas-ı Mukassem Karşısında", *İkdam*, nr. 9021.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza-Mah-ı Gufran'ın İlk Şulesi", *İkdam*, nr. 9024.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza-Bir Tuzak", *İkdam*, nr. 9029.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza-Müslüman Parası ve Yunan Kasası", *İkdam*, nr. 9039.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza: Zavallı Bursa Ahalisi", *İkdam*, nr.9042.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza-Hâlâ O", *İkdam*, nr. 9065.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Tenkit ve Tettebbu-Fuhş-i Atik Vesilesiyle", *İkdam*, nr. 9067.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza-Millî Türk Bedîi", *İkdam*, nr. 9070.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Edebî Mülâhazalar-Çağlayanlar ve Ahmet Hikmet Bey", *İkdam*, nr. 9078.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza-Muallimler Derneğinin Beyannameesi", *İkdam*, nr. 9087.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Fikriyat Âleminde-Küçük Mecmua ve Ziya Gökalp", *İkdam*, nr. 9093.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza-Büyük Adamın Tevazuu", *İkdam*, nr. 9110.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza - İnkılap ve İnkılapçılar", *İkdam*, nr. 9112.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza - Altıncı Şehit", *İkdam*, nr. 9113.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza - Taştan Bebekler", *İkdam*, nr. 9116.
- [Karaosmanoğlu, Y. K., (1922). "Edebiyat Musahabesi-Gençler Arasında", *İkdam*, nr. 9122.
- [Karaosmanoğlu, Y. K., (1922). "Müşahede ve Mülâhaza-Fikret Günü", *İkdam*, nr. 9130.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza-Ziya, Ziya, Ziya!", *İkdam*, nr.9140.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Cephe Hatıraları-İzmir'de Görüşeceğiz", *İkdam*, nr.9142.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza-Askerî Zaferin Kıymeti", *İkdam*, nr. 9145.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza-Akdeniz'e İleri", *İkdam*, nr. 9148.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Zafer Tahassüsleri-Manisa'nın İstirdadı Münasebetiyle", *İkdam*, nr. 9151.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Müşahede ve Mülâhaza-Hesap ve His", *İkdam*, nr. 9152.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Kitabını Kim Yazacak?", *İkdam*, nr. 9255.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "İzmir Mektupları-Kahramanların Huzurunda: Mustafa Kemal ve İsmet Paşalar", *İkdam*, nr. 9165.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "İzmir'den Uşak'a", *İkdam*, nr. 9191.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Yol Tahassüsleri-Uşak'tan Bursa'ya-6-", *İkdam*, nr. 9196.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Yol Tahassüsleri-Uşak'tan Bursa'ya-7-", *İkdam*, nr. 9199.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Tahlil ve Terkip-Rahatı Bozulanlar", *İkdam*, nr. 9201.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Tahlil ve Terkip-Yeni Türkiye ve Eski Devlet", *İkdam*, nr. 9206.
- [Karaosmanoğlu, Y. K., (1922). "Tahlil ve Terkip-İrade-i Milliyenin İnkişafı", *İkdam*, nr. 9207.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Tahlil ve Terkip-Son Nutku Münasebetiyle", *İkdam*, nr. 9212.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Tahlil ve Terkip-Bazı Acı Hatıralar", *İkdam*, nr. 9226.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Tahlil ve Terkip-Polatlı'dan Lozan'a", *İkdam*, nr. 9227.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). Tahlil ve Terkip-Hafızası Kuvvetli Bir Adam", *İkdam*, nr. 9234.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Tahlil ve Terkip-Edebiyatın Mustafa Kemal'i", *İkdam*, nr. 9247.
- [Karaosmanoğlu, Y. K. (1922). "Tahlil ve Terkip-Demokrasiye Doğru", *İkdam*, nr. 9259.

- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1922). "Tahlil ve Terkip-Meşrutiyet, İslamiyet, Milliyet", *İkdam*, nr. 9261.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1922). "Tahlil ve Terkip-İş Adamları", *İkdam*, nr. 9264.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1923). "Tahlil ve Terkip-Sanat, Bizde Sanat", *İkdam*, nr. 9269.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1923). "Tahlil ve Terkip-Avrupa Medeniyeti", *İkdam*, nr. 9276.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1923). Tahlil ve Terkip-İnkılabımız ve Türk Kadınlığı", *İkdam*, nr.9286.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1923). "Tahlil ve Terkip-Düşmanlığımın Sebebi", *İkdam*, nr. 9298.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1923). "Tahlil ve Terkip-Cemiyetin Ukubeti", *İkdam*, nr. 9299.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1923). "Tahlil ve Terkip-Medenî Ahlaka Doğru", *İkdam*, nr. 9301.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1923). "Tahlil ve Terkip-Bir İzah ve Bir Misal", *İkdam*, nr. 9309.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1923). "Tahlil ve Terkip-Evet, Hâlâ Buradadırlar", *İkdam*, nr. 9320.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1923). "Tahlil ve Terkip-Bir Alevin Derunu", *İkdam*, nr. 9351.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1923). "Ramazan Musahabesi-Divanyolu'nda Bir Köşe", *İkdam*, nr. 9384.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1923). "Tahlil ve Terkip: Yeni Bir Nifak Cephesi", *İkdam*, nr.9394.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1923). "Ramazan Musahabesi-Tiryakiye Cevabım", *İkdam*, nr. 9395.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1923). "Tahlil ve Terkip: Hanımlarımızın Bir Teşebbüsü", *İkdam*, nr.9430.
- [Karaosmanoğlu], Y. K. (1923). "Tahlil ve Terkip-Eski İtiyatlardan Kurtulmalıyız!", *İkdam*, nr. 9455.
- Moran, Berna "Yaban'da Teknik ve İdeoloji", Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995, s.153-166.
- <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/istanbulun-iscali/>

Melek İlayda Sarı

# Türk Romanında Bilimkurgu

(1996-2019)



Günce Yayınları

Oktay Yivli

# Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem

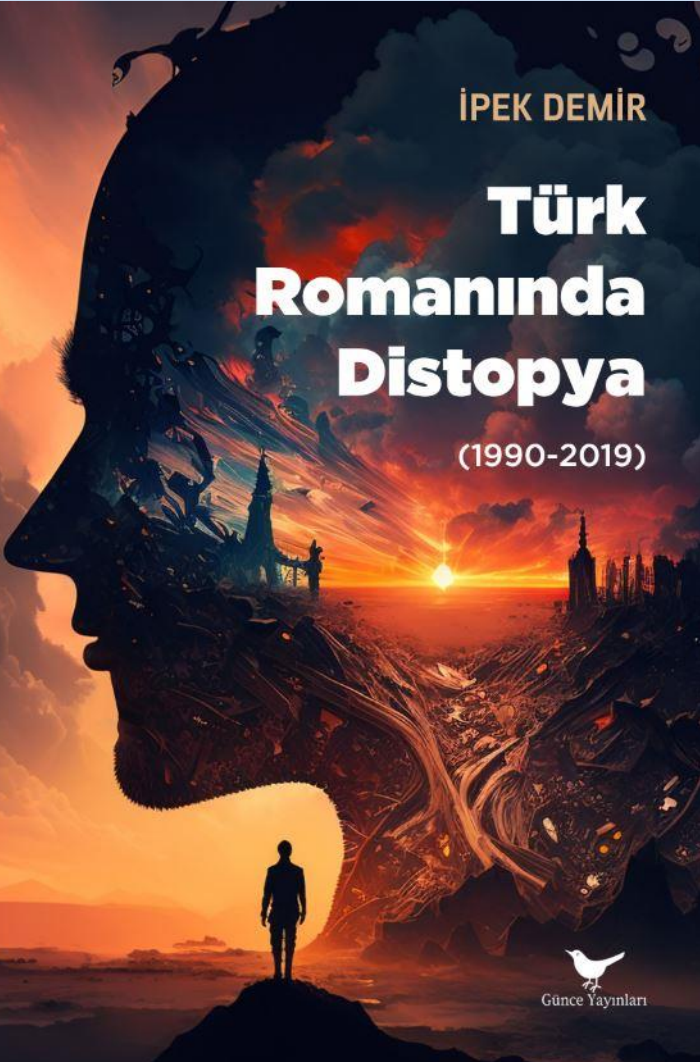


Günce Yayınları

İPEK DEMİR

# Türk Romanında Distopya

(1990-2019)



Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

## Ahmet Hâşim'in Şiirlerinde Tema

DOÇ. DR. GÜLTEN BULDUKER\*

### Öz

Eserlerini ağırlıklı olarak bir veya birden fazla tema etrafında kaleme alan sanatkârların, dar bir sanat evreni olduğu söylene de hüküm vermekte acele etmemek gerekir. Çünkü sanatkârın bütün eserleri ya da herhangi bir türde verdiği eserleri incelendiğinde benzer düşüncelerin, duyguların çok zengin imgelem ve çağrışım gücüyle aktarıldığı görülebilir. Tıpkı modern Türk şiirinin kurucu şairlerinden biri olan Ahmet Hâşim'in şiirlerinde olduğu gibi. İlk bakışta dar görünen Ahmet Hâşim'in şiir dünyası, musiki ve renkli betimlemelerle genişler.

Ahmet Hâşim'in şiir evreninin dar olması, onun toplumsal konulara şiirinin kapılarını kapatmış olmasıyla doğrudan ilgilidir. O, has şiirin prensipleri doğrultusunda bireysel duygu ve heyecanlarını dile getirmiştir; bütün şiirlerini, tek tema veya temel bir güç ekseninde kurgulamıştır. Bu özelliğinden dolayı onun şiirleri, Jean-Paul Weber'in "mono-thematique" (tek tema) ve Leo Spitzer'in "etymon spirtuel" (temel, güç) adını verdiği tema inceleme yöntemleri ışığında okunabilir. Bu yöntemler, bir yazarın/şairin eserlerinde ağırlıklı olarak bir veya birkaç tema etrafında dönüp durduğunu dile getirir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sözünü ettiği *mythe personnel* (*personel mit*) düşüncesi de şairlerin bir veya birkaç tema etrafında hareket ettikleri kabulüne dayanır. Denilebilir ki her iki yaklaşımda da önemli olan her temanın çok farklı görünüşte edebî eserde kendini açığa vurabilmesidir.

Çalışma Ahmet Hâşim'in şiirlerini, hangi asli tema üzerine kurduğu ve bunun ekseninde de hangi yan temaların hareket ettiği tespitine dayanmaktadır. Buradan hareketle şairin şiirlerinin merkezinde "realiteden hatıralara ve hayallere kaçış" temi olduğu ve bunun etrafında da daha çok ümitsizlik çağrıştıran duyguların yer aldığı tespit edilmiştir. İncelen her bir şiirin duygu dokusunun bir diğerini çoğu kez bütünlediği ve merkezi tema etrafında döndüğü görülmüştür. Bu baskın duyguları birbirinden koparmak pek mümkün olmasa da bu çalışmada, şairin iç dünyasını yansıtabilmek adına bunlar, birkaç alt başlık altında değerlendirilmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Ahmet Hâşim, hayal, gerçek, hatıra, kaçış, aşk, yalnızlık

### THEMES IN AHMET HÂŞİM'S POETRY

#### Abstract

Although it is said that the artists who write their works mainly around one or more themes have a narrow artistic universe, we should not rush to judgement. Because when all the works of the artist or their works in any genre are examined, it can be seen that similar thoughts and feelings are conveyed with a very rich power of imagination and association. Just like in the poems of Ahmet

\*Kırıkkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, gbulduke@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4360-5432

Hâşim, who is one of the founding poets of Turkish poetry. Hâşim's poetic world, which may seem narrow at first glance, expands with music and colorful descriptions.

The narrowness of Hâşim's poetic universe is directly related to the fact that he closed the doors of his poetry to social issues. He expressed his individual emotions and excitement in line with the principles of lyric poetry, and constructed all his poems around a single theme or a central force. Due to this characteristic, his poems can be interpreted in light of the theme analysis methods named "mono-thématique" (single theme) by Jean-Paul Weber and "étymon spiritual" (fundamental force) by Leo Spitzer. These methods articulate that a writer/poet predominantly revolves around one or a few themes in their works. The concept of "mythe personnel" (personal myth) mentioned by Ahmet Hamdi Tanpınar is also based on the assumption that poets revolve around one or a few themes. It can be said that what matters in both approaches is the ability of each theme to manifest itself in very different-looking literary works.

The study is based on determining the main theme on which Ahmet Hâşim built his poems and which side themes move around this. Based on this, it has been determined that the theme of "escape from reality to memories and dreams" is at the center of the poet's poems, and around this there are emotions that evoke hopelessness. It has been observed that the emotional texture of each poem examined often complements each other and revolves around the central theme. Although it is not possible to separate these dominant emotions from each other, in this study they are evaluated under several subheadings in order to reflect the inner world of the poet.

**Keywords:** Ahmet Hâşim, imagination, reality, memory, escape, love, loneliness

## GİRİŞ: AHMET HÂŞİM'İN MODERN TÜRK ŞİİRİNDEKİ YERİ VE ETKİLENDİĞİ ŞAİRLER

**A**hmet Hâşim (1885-1933), yeni Türk şiirinin olgunlaşma aşamasında ismini duyuran bir şairdir. Kendisinden önce gelen neslin Avrupaî şiiri kurmak için açtığı yolda yürüyerek onların ulaşamadığı estetik zirveye çıkmayı başarmıştır. Öncekilerin eserleri, ilk örnek olmaları bakımından birtakım kusurlara sahiptir; ama aralarında iyi olan şiirler de vardır. Mesela Tefik Fikret'in "Yağmur",



**Ahmet Haşim**

"Seninle", "Sen Olmasan", "İlel-ebed", "Bir Ömr-i Muhayyel"... gibi şiirlerinde içerik ve biçimin kaynaşmasına bağlı bir estetik pırıltı görülür. Cenap Şahabettin'in ise şiir dili biraz kusurludur. Ağır tamlamalar, henüz acemice ifade bulan imajlar ve uzun tasvirler, okuru, şiirinden uzaklaştırır. Ancak Cenap Şahabettin, Avrupaî mânada duygu ve hayal güzelliği ortaya koyarak yeni Türk şiirinde bir aşama kaydeder. Hiç şüphesiz ki o, "Elhan-ı Şitâ" ile estetik bir başarıya ulaşmıştır. Yenilik yolundaki bu başarı, Ahmet Hâşim'in şiirleriyle taçlanmıştır. Eskilerin bir mısra-ı berceste yazanı, şair kabul ettiği düşünülürse sadece "Merdiven", "Bir Günün Sonunda Arzu", "Havuz",

“Ölmek”, “O Belde”, “Yolar”, “Zulmet” gibi şiirleriyle bile Ahmet Hâşim’i gerçek manada bir şair kabul etmek gerekecektir. Onun edebiyat tarihindeki yerini, Ahmet Hamdi Tanpınar, şöyle tayin eder:

“Biz, ilk def’a olarak Ahmet Hâşim ile Avrupalı mânasında ve beşerî nispette büyük şâiri tanıdık; şiirin arkasında büyük bir estetik ve nizam âleminin mevcudiyetindeki zarureti öğrendik. Sanatla hayatın arasındaki münasebetin derecesini tayin eden, şiiri bin bir temayüllü hayatın önünde anlaşılmaz bir dil ve acaip bir şarlatan vakarıyla vaazlar veren bir hatip gülünçlüğünden kurtarıp, onu ruhumuzla baş başa kaldığımız pek az anların lezzeti yapan da odur.” (1992, s. 284)

Ahmet Hâşim, lise yıllarında Abdülhak Hâmid, Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin’in bütün şiirlerini ve Fransız şairlerini okumuştur. Onun bu şairlerden etkilendiği bir gerçektir. Ancak önemli olan bu etkilenmenin bir esinlenme düzeyinde kalması ve taklit seviyesine dönüşmemesidir.

Yaşar Nabi’nin belirttiğine göre Ahmet Hâşim, ilk şiirlerinde Tevfik Fikret’in etkisinde kalsa da, şahsiyetini bulduğu zaman, onun tarzından nefret etmeye başlar; çünkü bu, nutuk söyler gibi haykıran, bir şeyler iddia ve ispat etmeye çalışan, mantık yürüten, dertler teşhir eden, hendesi bir açıklığa erişmiş, konuşmalı manzumeler onu yorar. O, “Belâgata nerede rastlarsan boğazına sarıl” diyen Verlaine gibi düşündüğünden, onun hayali, Verlaine’deki vuzuhu bile fazla bulacak kadar, sisli, puslu, fantastik âlemlerin renk ve ışık cümbüşü içinde yüzer. Yakın devrin Fransız şairlerini takip ettiğinden dolayı vuzuhu sevmediği için klâsiklerden hoşlanmaz; ruhu heyecan fırtınalarına kapalı olduğundan romantiklerin ikilemine de girmez. Plâstik sanatlarda usta bir münekkit olan Baudelair’in muhayyel ülkeler çizerek boyamakta eriştiği kudrete hayran olsa bile onun yırtıcı ihtiraslar içinde kıvranan aşırıya kaçan zevklerine yabancıdır. Şiirin kelimelerle ayrı bir musiki yaratmak sanatı olduğunda Abbé Bremond’un kanaatini paylaşmakla beraber manadan kaçma gayretinde Mallarmé’yi fazla aşırı bulur; Rimbaud’un kâfi derecede zevkine varamaz, değerce onlardan hayli aşağı bir şair olan Renier’yi hepsinden çok sever ve beğenir. (Yaşar Nabi, 1952, s. 7)

Fransız şairlerine bağlılığı daha güçlü olmakla birlikte Ahmet Hâşim’in etkilendiği bir diğer şair de Şeyh Galib’dir. Beşir Ayvazoğlu, *Ömrüm Benim Bir Ateşti* başlıklı kitabında, Ahmet Hâşim’in Şeyh Galib’den derin bir biçimde etkilendiği görüşünü paylaşan bazı araştırmacılardan söz eder. Bunlardan Feyyaz Sacit Ülkü, “Ahmet Hâşim Hayallerini Kimlerden Aldı?” (1941, C XVII, S. 97) başlıklı makalesinde, Şeyh Galib, Cenap Şahabettin ve Ahmet Hâşim’in şiirlerindeki ortak imajları göstermiştir. (1941, s. 17-24) Zahir Güvemli ise Ahmet Hâşim’in yerli kaynakları arasında Şeyh Galib’in önemli bir yeri olduğu düşüncesindedir; iki şair aynı ifade mekanizmasında birleşmişlerdir, fakat bunun doğrudan bir etkilenme olduğu söylenemez. Ahmet Hâşim, Galib’in vardığı neticeye, “bir yandan symboliste’leri okuyarak, öbür yandan kendi iç oluşunun etkisiyle varmıştır. (Aktaran Ayvazoğlu, 2012, s. 147) Bu konu uzun bir araştırmayı gerektirdiğinden Ayvazoğlu’nun *Göl Saatleri*’nin *Mukaddime*’sindeki iki dize ile *Hüsn ü Aşk* (b. 709)’ta geçen bir beyit üzerine yaptığı şu yorumu vermekle yetinelim:

“Galib’in âlemi farklıdır; renkler ve şekiller bu dünyaya ait olmakla beraber hayal havuzundan geçirilerek yeni bir terkipte kullanılmış, daha açık bir ifadeyle, bu âleme paralel yeni bir âlem yaratılmıştır. Havuzun gümüş aynasında her dem başka bir âlem görünmektedir:



Âyîne-i sîm-i havza her dem

Tasvir olunurdu başka âlem

Ahmet Hâşim'in Mukaddime'si, eğer tevarüd değilse, Galib'in bu beytindeki düşüncenin yeniden söylenmiş bir biçimidir. Açıkçası, Şeyh Galib, Hâşim'den yaklaşık olarak yüz yıl önce *eşkâl-i hayâtı havz-ı hayâlin sularında* seyretmiştir. İki şair de dış dünyanın şekillerinde, yani realitede fazla oyalanmaz, derhal dalarlar. Fakat Hâşim, Şeyh Galib'i "gayb"ın sınırlarında terk eder." (2012, s. 146)

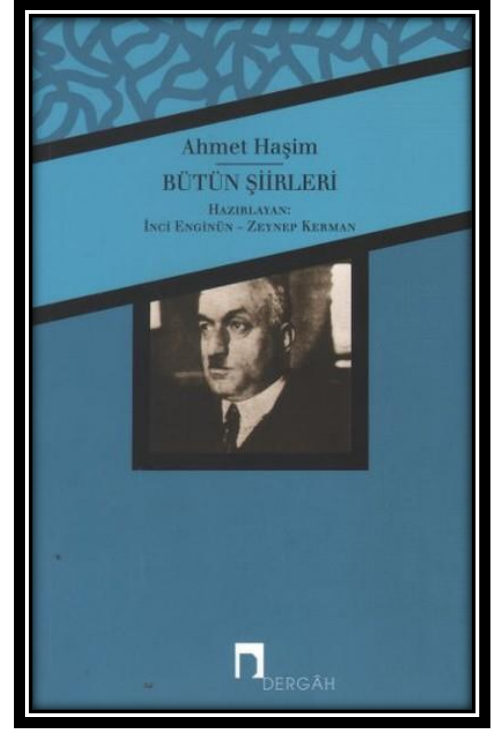
### AHMET HÂŞİM'İN ŞİİRLERİNDE TEMA

Edebî eserlerde "tema" ele alınan konunun "öz"ünü teşkil eder. Sanatkârın, anlatmak istediği bir olayı veya anlatmaya değer bulduğu konuyu, kendine özgü bir duyarlılıkla işler. Bu bakımdan öznel bir bakış açısını yansıtır. Bir sanatkarın eser kaleme alma sebebi, temayla doğrudan ilgilidir. Bir eser, konusuyla değil, konunun özel bir biçimde ele alınan temasıyla estetik değer kazanır.

Yine Ayvazoğlu'nun belirttiğine göre bazı araştırmacılar Ahmet Hâşim'in şiir dünyasının dar olduğu konusunda hemfikirdir. Bunlardan Cemil Sena, Ahmet Hâşim'in konularında, sembollerinde, hatta duygu ve düşüncelerinde geniş bir tenevvü, coşkun ve ihâtalı bir felsefe, ideal, daha da kötüsü, insanî ve hissi bir feryat bulunmadığını iddia etmiştir: "O dar bir saha içinde, ruhunun ceza evine girmiş, sadece kişisel mahrumiyet, açlık ve kimsesizliğinin bataklığına gömülmüş olduğu halde, kurtuluşunu ölümden arayan bir muzdariptir. Hâşim, dünya cennetini Dante'nin cehennemi haline getiren ve içinde tek başına yanan bir bahtsızdır." (Aktaran Ayvazoğlu, 2012, s. 25-26)

Ayvazoğlu, Hilmi Yavuz'un da Ahmet Hâşim'in her türlü aşkınlığın karşısında yer aldığına ve "Görünen" in arkasındaki "Görünmeyen" e ulaşma yolunda hiçbir çabasının bulunmadığına işaret ettiğini belirtir ve şöyle devam eder:

"Yavuz, Rilke'nin 'Biz görünmeyenin arlarıyız. Görünenin balını çılınca devşiririz; onun görünmeyenin altın kovanına toplamak için' sözünü ve Abdülhak Şinasi'nin Hâşim hakkında kullandığı 'arı' mecazını hatırlattıktan sonra, Rilke'nin 'arı'sıyla Abdülhak Şinasi'nin 'arı'sının farklı olduğunu belirtir. Yavuz'a göre, Hâşim 'transcendent' olana hiç atıfta bulunmaz, görünen nesnelere belirsizleştirir (ibham); yani nesnelere (eşkâl-i hayat) kendi Tin'ine (geist) döner. 'Nesneler onun için artık göründükleriyle değil, andırdıklarıyla varolurlar.' Hâşim'in anlattığı manada sembolizmde, her şey 'Görünen' ve 'Görünen'in hâfızasında uyandırdıklarıdır. Açıkçası Hâşim, 'şiirin metrislerini daraltmış'tır ve onun şiirinin metrisleri 'akşamlar hüznüldür', 'sonbahar gamlıdır', 'çocuklar yalnızdır' gibi cümleye indirgenebilir. Peki, Hâşim'in şiirini bu daraltılmış metrislere rağmen derinleştiren nedir? Hilmi Yavuz'un cevabı şöyle:



Belki de şiirin yarı yarıya bilinçdışı bir bellek yaşantısına (Benjamin'in 'Erfahrung' dediği) açık bir şiir olmasından.. Hâşim, Prost'u izleyerek söylersek, bellek de Türk şiirinde, istençsiz belleği (memoire involontaire) yeniden-üreten tek şairdir." (Aktaran Ayvazoğlu, 2012, s. 26-27)

Ahmet Hâşim'in şiirlerini dikkatle okuyanlar, onun hayal dünyasının ve şiir evrenin çok geniş olmadığını göreceklerdir. Ancak bu olumsuzluğu, çağrışıma dayalı duygu zenginliği ve sesle sağlanan ahenk yani sözün telaffuz kıymeti giderir. Ayrıca kelimelerle çizilen renkli tasvirler de onun şiirine ayrı bir değer katmıştır. Tanpınar'ın belirttiği gibi "Şiirin her türlü yapı fikrinden uzak, müphem ve daha ziyade musikiye yakın olmasını isteyen bu şair, hiçbir zaman tam bir dil zevkine erişemedi, fakat daima büyük bir hayalci kaldı. Daha saf bir Türkçe ile yazdığı, o tek bir hayalin etrafında bir mücevher gibi toplanan küçük manzumelerinde Uzak-Doğu resmini ve hattâ primitif kabile sanatlarını andıran garip bir expressionisme vardır." (1992, s. 111) Tanpınar'a göre Ahmet Hâşim'in eserlerinde "aynı derunî nizamın gittikçe kudretleşen devamı görülür. Onda hiçbir şey, başka bir şeyi naksetmez, her şey, her şeyi tamamlar. (...) Bir empressioniste resim etüdlerine benzeyen bu şiirlerde Hâşim, eşyadaki gizli mutabakatları yakalayan, tabiatın cevherini sızdıran bir şâirdir." (1992, s. 285) İşte bu özelliğinden dolayı Tanpınar, onun kendinden sonra gelen nesiller için bir "mürşit" olduğunu (1992, s. 284) söyler.

Has şiirde vezin, kafiye ve daha başka unsurlarla kelimelerin seslerini tanzim ederek estetik bir heyecan duyurulabilir. Bununla birlikte Mehmet Kaplan'a göre şiirin sadece ses değil, hayal dünyası da kelimeler arasında kurulan "esrarengiz izdivaçlar"a dayanır. "Hâşim'in bazı eserlerinde olduğu gibi, şiirini sadece sese dayandırsa bile, dilde duygu ve hayal, ses yapısından ayrı olmadığı için, oynadığı esrarlı oyunla muhtevayı da tayin etmiş olur. Şiirde hayallerin çoğu kafiyeden doğar. Şiirlerinde sadece kafiyeden değil, ses oyunlarından da istifade eden Hâşim, onlar vasıtasıyla da orijinal hayaller yaratmıştır." (1999, s. 203) Benzer şekilde Ahmet Hâşim'in şiirinin bazı yönlerinin musiki vasıtasıyla izah edilebileceğini düşünen Tanpınar ise şöyle der: "O, şiiri bir nevi *évocation* lisanı yapmıştı. Şeklin hendeselerini kırıp atmış, kafiyeyle uzak bir ses tedaisi ve bir nevi *tema* tekrarı hâline getirmişti. Hattâ meselâ *Bir Günün Sonunda Arzu ve Şafak* gibi bazı manzumelerinde muayyen ses kıymetinin bir nevi 'variation'larını bile bulmak mümkündür." (1992, s. 288)

Ahmet Hâşim'in şiiri, çağrışım gücü ve derunî hislerle örülmesinden dolayı tekrar tekrar yorumlanabilir özelliktedir. Bu da onun şiirlerini, değişik edebiyat yöntemleriyle incelemeyi mümkün kılar. Özellikle modern edebiyat araştırmalarının öncelikle metni dikkate alan yaklaşımından hareket edilebilir. Ancak edebiyat metninin yalnız kendisiyle açıklanamayacağı durumlar da vardır. Bu dar alan, metinden hareket etmek kaydıyla, onun doğru yorumlanmasını sağlayacak her türlü dış unsurun yardımına başvurularak aşılabilir. Ahmet Hâşim'in şiir evreninin dar olması, onun toplumsal konulara şiirin kapılarını kapatmış olmasıyla doğrudan ilgilidir. Çünkü has şiir, şairin bireysel duygu ve heyecanlarını dile getirmeyi prensip edinir. Ahmet Hâşim, bütün şiirlerini, tek tema ekseninde kurgulamıştır. Bu özelliğinden dolayı onun şiirleri, Jean-Paul Weber'in "mono-thematique" (tek tema) ve Leo Spitzer'in "etymon spirtuel (temel, güç) adını verdikleri tema inceleme yöntemleri ışığında incelenebilir.

Jean-Paul Weber, her sanatkârın bir veya birkaç teması olabileceğini, bunların çocukluk hatıralarıyla alâkası bulunduğunu, ancak bu hatıraların yaşamın sonraki dönemlerinde de ortaya çıkabileceğini söyler ve her temanın da çok farklı görünüşte edebî eserde kendini açığa vurabileceğini belirtir. (Aktaran Aktaş, 1996, s. 107) Leo Spitzer ise bir sanatkârın eserlerinde “etymon” adını verdiği, kendi sistemine ait her şeyi yörüngesinde tutan bir güneş sisteminden bahseder. Sanatçının bütün eserleri, bu sistem etrafında döner. Bu sistemin güneşi olan “etymon”, bütün eserlerin ortak temasıdır. (Aktaş, 1996, s. 108) Nasıl ki güneş sistemi bir bütündür; gezegenler de onun etrafında dönerse ve onlardan her biri bütünün özünü kavramamıza yardımcı olursa, benzer şekilde ortak tema da etrafında yer alan yan temalarla bir bütündür. (Aktaş, 1993, s. 146) Bir sanatkârın eserlerinin tamamı, bir ya da birkaç tema etrafında toplanabilir. Estetik değer açısından önemli olan bu temanın bir odak noktası olması ve sayısız görünüşte kendini açığa vurmasıdır. Hâşim’in şiirlerinde “etymon”, “realitenden hatıralara ve hayallere kaçış” olarak açığa çıkar.

### 1. Realitenden hatıralara ve hayallere kaçış

Edebî eserlerde “kaçış teması”, değişik şekiller arz eder. İçinde yaşadığı çevreye kendini ait hissetmeyen sanatçı, bulunduğu merkezden dışarıya yani tabiata kaçacağı gibi, kendi içine yönelerek hatıralara ve hayallere de sığınabilir. Bu durumun öncelikle zamanla değişen gerçeklik algısıyla ilgisi vardır. Berna Moran’a göre romanslarda dışa dönük mizacının bir gereği olarak mitos kahramanı, “arama arketipi” denilebilecek serüveninin peşinde koşar. Çoğunlukla tipik romans kahramanının amacı, yer altındaki saklı bir hazinedir ve bu hazineyi bekleyen bir ejderha türünden korkunç bir yaratık vardır. Kahraman yer altına iner, ejderha ile çarpışır, hazineyi elde eder ve yurduna döner. Bazen kaçırılan bir kızı da kurtarır. Oysa modern romanlarda bu tür yolculuk, bir iç yolculuğuna dönüşür. Bu, kişinin psikolojik düzeyde kişiliğini aramasıdır. (2003, s. 223) Modern şiirde de benzer bir durum söz konusudur. Modern bir şair olan Ahmet Hâşim, şiirlerinde ağırlıklı olarak iç dünyasını yansıtır. Bu bakımdan onun neredeyse bütün şiirlerinin merkezinde yer alan “realitenden hatıralara ve hayallere kaçış” ortak temi, hareket noktası olarak alındığında, Tanpınar’ın sözünü ettiği “mythe personnel” (personel mit) düşüncesinden de söz etmek gerekir. (Alptekin, 2001, s. 82) Çünkü Selçuk Çıklâ’nın da belirttiği gibi “okurları *personel mite* götüren en önemli ipuçlarından biri şairin iç dünyasında yoğun olarak nelerin yaşandığını ve bunları şairin nasıl aktardığını bilmektir. (2010, s. 368) Tanpınar, bu kavramla sanatkârların bütün eserlerini dikkate alarak, kullandıkları kolektif mitleri tespit ettikten sonra, bireysel bilinçaltının yansıması olan mitsel özellikleri keşfetmeyi ister. Yani her sanatkâra has özel bir miti açığa çıkarmayı hedefler ve bu kavramı, yukarıda sözünü ettiğimiz sanatkârın *ortak tem*’ine yakın anlamda kullanır. Tanpınar’a göre *mythe personnel tem*lerin etrafında teşekkül eder, *tem* (thème) ise bir şairin dünyası demektir. (Alptekin, 2001, s. 92-93) Bu yaklaşım tarzında da Spitzer’in güneş sistemi benzetmesinde olduğu gibi, her bir şiirin teması, *personel mitin* tespitine ulaşmayı sağlar. Yani asıl olan temel güçtür. Aynı ayrı her bir şiir teferruatıdır. Önemli olan her türlü teferruatın birleştiği bu odak noktasıdır.

Şairin içsel bir hayata sahip olması demek, şiirinin merkezinde kendi “ben”inin bulunduğu anlamına gelir. Ahmet Hâşim’in şiirlerinde iç dünyasını yansıtmaması hem mizacının özelliğiyle hem de benimsediği *empresyonist* sanat anlayışıyla örtüşür. İsmail Çetışli’nin dediği gibi dış gerçeklik

yerine iç gerçekliği; sürekli ve kalıcı olanın yerine geçici olanı; statığın yerine dinamiği anlatmayı amaç edinen empresyonizmde asıl olan sanatkârın ben'i ve hürriyetidir. (2004, s. 117)

Ahmet Hâşim'e göre;

"Şair, ne bir hakikat habercisi, ne bir belâgatli insan, ne de bir vâzı-ı kanundur. Şairin lisanı 'nesir' gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır. (...) Nesr'in müvellidi akıl ve mantık, şiir'in ise, idrak muntakaları haricinde, esrar ve meçhulâtın geceleri içinde gömülmüş, yalnız münevver sularının ışıkları, gâh u bîgâh ufk-ı mahsûsâta akseden kudsi ve isimsiz menba'dır." (Ahmet Hâşim, 2001, s. 71)

Vasıfları böylece tarif edilen şiirin odak merkezi, "içsel bir hayat"tır. Ahmet Hâşim'in şiirine hâkim olan ruhî iklimi iyi kavrayabilmek ve değerlendirebilmek için, onu yakından tanımak gerekir. Henüz küçük yaşta kaderin sert ve acımasız yüzüyle karşılaşan Ahmet Hâşim'in hayatındaki en belirgin çizgiyi, Kenan Akyüz'ün deyimiyle "içinde bulunduğu çevreye uyamamak" (tr.: 597) teşkil eder. Onu yakından tanıma fırsatı bulan Tanpınar ise onun kişiliği hakkında şöyle der:

"Her asil şair gibi, insanla meleğin arasında idi! Zaman zaman çılgın asabiyetleri, haksızca hücumları ve zâlîm istihzaları olurdu. Fakat bütün bunlara kendisi de biraz sonra gülerdi. Şiirden ve güzelden maada hiçbir şeyin ciddiyetine kail olmamış olan bu insan için hayatın bütün manzaraları, bütün tezahürleri vakit vakit tatlı, ekseriya da acı bir oyundan ibaretti. Kendi zaaflarını gayet iyi bildiği için, bazı insani zaafların üstünde idi. Af ve unutmak en birinci hasleti idi." (1992: s. 290)

Hayatı, "acı bir oyun" gibi algılayış, kendi kaderinden memnun olmayanların ve içinde yaşadığı dünyaya tutunamayanların icat ettikleri bir eğlence şeklidir. Ahmet Hâşim, içinde yaşadığı çevreye uyum sağlayamamış bir şairdir. Ona "Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz" dizesini yazdıran ve onu mevcut hayatın katı ve çirkin gerçekliğinden uzaklaştırıp hayal dünyasına iten sebepler vardır. Bunlar dikkate alındığında onun hayallere ve hatıralara sığınışının çocuklukta keşfettiği bir oyun olduğu anlaşılacaktır. Zira G. Bachelard'ın ifade ettiği gibi düş kuran çocuk çok yalnızdır ve kendi kurduğu düşlerin yalnızlığında yaşar. Çocuk yalnızken doğal bir düşlemeye dalar. Düş kuran çocuk, mutlu yalnızlıklarında, kozmik düşlemeyi, bizi dünyaya bağlayan düşlemeyi bulur. İnsan psişesinin merkezinde yer alan çocukluk çekirdeğini işte bu kozmik yalnızlık anlarında bulabiliriz. Çünkü hayal gücü ile hafızanın birbirine en yakın düştüğü yer de orasıdır. (2012, s. 116) Dolayısıyla Ahmet Hâşim'in hafızasında yitik çocukluğu çok derin izler bırakmıştır. Ahmet Çoban'ın da belirttiği gibi onun hayattan aldığı ilk izlenimler, "üzüntü, acı ve öksüzlüktür." (2004: 17) O, hasta bir kadın olan annesinin ölümüyle küçük yaşta yalnızlığı tatmış ve annesiyle geçirdiği çocukluk günlerini, hep hatıralarında ve hayallerinde yaşamaya devam etmiştir. Onda anne ve sevgili hayali özdeştir. Ahmet Hâşim, genellikle bütün kadınları, annesinin vasıflarıyla tasvir eder. *Şiiri Kamer'*deki şiirlerinde, Bağdat'ta geçirdiği çocukluk günlerini ve hasta annesiyle Dicle nehrinin kenarında yaptıkları akşam gezintilerini anlatılır. Bunlarda yoğun olarak hasret ve gurbet duyguları vardır:

"Bir hasta kadın, Dicle'nin üstünde, her akşam  
Bir hasta çocuk gezdirerek, çöllere gül-fâm  
Sisler uzanırken, o senin doğmanı bekler." ("Çıktığın Geceler", Ahmet Hâşim, 2001, s. 109)

Sonra ay doğar ve bir hayal iklimi açılır. Alnındaki hâle sahilleri dolaşan hasta hayale, o “heykel-i mâtem”e bir teselli olur; ışığı, onun çehresinde bir buseye benzer. Gecenin bütün yıldızları çiçek gibi semalarda açar; nehir, rüya ve sırlarla dolar. Ayın ışıkları dökülürken sahil sanki erir, karşıda var olan her şey şekillerini gizler, manzaranın ruhu gümüş dumanlarda yok olur.

Bir ra’şe-i zerrin ile tâ karşıda yer yer  
Mahmûr ışıklar yüzer esrâr üzerinde  
Yorgun sular üstünde kanar bir şeb-i hande.. (“Çıktığın Geceler”, Ahmet Hâşim, 2001, s. 110)

Ay ışığı altında tasvir edilen büyümlü bir atmosferde yalnız bir ağaçtan âvâre bir bülbülün yayılan küçük âhengi gecenin sessizliğini saran kederi öldürür. Ayın büyümlü fikir ve hayali öylesine etkisi altına alır ki her şey titreyerek göz kamaştırıcı bir güzelliğe bürünür. Bütün eşya âdeta sisler arasında görünmez olur. Artık bu manzara içinde gezen anne-oğul rüyalarda gibidir. Gök, ayın serabının sihriyle çöl gibi ürkütücüdür. Uzaklıkların belirsizliğine boğulmuş bir rüya ve sessizlik ülkesi ufukta belirir. Çiçekleri ışıktan, arzı bulut, rüzgârı teselliden olan bu ülkenin eteklerine doğru hayalî bir nehir uzanır. Soluk, ince, ışık kalpli ve ay gözlü kadınlar, nehrin rüya gibi uzanan kıyılarını dinler.

Ahmet Hâşim’i dış dünyanın gerçekliğinden koparan iki önemli unsur daha vardır. İlki sembolizmin “düş”e ve “düşsel”e (Cassou vd, 1999, s. 7-8) önem veren tavrıdır. Diğeri de kendini çirkin hissetmesi ve bu nedenle kadınların kendisini sevmeyeceğine inanmış olmasıdır. Öyle ki “Başım” şiirinde kendi fiziksel görünümünden memnuniyetsizliğini büyük bir sorun olarak şöyle dile getirir:

“Bî-haber gövdeme gelmiş konmuş,  
Müteheyyiç, mütekallis bir baş;  
Ayırır sanki bu baştan etimi  
Ömr-i ehrâma muâdil bir yaş! ..

Ürkerim kendi hayâlâtımdan,  
Sanki kandır şakağımdan akıyor;  
Bir kızıl çehrede âteş gözler  
Bana güya ki içimden bakıyor.

Bu cehennemde yetişmiş kafaya  
Kanlı bir lokmadır ancak mihenim,  
Ah ya Rabbî, nasıl birleşti  
Bu çetin başla bu suçsuz bedenim?” (Ahmet Hâşim, 2001, s. 96)

Bu şiirde “gözler” tıpkı bir ayna gibi şairi hakikatle yüz yüze getirmektedir. Metaforik anlamda Ahmet Hâşim, kendi gözlerinde iç dünyasını görmekte ve “hayâlât”ından ürkmektedir. Dış görünüşle iç yaşantının uyumsuzluğu şiirin hâkim temasıdır. Ahmet Hâşim’in ömrü boyunca içini kemiren bu vehim konusunda yakın arkadaşı Abdülhak Şinasi Hisar şöyle der:

“Ahmet Hâşim’in talihi ve hayatını anlayabilmek için, kendisinde bir aşağılık duygusu (complex d’infériorité) duyduğunu bilmek lazımdır. O, denilebilir ki, güzel bir adam değil,

kadınların kendisine âşık olacakları bir hilkat değildi. Fakat kendisini olduğundan daha çirkin bilirdi. Yüzünde herkesin bir Halep çıbanı zannettikleri ve kendisinin bir kaza neticesinde küçük bir yara nişanesi vardı. Onunla tanışan kadınlar kendisini tabiata yakın, görüşülecek ve anlaşılacak bir insan telâkki eder ve soğuk bir adam addetmezlerdi.” (2006, s. 80)

Ahmet Hâşim’in şiirlerindeki gerçeklik, beş duyuyula algılananın ötesinde, tamamen hayaldir. O, *Göl Saatleri Mukaddimesi*’nde dile getirdiği üzere hayatın şekillerini hayal havuzunun sularında seyreder ve bu nedenle kâinattaki her varlık ona renkli akisler şeklinde görünür. Elbette ki içinde yaşanan hayatın gerçekliğinden böylesine bir kopuş iyiye yorulamaz. Ona ta çocukluğunda sirayet etmiş bu marazi hâl, onun şiirlerinin merkezinde yer alan kaçış temasına bağlı olarak yalnızlık, aşk özlemi, karamsarlık, gurbet duygusu, ümitsizlik, memnuniyetsizlik, huzursuzluk, ölüm isteği gibi yan temalarla kendini açığa vurmuştur. Hâşim, şiirlerini, yoğun olarak karamsarlık duygusu etrafında örmüştür. Diğerlerinde göre baskın olan bu duygular, hiç kuşkusuz onun hayatının ve sanatının birleşim noktası olan *personel mit*’ini açığa çıkarmada önemli ipuçlarıdır. Her bir şiirin duygu dokusu, bir diğerini çoğu kez bütünler ve merkezi tema etrafında döner. Bu baskın duyguları birbirinden koparmak pek mümkün değildir, ama burada şairin iç dünyasını yansıtabilmek adına bunlar, birkaç alt başlık altında değerlendirilecektir.

## 1. 1. Yan temalar

### 1. 1. 1. Yalnızlık ve aşk

Ahmet Hâşim, annesinin ölümüyle koca dünyada yapayalnız kalır. Onun hakkında bilgi veren kaynaklar, sert bir mizaca sahip olan babasından yeterli şefkat görmediği gibi akraba ilgisinden de yoksun olduğunu belirtir. Kişiliğinin gelişmesinde, çocukluk psikolojisini şekillendiren bu unsurlar belirleyici olur. Okul çevresinde ise arkadaşlarını ve okul çalışanlarını yabancı bulan Ahmet Hâşim, ister istemez ruhunda derin bir yalnızlık ve huzursuzluk hisseder. Tüm bu olumsuz durumlar, onu çevreye karşı ürkek ve çekingen kılar ve o, kendi içine kapanır. Bu marazi ruh hâli ile şiir dilini örer. Onun şiirindeki gizemi çözmeye yardımcı olacak, çok sık kullandığı bazı anahtar kelimeler vardır. Mesela “akşam”, “hayal”, “yol”, “melâl”, “ateş”, “sukût” vs. karamsar dünyasının göstergeleridir. Bütün şiirlerinde akşam, gurup, şafak, gece vakti ile ay ve yıldızlar gibi kozmik unsurlar özel bir anlam taşır. Bu anlamı çözmeye, sık kullanılan diğer kelimelerin tespiti de önemlidir:

“Gök ve eş anlamlısı semâ toplam altmış yedi defa, uzaklıkları ifade eden ufuk ve çoğul şekli âfâk altmış dört defa, ay ve eş anlamlıları kamer, mâh, meh ve mehtâb altmış altı defa, yıldız, eş anlamlıları ve çoğul şekilleri mükevkeb, kevâkib, necm, encûm, sitâre kırk yedi defa, akşam ve eş anlamlıları şâm, ve mesâ elli beş defa, gece ve eş anlamlıları leyl, leyâl, leyle, leylî, şeb yüz defa, karanlık ve eş anlamlıları zalâm, zulmet, târ, târî, târik, muzlim yetmiş defa, şafak sekiz, gurub sekiz, seher/suhûr on, fecr ise on üç defa geçer. Buna karşılık güneş ve eş anlamlıları (şems, mihr) sadece yirmi beş defa zikredilmiştir.” (Ayvazoğlu, 2012, s. 196)

Bu kelimelerin Ahmet Hâşim’in bilinçdışında neyi simgelediğinin açığa çıkarılması, onun şiirlerindeki gizemin çözülmesini kolaylaştıracaktır. Çünkü bu kelimelerin yoğun bir imgesel gücü

vardır. Toplamların kolektif bilinçdışında yer eden ilkörnekler (archétype), şairin zihninde yer etmiş davranış formlarını açığa çıkarmaya yardımcı olabilir. Freud'un bilinç ve bilinçdışı öğretisini kabul eden C. Gustav Jung, ondan farklı olarak bilinçdışını, "ortak bilinçdışı" (kolektif bilinçdışı) ve "kişisel bilinçdışı" (bireysel bilinçdışı) olarak ikiye ayırır. Bireysel bilinçdışı, birey ruhunun tarihselliğine kapı araladığı, bilinçli olabilmenin yanı sıra bastırılan bütün psikik süreç (çocukluk özlemi gibi) ve içeriklerin toplamı olarak gördüğü alandır. Kolektif bilinçdışı ise Platon'un ideal kavramına dayanan "ilkinke" (ilk model, a priori) olarak nitelediği arşetipler alanıdır. (2017, s. 108;

2015, s. 12-19)



Mehmet Kaplan'a göre *Şiir-i Kamer*'deki şiirlerinde Ahmet Hâşim, "kendi çocukluğu ile beraber, insanlığın 'arşetip' sayılabilecek 'temel hayalleri'ni bulur. Bunlarda karanlıkla aydınlık, anne ile çocuk, hayat ile ölüm bir araya gelerek derin manalı bir bütünlük kurarlar." (1999, s. 298) Onun başka şiirlerinde de zıt kavramların çatışmasından doğan bir estetiğin varlığından söz edilebilir. Çünkü annesi, ebediyete giderken ona, Dicle'nin hayalini, akşamın hüznünü, melâli, karanlık gecelerde yaşanan korkuyu, yalnızlığı, hiçlik duygusunu ve yıldızların ışıltısını bırakmıştır. Dolayısıyla hayat ile ölüm arasındaki ince çizgide, düş kaçınılmaz olur.

Realiteyi açık seçik gözler önüne seren gündüzden nefret eden ve akşamın karanlığında ilham arayan Ahmet Hâşim, ay ışığında renkli hayaller kurar. Kaybettiği yitik cennetini gökyüzünde arar; çünkü orada, gerçek mutluluğu

tadar. Çocukluğundan beri hiç peşini bırakmayan mutlu yalnızlığını, hayalî sevgiliyle paylaşır. Onun şiirlerinde annesiyle açık bir yakınlık arz eden kadın, Orhan Okay'ın da belirttiği gibi, genel vasıflarıyla "platonik bir aşkın motifi" (1974, s. 193) olarak ortaya çıkar. "Hazan" (2001, s. 114) adlı şiirine "Ey eski kamer, sen bizi iyi bilirsin!" diye başlayan ve on beş senedir güneşin ufka kanlı düştüğünü belirten şair, ayın sarı rengiyle annesinin sararmış yüzü arasında bir benzerlik bulur. Bu benzerlik öylesine güçlüdür ki o, bazen ayın annesinin ruhu, hayali bazen de ideal sevgilinin kendisi olduğunu düşünür.

İçinde yaşadığı dünyaya kendini ait hissetmeyen Ahmet Hâşim, hayallere daldığında bir süreliğine de olsa yalnızlığını unuttur. Dünyayı kendi ruhuna göre görmeye başlar. "Bir Günün Sonunda Arzu" şiirinde "Akşam yine akşam, yine akşam,/ Göllerde bu dem bir kamış olsam!" (Ahmet Hâşim, 2001, s. 92) diyerek ruhunun ereceği en büyük sırrını açıklar. Şiirin aslî unsuru "kamış" kelimesi, ilk önce doğal görünümüyle akşam vakti yalnızlığı çağırıştırır. Şairin onunla kendi varlığı arasında hissettiği yakınlık, yalnızlığın hüznü olarak ortaya çıkar. Ayrıca "kamış"ın

tasavvufi manada yaratılışın sırlarını taşıdığı düşünülecek olursa Ahmet Hâşim'in neden kamış olmak istediği, daha derin bir mana kazanacaktır. Mustafa Apaydın'ın da belirttiği gibi divan edebiyatının mazmunlar dünyası içinde "kamış", tasavvufi edebiyattan alınmış ve hemen daima "ney" ile birlikte kullanılmıştır. *Mesnevi*'nin başlangıcındaki ilk on sekiz beytin "ney"e ayrılması, tasavvuf edebiyatında "ney"e ve "kamış"a ne kadar önem verildiğini gösterir:

“Dinle bu ney nasıl şikâyet ediyor; ayrılıkları nasıl anlatıyor.

Diyor ki: Beni kamışlıktan kestiklerinden beri feryadıyla erkek de ağlayıp inlemiştir, kadın da.

Ayrılıktan şahrem-şahrem olmuş bir gönül isterim ki iştiyak derdini anlatayım ona.

Aslından uzak kalan kişi, gene buluşma zamanını arar.”<sup>1</sup> (1997, s. 205)

“O Belde” ve “Yollar”da ise şair, gerçek hayatın dışında “başka âlem” fikrini dile getirir; bir hülya sığınağı arar. Her iki şiirde de asli unsurlardan biri, yine akşamdır. “Yollar”da akşam güneşi altın ufuklarda bir lamba hüznüyle kısılır, göllerde gözyaşına benzeyen akisleri gece sessizliğinde söner ve altın sarısına dönüşen ufuklar içinde beşer ümidinin meçhul mabetleri kurulur. Buranın sakinleri, soluk ilahelerdir ve onların ruhları coşku, gözleri de rüya ile doludur. Ahmet Hâşim, bunlardan birinin kendisini tâ öteden “gel!” diye çağırdığını sanır. Fakat karanlığın iyice çökmesiyle bu mabedin kapıları yer yer kapanır:

“Uzak meâbid-i pür-nûr-ı vecd ü rûyâya

Ki câ-be-câ kapıyor bâb-ı va’dini sâye.” (Ahmet Hâşim, 2001, s. 151-153)

“O Belde” de ise mesafeleri aşan şair, mavi bir akşam vakti sevgiliyle birlikte. Oranın sakini kadınlar, “hemşiredir veyahut yâr”. Hepsinin gözlerinde sevgilinin hüznü vardır. Hepsi sevgilinin vasıflarını taşırlar: Güzel, saf, incedirler. Gönüllerindeki ıztırâbı uyutmasını bilirler, onların ruhu ebedî bir sessizliği arar... Orada akşam dalgın, deniz hastadır; bütün varlıklar birbirine benzer. Ahmet Hâşim, bu yerin, hayalin el değmemiş bir bölgesinde olduğunu düşünür. Ancak “Bir yalan yer midir veya mevcûd?” diye sormadan da edemez. Sonuçta ise kaçtığı realiteyle yüzleşmek zorunda kalır:

“Uzak

Ve mâî gölgeli bir beldeden cüdâ kalarak,

Bu nefy ü hicre müebbed, bu yerde mahkûmuz.” (Ahmet Hâşim, 2001: 157)

### 1.1.2. Hüzün, huzursuzluk, ideal sevgiliyi arayış, ümitsizlik, ölüm isteği

Bu dünyada sürgün ve gurbette olmak, ister istemez Ahmet Hâşim'de karamsar duyguları yoğunlaştırır. Hayatın katı gerçekliği karşısında ruhunu teskin edecek bir güç bulamayan şair, o beldeden uzak kaldığında çok mutsuz olur. Çünkü kaybettiklerinin yerini gerçek hayatta hiçbir şeyle dolduramaz. Bu bakımdan olsa gerektir ki Kaplan, “Yollar” şiirinde hayal beldesinin mabetlerle ve ilâhelerle dolu olmasını manalı bulur. Ona göre bunlar, Ahmet Hâşim'in kaybettiği iki şeye karşı özlemine ifade eder: “Din ve annesi.” Kaplan, dinin insandaki sonsuzluk iştiyakının

<sup>1</sup> Abdülbaki Gölpınarlı, *Mesnevi Tercemesi ve Şerhi*. Cil-II, 2. Baskı, İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul 1981, s.14.



ifadesi olduğunu; bazı insanların dine karşı inançlarını kaybetmeler bile, onu doğuran sonsuzluk arzusunu yok edemediklerini belirtir. Dolayısıyla Ahmet Hâşim’de sonsuzluk özlemi, belki kendisi de farkında olmadan yeniden dinî bir âlem doğurur. Ancak gerçek dindar ümitsizlik hissetmezken Ahmet Hâşim, ıstırap içinde kıvrılır. Çünkü kurduğu hayallerin gerçekliğinden emin değildir. “O Belde” ve “Yollar”, “imanını kaybetmiş bir insanın sonsuzluk özleminin boşlukta asılı kalmasının, asıl konusu Tanrı’yı bulamamasının ifadesidir. Hayalleri, onu, ruhunun özlediği meçhul bir âleme çekerken, o yarı yolda kaldığını, geri döndüğünü hisseder:

“Yarı yoldan ziyâde yerden uzak

Yarı yoldan ziyâde mâha yakın” (2010, s. 142-143; “Yarı Yol”, Ahmet Hâşim, 2001, s. 87)

Ahmet Hâşim, akşam vakitleri bir müddet ufku kaplayan renkli hayallerle avunur, ama uzun sürmez, “Yollar” da karanlığın inmesiyle hayal ülkesi görünmez olur. “Zulmet”te ise henüz günün son ışıkları sönmeden birini görür. “Ey sen” diye hitap ettiği kişinin kimliği, okurlarca belirsizdir. Dolayısıyla müphem ifadeler taşıyan şiir, farklı okumalara müsaittir. Ancak şiirin başındaki “Şimdi şüpheli bir şekl-i pür-hayal oldun” ve “Bu genç elinle bu yorgun, cebîn-i lâlimi sar” ifadelerinden, o kişinin sevgili ya da gökyüzünde görülen bir ilâhe olduğu kuvvetle muhtemeldir. Ayrıca “Sen” ve “ben” zamirlerine yüklenen zıt anlamlar, bir bakıma gençliği ve yaşlılığı da çağrıştırmaktadır. Bu durumda şiir öznesi “ben”in kendini ölüme yakın hissettiği ve “sen” diye hitap ettiği gençliğinden uzaklaştığı da düşünülebilir. Ne de olsa ömrünü faydasız ve boşa geçmiş görmektedir. Aslında “sen”in kimliği değil, ona yüklenen olumlu imajlar önemlidir: Zer-i zülûf, pür-incilâ vü zeheb, gümüş mâh, hüsn-i hayâl, nücûm ile mâlî, heykel-i ziyâ, pür-hande, pür-zer, nücûm ile meşbû u müştâil, yine ter. Buna karşın “ben” zahirine ise cism-i garîb ü merdûd, zulmet, ömr-i bî-sûd, boğuyor, dağıldı, nesc-i harîr-i ümîd-i mahrum, bir tûde eyleyen zulmet, dizlerim eğildi, titriyor ruhum, bî-hareket, miyâh-ı sâye, mevt-i fecî gibi karamsar imajlar yüklenir. Karanlık gecelerde hissettiği hüznü ve ümitsizliği dile getiren şiir öznesi, varlığını garip ve reddedilmiş hisseder; çünkü mutluluğu hiç tatmamıştır. Ona, “bî-va’d” olan yollar, “pür-incilâ vü zeheb...”le gözlerinde gümüş bir ayın nuru gülen sevgiliye açılmıştır. “Büyük, derin ve soğuk bir deniz gibi zulmet” yani karanlık, şairin ruhunu boğup onu bir yağın hâline getirirken sevgiliye hayalin güzelliğini nakşedecektir. Gözleri yıldızlarla doludur; onların akıcı ışığı sevgiliyi karanlığa ışıktan bir heykel gibi kazıyacaktır.

İster sevgiliyi ya da ilâheyi isterse gençliği temsil etmiş olsun “sen” zamiri ümide, canlılığı ve bir yerlerde mutluluğun var olduğuna dair inancı telkin eder. Onun için “git” melodisidir. Oysa şiir öznesi “ben” ümitsizdir. Ne “o beldeye” gidebilecek ne de bulunduğu mekânda mutlu olabilecektir. Çünkü derin acılarla dolu yollar, ona daima uzar. Bu yolun sonu zulmettir ve zulmet, alegorik olarak ümitsizliği çağrıştırır. “Sinema” başlıklı nesir yazısında karanlığa yüklediği anlamı açıklayan Ahmet Hâşim, bu şiirin muhtevasına dair ipuçları verir. Ona göre “Karanlık, ölümün bir parçasıdır, onun için dinlendiricidir. Büyük dinlenme, bir karanlık denize dalıp bir daha ışığa kavuşmamaktan başka nedir?” (1999, s. 16) Bu cümleleri yorumlayan Ahmet Çoban, zulmet’le akşam arasında görülen yakınlığın, zulmet’le ölüm içinde geçerli olduğunu söyler. Şaire göre “karanlık, ölümün bir parçasıdır.” “Mevt-i fecî” ise şairin yalnız ölmek korkusunu ifade eder. Bu ifadelerde, dini olmayan, koyu bir nihilizm sezilir. (2004: 187) Dolayısıyla “Ben”, şimdi mutlaka gölgelerle gelecek ölümü bekler. “Büyük ve soğuk bir denize” benzettiği zulmet, arzın şekillerini hareketsiz bırakır ve onun

ruhuna “rüyaya benzeyen bir mevt” yani ölüm döker. Bu, hayattan ziyade ölüme yakın olmak demektir. Yani zulmet, ölümü sembolize eder ve “ben”in realiteye mahkûm oluşunu imler. Şiirin sonunda şiir öznesi, karamsar duyguların yarattığı huzursuzlukla sevgiliden “da’vet-i iklim-i ruhuna” uymasını ve o altın hayal ülkesinde bekleyen gözler eğer, “Ne oldu, nerede o?” diye sorarlarsa “miyâh-ı sâyede mevt-i fecî”ini anlatmasını ister. (Ahmet Hâşim, 2001, s. 154-156)

Bir şairin ilk şiiri, daha sonra söyleyeceklerini içinde barındırır. Şair, ne söylemek için şiire başlamışsa başından sonuna kadar genellikle onu anlatır. Yani ilk söyledikleri, son söyleyeceklerinin habercisidir. Henüz lise yıllarında ilk şiiri “Hayal-i Aşkım”da karamsar duygularını ve hayalî aşkı dile getirmeye başlayan Ahmet Hâşim, daha sonra yazdığı hemen bütün şiirlerinde aynı ruh hâlini yansıtmıştır:

“Soluvermiş, peride-reng-i bahar,  
Mesti-i inkisâr içinde nihân;  
Bir çiçek, gördüğüm zaman güzelim!  
Ufk-ı üryân-ı ömr-i târîmda,

Bir sehâb-ı siyah içinde ıyân,  
Sarı bir çehre.. Âh o dem görürüm,  
Sarı bir çehre, bir hayâl-i besim,  
(...)

Dest-i birahm-ı levh ü lu’bunla,  
Kırdığın, sonra attığın, ey mâh!

O, benim aşkımin hayâlidir, âh...” (Ahmet Hâşim, 2001, s. 187-188)



Ahmet Hâşim’in kurduğu hayal kompozisyonu hep aynıdır. Murat Tan’ın da dile getirdiği üzere bu kompozisyon; kısaca terk edilmek istenen bir “zulmet” diyarı, gidilmek istenen saadetli bir “o belde” ve gidiş için aşılması gereken çetin “yollar”dan oluşur. (2017, s. 501) “Aks-i Sadâ”da, “Mesâfeler bana sihr-i hayâlî öğretti”, “Sükût-ı nâmütenâhiye mezc-i rûh ettim” diyen Ahmet Hâşim, iç sesinin verdiği huzursuzlukla ömrü boyunca muztarip olmuştur:

“Benimle böyle koşan kimdir? Bir gurura rakip  
Olan o savtı seherlerde eyledim tâkib:  
Yolun dikenleri üstünde bekledim güldüm,  
(...)

Fakat bu seste gülen hep benim gururumdu,  
İnilmeyen yine her sayha-ı sürurumdu;

Ve şimdi zulmet ü vahşette her emelden uzak

Bu savt-ı gaib ü hemrâhı isterim tutmak!” (Ahmet Hâşim, 2001, s. 177)

“Şeb-i Nisan”da “Gel, yalnızım ey, beklenen hüsn-i muhayyel!” diye ışıktan bir ruha sesleniş, aslında ideal sevgiliye özlemin bir ifadesidir. Ahmet Hâşim hayatı boyunca aşk özlemi içinde yaşamıştır. Yalnızlık, kadın ilgisinden mahrum olmanın hüznü ve mutsuzluğu, onu her zaman üzmüştür:

“Bendim yalnız ordaki bî-hemser ü bîdâr;  
Durgun suya baktım ve dedim: âh ölebilsen,  
Mâdem ki yok ağlayacak mevtime kimsem.” (Hâşim, 2001, s. 172)

Aynı özlem “Evim”de de vardır. Ahmet Hâşim, bu şiirinde diğerlerinin aksine iyimserdir. Bir çatı altında olmanın huzuru içinde, yalnızlığıyla avunmasını bilir ve ideal sevgiliyi bekler:

“Yeşil ve gölgeli dallarda gizlenen ve gülen  
Evim.. bugün bana ait, bugün benimsin sen..  
(...)  
Ağaçların gülerek bir bahar-ı diğerle,  
Güneş ve kuşları tutmakta taze ellerle;  
Rükûd-ı sâyede açtıkça râz-ı çeşm-i kamer  
Havuzlarında açar deste deste nilüfer...

Sevimli ev.. bugün altında aşkı bekliyorum,  
O penbe tıfl-ı melek-çehre nerededir? Diyorum...” (Ahmet Hâşim, 2001: 173-174)

Ne var ki o beklenen sevgili bir türlü gelmez. Ahmet Hâşim, her akşamüstü ufuklarda bir selâm arar; ama uzak, “Sükût u zulmet olan bir muhit-i mü’limden” hayatına bir “herc-i dâimî” doğar sanır. Hayallerini ve hislerini muhitin rengine benzeterek ömrünün tükenişini seyreder. (“Akşamlarım”, Ahmet Hâşim, 2001, s. 217) Tüm şiirlerinin muhtevasını “Gerçi ömrüm benim bir ateşti”, (Ahmet Hâşim, 2001, s. 223) dizesinde özetler. Onun “Ölmek” şiirinde ise hiçlik duygusu, ümitsizlik ve ölüm isteği bir çılgılığa dönüşür:

“Titrek  
Parıltılarla yanan bir mesâ-yı mezbaha-renk  
Dağılırken suhûr-ı üryâna,  
Firaz-ı zirve-i Sînâ-yı kahra yükselerek  
Oradan  
Oradan düşmek, ölmek istiyorum  
Cevf-i ye’s-âşinâ-yı hüsrâna.

Kanlı bir gömlek  
Gibi hârâ-yı şemsi arkamdan  
Alıp sürükleyerek,  
O dem ki refref-i hestîye samt olur kâim  
Ve bir günün dem-i âlâyış-i zevalinde  
Sürüklenir sular âfâka şûle hâlinde

O dem ki kollar açar cism-i nâümide adem” (Ahmet Hâşim, 2001, s. 89)

Akşam vakti algısını “kanlı bir gömlek” şeklinde ifade eden Ahmet Hâşim, tabiatta kendi yalnızlığını bulur ve tabiatı kendi yalnızlığına ortak eder: Suların ufuklara bir ışık hâlinde sürüklendiği bu vakitte yokluk, ümitsizliğe kollarını açar. Ölümü algılayışında ve ifade edişinde bir inanç sorunu yaşadığı anlaşılan şairin ölüm karşısında ruhunu teskin edecek tek şey, hayalleridir, ama karanlığın ışığa galip gelmesiyle o da son bulur.

Ahmet Hâşim’in hayatındaki boşluğu, aşk duygusuyla doldurmak istediği açıktır. A. Şinasi Hisar’ın anlattığına göre gönül maceralarına çok düşkün olan şair, “hayat için aşkı bir teselli, bir zevk, bir çare” gibi duymaktadır. Durum böyleyken hastalandığı günlerde doktorların onu – kalbinin yorulmaması için- öncelikle aşktan menetmeleri ve böylece kendisinin hayal ile tesellisinden de mahrum kalması kaderin kötü bir cilvesi olmalıdır. Fakat Ahmet Hâşim, bu yasağa uymaz. Çünkü yalnız aşk duygusuyla hayata dayanma gücü bulur ve ölüm korkusuyla baş edebilir. (2006, s. 84) “Gece” adlı şiirinde, bir bahar akşamı tabiata duyduğu hayranlıkla sonsuz aşk özlemini şöyle dile getirir:

“Sanki bir savt-ı gaib ü mühtez

Kalbe bir aşk-ı bîvefâ yetmez

“Seviniz muttasıl seviniz!” derdi.” (Ahmet Hâşim, 2001, s. 125)

Ahmet Hâşim’in realiteden kaçışı, değişik imgesel görüntüler arz eder. *Göl Kuşları* adı altında topladığı şiirlerindeki kuş imgesi de onun iç dünyasının manidar göstergeleridir. Bu konuda bir inceleme yapan R. A. Demirdağ, bu şiirlerdeki kuşların siyah ve beyaz olmak üzere iki guruba ayrıldığını ve şairin kuşları, gerçek dünyadan hayalî dünyaya kaçışın simgesi hâline getirdiğini söyler. Ona göre “siyah, beyaz karşıtlığı da gerçek-düş karşıtlığını simgeler.” (2010, s. 179-180) Düşselliğin hâkim olduğu “Siyah Kuşlar” da Ahmet Hâşim, yine bir akşam vakti manzarası betimler. Trajedinin olmadığı bir başka âlem özlemi içinde kuşlarla ruhi bir özdeşlik kurar. Günbatımıyla birlikte kanla ruhu beslenmiş olan kuşlar, kızıl bir renge ve yakuta dönüşen suya konarlar. Ufukta kesik bir başı andıran güneşi, sessizce ve gamla yiyerek açlıklarını giderirler. Kuşlar, siyah da olsa ümidi simgeler. Çünkü insanı gerçeğin esiri yapan güneşi ortandan kaldırmakla şaire, akşamın sonsuz derinliklerine çekilme fırsatı sağlarlar:

“Gurûb ü hûn ile perverde-rûh olan kuşlar

Kızıl kamışlara, yâkût âba konmuşlar;

Ufukta bir ser-i maktû'u andıran güneşi

Sükût ü gamla yemişler ve şimdi doymuşlar.” (Ahmet Hâşim 2001, s. 139)

Realiteden kaçışın temel bir düşünce teşkil ettiği şiirleriyle Ahmet Hâşim, kendi psikolojisine dair birçok ipucu verir. Gurbet duygusu başta olmak üzere, yalnızlık, ümitsizlik, en önemlisi de hayat ve ölüm karşısında duyduğu varoluş trajedisi, onu hiçlikle yani yok oluşla yüz yüze getirir. Böyle bir psikoloji doğal olarak sessizlikte huzur ve mutluluk arar. Onun şiirlerinde sık tekrar eden ve anahtar konumunda bulunan “sükût” kelimesi, akşamın hüznüyle ayrı bir önem kazanır. Tanpınar’ın anlattığına göre ömrünün son senelerinde bu sükût, Ahmet Hâşim’i değiştirmemiş, ama geliştirmiş, lisanına ve sanatına büsbütün başka bir olgunluk getirmiş, şiirinin sesini genişletmiştir:

“Artık o, *Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz* mısraının inkârı içinde yaşamıyordu. Hâlinde birtakım meseleleri halletmiş insanların emniyeti vardı.” (1992, s. 286)

Ölüme yaklaştığını hisseden Ahmet Hâşim, “Bize bir zevk-i tahattur kaldı/ Bu sönen, gölgelenen dünyada” (Hisar, 2006, s. 90) demiştir. Onu, son günlerinde ziyaret eden dostu Hisar ise, hastalığın onun hislerindeki zehri ve kanındaki acılığı erittiğini, onu bütün kinlerinden tenzih ettiğini belirtir. Ahmet Hâşim’in sevenlerinden gördüğü ilgi karşısında da büsbütün değiştiğini şöyle anlatır: “Ben nâhak yere âlemi kendime düşman sanırmışım! Haksız yere ne çok kalp kırdım! Kendimi hiç sevilmaz sanırdım, halbuki beni ne çok seven varmış! Dostlarımın gösterdiği muameleye mahcubum...” (2006, s. 97)

Ahmet Hâşim, bir daha dünyaya gelse nasıl yaşardı bilinmez, ama o güzel şiirleriyle her zaman hatırlanacağına şüphe yok. Gerçi onun şiirinin örüldüğü madde ve lisan bugün kısmen eskimiştir, ama sade lisanla yazdığı en olgun şiirlerindeki ifade ediş ve heyecan duygusu hep var olacaktır. Güzel olanın eskimeyeceği fikrine dayanarak pek tabii ki bu kanaate varabiliriz.

## SONUÇ

Ahmet Hâşim’i gerçek manada şair yapan, hayal, duygu ve intibalarını kelimelere aktarabilme kudretidir. O, anlatacaklarını ifade edecek en uygun kelimeleri seçerken âdeta bir kuyumcu titizliğiyle hareket etmiş ve bunları, bir mücevher gibi işlemiştir. Kelimenin telaffuz kıymeti ve ses uyumu onun şiirini değerli kılan önemli unsurlardır. Kendine özgü bir üslup ortaya koymasında, kurduğu hayal kompozisyonunun da önemli bir yeri vardır. Sıklıkla çizdiği manzara, günün hayal kurmaya en elverişli akşam vaktidir. Çünkü güneş batarken kıvılcı çalan karanlık, realiteyi gölgeler ve oluşan renk cümbüşü içinde bir hayal ülkesi belirir. Orası, şairin sığınağıdır. Sıradan hayatın tüm sıkıntılarından uzaklaşmak ancak oraya gitmekle mümkündür. Şair, aradığı sessizliği, ideal sevgiliyi orada bulur. Ancak ne var ki o belde çok uzak oluşuyla her defasında şairi, realiteyle yüz yüze getirir.

Ahmet Hâşim’in şiirinde yalnızlığın sessizliğinden doğan ve insanı içinden kavrayan bir güç vardır. Bu güç, sessiz bir lisanla ruha dolar. Sıradan gerçekliği aşan çağrışım yüklü dizeler, gizemli bir ışıkla parlar. Katı gerçekliği açıkça gösteren gün ışığı yerine, akşamın kıvılcı bürünmüş manzarası, şairin şiir anlayışına da uygun olarak müphemiyeti artırır; okuru, bazı sırları keşfe davet eder. Okur da şairle birlikte bilinmez bir düş veya masal iklimlerine yol alır. Gerçi şair, her şiirinde benzer bir hayal dünyasını yansıtır, ama tekrara düşmez, imgelem gücüyle her şiirinde kendine has bir güzellik ortaya koyar. Onun şiirine, varoluş ıstırapı duyan bir insanın kalp acısı hâkimdir. Bu acı, renkli manzaralara sinerek tüm gökyüzünü kaplar; sessiz bir musikiye dönüşerek ruhlara sızar. Sıradan gerçekliğin ötesinde, kendine özgü bir mistik âlem yaratır. Bu âlemde Ahmet Hâşim, eşyadaki gizli ilgi bağlarını, tabiatın bahsettiği ilhamları duyurur; her varlığı, âdeta bir ressam gibi renk ve ışık ile betimler.

Birçok şairin şiiri gibi Ahmet Hâşim’in şiiri de kendi iç dünyasının ve dış gerçekliğin ruhunda bıraktığı izlerin bir yansımasıdır. Henüz küçük yaşlarda annesini kaybetmesi, ruh hâli üzerinde derin izler bırakır ve bu izler, yetişkinlik döneminde de silinmez. O, her ne kadar bir yetişkin olsa

da bir yönüyle hep çocuksu kalır. Bu ruh hâliyle realiteyle baş etmenin yolunu “hatıra ve hayallere kaçış”ta bulur ve hemen hemen bütün şiirlerinin ortak ve benzeşen dokusunu, bu asli tema üzerine kurar. Aslında bu çerçevede şiir evreni dar olan şair, bu asli temayı, yalnızlık, aşk özlemi, karamsarlık, gurbet duygusu, ümitsizlik, memnuniyetsizlik, huzursuzluk, ölüm isteği gibi yan temalarla genişleterek imgelem gücü yüksek birçok şiir kaleme almıştır. Diğerlerine göre baskın olan bu duygular, hiç kuşkusuz onun hayatının ve sanatının birleşim noktası olan *personel mit'*ini açığa çıkarmada önemli ipuçlarıdır. Önemli olan da budur. Yani iç ve dış dünyanın uyumu veya çatışmasından doğan çeşitli duyguların, duyuların dile gelmesi ve her temanın da çok farklı bir şekilde metinde görünmesidir. Ahmet Hâşim, Avrupaî manadaki çağrışım gücü yüksek saf şiirleriyle Servet-i Fünûn şairlerinin ulaşamadıkları haklı bir üne kavuşmuştur.

### KAYNAKÇA

- Ahmet Hâşim (1999). *Bize Göre, Gurabâhâne-i Laklakan, Frankfurt Seyahatnamesi*. Haz. Mehmet Kaplan. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ahmet Haşim (2001). *Bütün Şiirleri I*. Haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Aktaş, Şerif (1993). *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktaş, Şerif (1996). “Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Tema”. *Türk Dili*. S. 529, s. 107-115.
- Akyüz, Kenan (tr.). *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: İnkılâp Kitapevi.
- Alptekin, Turan (2001). *Ahmet Hamdi Tanpınar, Bir Kültür Bir İnsan*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Apaydın, Mustafa (1997). “Ahmet Hâşim’in Bir Günün Sonunda Arzu Şiiri Üzerine Düşünceler”. *Türkoloji Dergisi*, C.12, S.1, s.189-207.
- Ayvazoğlu, Beşir (2012). *Ömrüm Benim Bir Ateşti*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Bachelard, Gaston (2012). *Düşlemenin Poetikası*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cassou, J., Brunel, P. (1999). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, Özdemir İnce (Çev.). İhan Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çetişli, İsmail (2004). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çıkla, Selçuk (2010). “Cahit Sıtkı Tarancı’nın Şiirlerinin Mono-tekmatique’i ve Etymon Spirtuel’i Üzerine Bir Araştırma”. *Doğumunun 100. Yılında Cahit Sıtkı Tarancı, Uluslararası Sempozyumu*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, s. 365-385.
- Çoban, Ahmet (2004). *Göller ve Çöller Şairi Ahmet Hâşim*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Demirdağ, Refika A. (2010). “Ahmet Haşim’in “Göl Kuşları”ndaki Şiirlerinde Kuş İmgesi”. *Türkbilgi*, S. 20, s. 179- 188.
- Güvemli, Zahir (1947). *Ahmet Hâşim: Hayatı ve Şiirleri*. İstanbul: Yeni Mecmua Yayınları.
- Hisar, Abdülhak Şinasi (2006). *Ahmet Hâşim Şiiri ve Hayatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (2015). *Dört Arketip*. (Çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (2017). *Ruh, İnsan, Edebiyat*. (Çev. İsmail Hakkı Yılmaz). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Kaplan, Mehmet (1999). “Ahmet Hâşim’in Şiirinde Renkli Hayaller”. *Edebiyat Üzerine Araştırmalar II*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Nayır, Yaşar Nabi (1952). *Ahmet Haşim, Hayatı, Sanatı, Eserleri*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Okay, Orhan (1974). "Ahmet Haşim'in Şiirlerinin Sembolizm Açısından Yorumu". *İstanbul Ün. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 22, s. 191-203.
- Ongun, Cemil Sena (1947). *Sanat Sistemleri ve Ahmet Hâşim'in Sembolizmi*. İstanbul: Tefeyyüz Kitapevi.
- Tan, Murat (2017). "Ahmet Haşim'de Ötelere Kaçışın Başlangıç Yeri Olarak "Zulmet" Şiiri". *International Journal Of Languages' Education And Teaching*. Volume 5, Issue 1, p. 499-510.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1992). "Ahmet Hâşim'e Dair". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1992). *Ahmet Hâşim'e Ait Hatıralar. Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ülkü, Feyzullah Sacid (1941). "Ahmet Hâşim Hayallerini Kimlerden Aldı?". *Ülkü*, 1941, C. XVII, S. 97.
- Yavuz, Hilmi (199). "Ahmet Hâşim Belleğin Şairi", *Yazın, Dil, Sanat*. İstanbul: Boyut Kitapları.

Prof. Dr. Soner Akpınar

**ÇAĞDAŞ  
TÜRK ROMANINDA  
6-7 EYLÜL OLAYLARI**

Rumlar Etnisite ve Kimlik



Günce Yayınları

**MUNİS FAİK OZANSOY**

Yaşamı, Yapıtları, Sanatı

H. Yasemin Mumcu



Günce Yayınları

**FAİK ÂLİ OZANSOY**

YAŞAM ÖYKÜSÜ, YAPITLARI VE ŞAIRLİĞİ

DOÇ. DR. SEVİM KARABELA ŞERMET



Günce Yayınları

**GÜLMECENİN  
DİLLERİ**

Prof. Dr. Ünsal Özünlü



Günce Yayınları



# Romanda "Leitmotif/Öncümotif" in İşlevi Üzerine: *Kusma Kulübü*

DR. ÖĞRETİM GÖREVLİSİ **TOLGA BAYINDIR\***

## Öz

Leitmotif/Leitmotiv, -başlangıcı müzik alanında olmakla birlikte- baskın ve sürekli tekrarlanan anları/durumları/sözcükleri belirtmek için kullanılan ve zamanla müziğin kapsamının ötesine geçerek geniş bir alanda karşılık bulan ortak bir terimdir. Sanat eserinin standart kurgusu dâhilinde, yazarın karakteristik bir özellik olarak bilinçli ve düzenli olarak tekrarladığı sözcük veya sözcük gruplarını ifade eder. Kurgudaki bu düzenli tekrarlar eserde, yazar tarafından yaratılmak istenen atmosfere okurun katılması için bilinçli olarak oluşturulmuş ritmik unsurlardır. Mehmet Eroğlu'nun *Kusma Kulübü* adlı romanı Türk edebiyatında "leitmotif/leitmotiv" tekniğinin kullanıldığı bir eser olarak karşımıza çıkar. Bu çalışmada kavramın tanımı kısaca verildikten sonra ele alınan roman aracılığı ile leitmotif/öncümotif kavramının eserdeki kurgu ve konu bakımından işlevi üzerinde durulacaktır. Özellikle yazarın kavram aracılığı ile eserinde oluşturmaya çalıştığı merak unsuru ve atmosfer yaratma çabasına değinilecektir. Çalışmada ayrıca leitmotif kavramı yerine "öncümotif" teriminin neden tercih edildiği üzerinde durulacaktır.

**Anahtar sözcükler:** Leitmotif, öncü motif, roman, Mehmet Eroğlu, *Kusma Kulübü*

## ON THE FUNCTION OF "LEITMOTIF" IN THE NOVEL: *KUSMA KULÜBÜ*

### Abstract

Leitmotif/Leitmotiv is a common term used to indicate dominant and constantly repeated moments/situations/words - although its beginnings are in the field of music - and over time it has gone beyond the scope of music and found a response in a wide area. It refers to words or word groups that the author repeats consciously and regularly as a characteristic feature, within the standard fiction of the work of art. These regular repetitions in the fiction are rhythmic elements created consciously in the work to allow the reader to participate in the atmosphere desired to be created by the author. Mehmet Eroğlu's novel *Kusma Kulübü* appears as a work in Turkish literature in which the "Leitmotif" technique is used. In this study, after briefly giving the definition of the concept, the function of the leitmotif concept in terms of fiction and subject in the work will be emphasized through the novel discussed. In particular, the author's effort to create an element of curiosity and atmosphere in his work through the concept will be touched upon. The study will also focus on why the term "precursor" is preferred instead of the concept of leitmotif.

**Keywords:** Leitmotif, leading motif, novel, Mehmet Eroğlu, *Kusma Kulübü*

## GİRİŞ

**M**üzik alanında 19. yüzyılın ikinci yarısında terimselleşen “leitmotif (İng), leitmotiv (Fr.)” kavramı, kaynağı çok daha eskiye dayanan ritimsel bir argümanı ifade eder. Temelde bir sesin aralıklarla tekrar edilmesi anlamına gelen kavram, anlamsal açıdan bir sözün veya söz öbeğinin düzenli olarak tekrarlanmasıyla oluşturulan etki alanını da kapsar. Öncümotif, kurguda bilinçli bir kullanımla eserin anlamını açıklığa kavuşturmak için oradadır. Karataş’ın (2001) *Bir düşünceyi vurgulamak, bir duyguyu yoğunlaştırmak amacıyla bir eserde (sıkça) tekrarlanan motiflere verilen ad* (s. 264) olarak tanımladığı öncü motif, edebî eserin çok katmanlı anlam örgüsünde okura belirli ipuçları veren, okuru kurmacanın atmosferine hazırlayan bir unsurdur. Ayrıca, Escal’in (1995) belirttiği gibi öncü motif, *olay örgüsüyle (anlatısal analiz, ileriye veya geriye dönük) veya karakterlerle ilgili (ipucu görevli) bilgi sağlayan bir döngüdür* (s. 158). Tekin’in (2010) *bir romanda sık sık tekrarlanan söz grubu, herhangi bir dize, yine konu ve kişilerle ilgili tekrarlanan kelimeler* (s. 252) olarak tanımladığı öncümotifin temel özelliği romana yazar tarafından bilinçli olarak yerleştirilmiş olmasıdır. Kavramın en belirgin özelliği tekrarların kurguya katkı sağlamasıdır. Yazar-eser-okur düzleminde bir anlatım tekniği olarak ön plana çok çıkmayan öncü motif kullanımı, eserin olay örgüsünde belirgin bir anahtar rol üstlenen sembolik ifade ve söz kalıplarıdır. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki kurmacaya dâhil olan her “tekrar” öncümotif özelliği göstermez. Öncümotifler metnin içinde belirgin bir tekrarlar yer alarak anlamsal düzeyde bir etki alanı oluştururlar.

Kavramın tanımı ve kullanım tarzı üzerinde inceleme yapan araştırmacıların da üzerinde sıkça durduğu konu, öncümotifin kurguda ayırt edici bir rolünün olması gerekliliğidir. Düzensiz ve işlevsiz tekrarların kavram dâhilinde değerlendirilmesi doğru değildir. Ünlü’nün (2022) de belirttiği gibi sembolik de olsa bir motifin sürekli tekrar ediyor olması öncümotif görevini yerine getirmek için yeterli değildir (s. 113). Kavramı “anlatı temposu” içinde değerlendiren Soylu (2020), öncümotifin anlamsal görevi açısından, *edebî metnin düşünsel ve ideolojik temsillerini içerisinde taşıyan sözdizimsel tekrarlar ile sağlar* (s. 738) diyerek konunun “ritmik döngüsellik” üzerinde durur. Fidan’ın (2018), *Leitmotifler genelde olayların durağan olduğu veya kahramanların saplantılı bir kişiliğe sahip oldukları durumlarda kullanılmaktadır.* (s. 24) tanımı konuya farklı bir açıdan yaklaşır ve kavramın psikolojik yönüne işaret eder. Öncümotif üzerinde geniş kapsamlı kavramsal bilgi veren Bağcı; kavramın müzik, sinema hatta tiyatrodaki birçok örneğini sıraladıktan sonra kavramın kullanım alanıyla ilgili bir sınıflandırma yapar:

Romanda leitmotif tekniğini kullanan yazarlar eserlerine akıcılık, devamlılık, bütünlük katabilir. Leitmotif eserdeki bir konunun, bir kişinin daha belirgin hâle gelmesine hizmet edebilir. Yazar bu teknikle belli bir durumu vurgulamış, somutlaştırmış olur. Müzikal bir atmosfer, bir ritim, ahenk oluşturarak eserin estetik değerine katkı sağlayabilir. Karakterizasyonu güçlendiren bir unsur olarak kullanılabilir. Nesne, düşünce ve olayların tekrarı bir karakterin iç dünyasıyla ilgili önemli işaretler verebilir. Çağrışım yoluyla daha önce bahsedilen bir durum ya da olayı hatırlatabilir. (2022: s. 691)

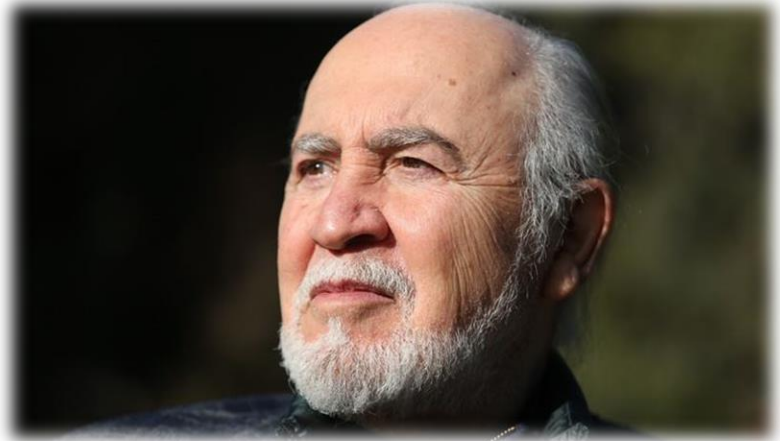
Bu sınıflandırmanın ardından incelediği Orhan Kemal’in *Murtaza* romanında kullanılan öncümotiflerin amacını yazarın karakter yaratma çabasının bir sonucu olduğuna bağlar. Apaydın’ın *da metin içinde tekrarlanarak eserin yapısal unsurları arasında özellikle vurgulanmak isteneni belirginleştiren bir öge* (2021: s. 29) şeklinde tanımladığı öncümotif farklı disiplinler arasında küçük farklarla ortak tanımı yapılan ve kurmaca metnin yapısında sıkça yer alan bir kavramdır. TDK’nin leitmotif olarak

Türkçeye dâhil ettiği kavram, bu çalışmada özellikle öncümotif olarak kullanılmıştır. Bunun nedeni kavramın kurmaca bünyesinde yer alma nedeniyle alakalıdır. Yazarın okur için bıraktığı ipucu, uzun metin ve olay halkaları arasında bir geçiş yolu, ileri dönük hatırlatıcı özellikleri düşünüldüğünde kavramın öncümotif olarak adlandırılması uygun görülmüştür.

Metinde tekrar eden motiflerin kavramsal düzeyde okuyucuda bir “oda” açması gerekir. Oda kelimesiyle sembolleştirilen kavram, özünde bir duygu ve/veya fikir düzeyini işaret eder ki bu işaret sonuçta merak, kaygı ve çözüm arama gibi kapılara açılır. Bu durum kavramın kurmacanın anlamsal bütünlüğünün içinde olması gerekliliğini işaret eder. Yukarıda da değinildiği gibi anlam ve motif arasında belirli bir bağın olmaması konunun öncümotif kavramıyla ilişkilendirilmesinin önüne geçer. Bu çalışmada amaç, öncü motif kavramının tanımı ve ele alınan eser aracılığı ile kullanım sıklığını irdelemek değil kavramın kurmaca düzeyinde anlam üretimindeki rolünü ortaya koymaktır. Mehmet Eroğlu eserlerinde modern edebiyatın kavram ve tekniklerini kullanan bir yazardır. Yazarın bu makalede *Kusma Kulübü* romanı öncümotif kullanımı açısından değerlendirilmeye tabi tutulacaktır.

### Romanda “Leitmotif/Öncümotif”in İşlevi Üzerine: Kusma Kulübü

Mehmet Eroğlu'nun 2004 yılında yayımladığı *Kusma Kulübü*, gerek kurgusu gerekse konusu bakımından sıra dışı bir roman olma özelliği gösterir. Sıradan insanın moderniteye karşı tepkisel tavrını merkeze alan roman, alışlagelmiş kalıpların dışına çıkarak farklı bir izlenim sunar. Romanda olaylar romanın başkışisi Umut'un gözünden okuyucuya aktarılır. Tiyatro oyuncusu olan



**Mehmet Eroğlu**

Umut; aile bağlarından kopuk, mutsuz ve babası gibi olmaktan korkan yalnız bir karakterdir. Romanda okur, Umut'un kararları ve vicdan muhasebesi ile konuya dâhil olur. Romanın arka planında Kapitalizm, zenginlik ve sıradanlık eleştiri oklarına hedef olurken sevgisizlik, yoksulluk ve sisteme ayak uyduramayan insan bir yalnızlık çemberinde ele alınır. Umut'a göre modern dünyanın getirdiği “sistem” bir hastalık kaynağıdır. Bu sistemin yarattığı hırsızlık, zenginlik, sahtekâr iş insanları ahlaksızlık ve taraflı medya -özellikle popüler kültürü aşılama çalışan magazin medyası- iyileştirilmesi gereken birer hastalıktır. Ancak büyük kitle bu hastalıkları “normal” kabul ettiği için “sıradanlaşır”. *Kusma Kulübü* tüm bu olumsuzlukların karşısında çıkış arayan, yalnız, sisteme dâhil olamayan insanların oluşturduğu sıra dışı bir oluşumun hareketidir. En temel dayanakları “vicdandır” ve kendilerine göre suçlu kabul ettikleri insanları -ahlaki çöküntüye neden olan, yoksulları ezen, haksızlık yapan- onların üzerine “kusarak” cezalandırırlar. *Kusmak* romanda gerçek anlamının ötesinde bir temizlenme, arınma eylemi olarak yer alır ki *Kusma*

Kulübüne üye olanların temel gereksinimleri de budur. Hastalık olarak gördükleri “sistem” karşısında gösterebildikleri en masum tepki kusmaktır.

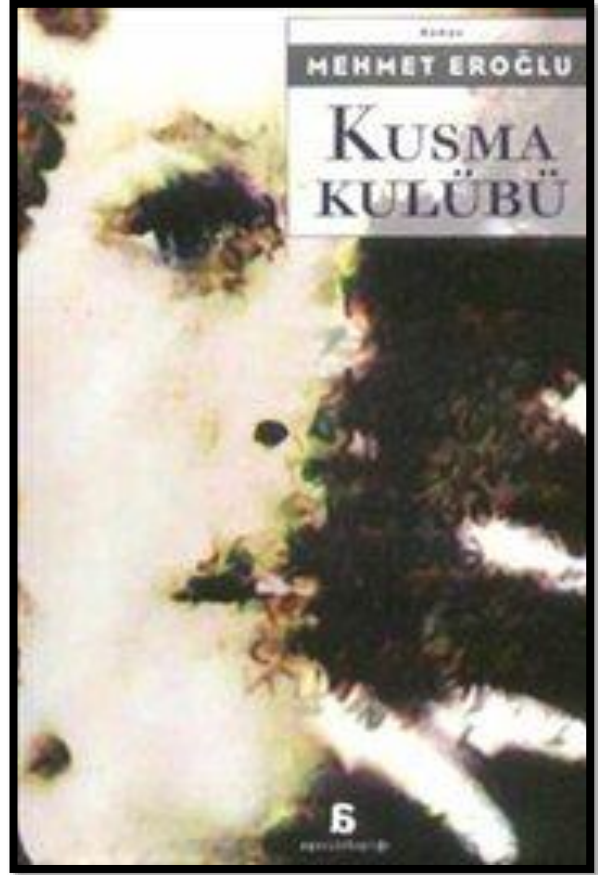
Umut’un işsiz kaldığı ve artık umutlarını yitirip intiharın eşiğine geldiği bir dönemde Nihal’le tanışması ve Kusma Kulübüne üye olması ile romanda olaylar başlar. Romanda okurun *Dar kanyonların arasına sıkışmış, coşkumsuz ve yatağını derinleştiremeyen cılız bir akıntı...* (s. 1) olan Umut’la tanıştığı birinci bölümünde eserde kullanılan ilk ve belirgin “bulantı” öncümotifi yer alır. Henüz Kusma Kulübüne üye olmayan Umut’un *Rahatsızlık veren sadece mırıltılar değil; midemde, ağır şeyler yemişim gibi boy atan sinsi bir bulantı var. Oysa karın boşluğumdaki o büzüşük huni, elastik asit salgıcısı, bomboş* (s. 2) sözleri roman boyunca devam edecek motifin başlangıcı olur. Mutsuzluk ve yalnızlıkla mücadele eden ve kendisini herhangi bir daireye ait hissetmeyen Umut’un aklından geçen tek şey intihardır. Annesini son bir kez arayıp sevgilisi Şeyma gibi kendisini vapurdan denize bırakma isteği ile boğuşur: *Bu anlamsız ve zamansız bulantının nedeni, kendimi denize fırlatılmış, yazgısı belirsiz bir şişe gibi hissediyor olmam belki de. Eğer öyleyse sevinip, naralar atmalıyım: birazdan telefon edeceğim ve hiçbir şeye adanmamış varlığım serbest kalacak!* (s. 2)

Bulantı kavramı birinci bölümde defalarca (s. 11, 13, 16, 20) tekrarlanır. Bu yolla henüz romanın başında okur için bir merak unsuru yaratılmış olur. Aynı zamanda romanın ilerleyen bölümlerinde yer alacak olaylar için de olağan bir atmosfer yaratılır. Bu süreçte okur romanın başkişisini biraz daha yakından tanıma fırsatı bulur. Umut, ölümle yaşam arasında ölüme daha yakın bir konumdadır. Kendisi gibi sisteme ayak uyduramayan insanların arasında, hayallerinden uzaklaşmış ve amacını yitirmiş bir durumdadır. Ölüm onda bir kurtuluş-özgürleşme hissi uyandırır ve bulantı motifini yineler: *Özgürlük! Kimsenin hazmedemeyeceği kadar büyük olan o kutsal şey! Hayır, bulantımın nedeni özgürlük değil derim, sorulsa.* (s. 2) Bu bulantının sebebini Eroğlu, kendi yaşamından romanına taşır. Çünkü bir röportajında *Kusma Kulübü* romanını yazmaya karar vermesini *Beni en çok endişelendiren konu, toplumsal vicdanın sığlaşması. Tek tek bireyler olarak, öteki insanlara yönelik acıma duygumuzun kaybolması. Böyle bir nüve beynimin içinde varken, ekonomik kriz patladı. Gazeteleri okuyorum; bir gün çok ciddi biçimde midem bulandı. Aynı anda iki haber vardı. Sosyeteden birinin verdiği bir partiyle, açlıktan ölen bir bebeğin haberi. Ben ve benim gibi adamlar, buna katlanamaz. Ne yaparsın, birkaç yolu var: Kusarsın, öfkelenirsin, söversin. Ben de oturdum, yazdım.* (URL1) cümleleriyle açıklar. Önce Umut’un ilerleyen zamanda Vahit’in (vicdan) bulantılarının kaynağı değişen, değiştikçe bozulan sosyal yapı, adaletsizlik, ahlaksızlık ve tüm bunların karşısında duyarsız kalan insanlardır.

Birinci bölümün sonunda okur için kapalı bir motif daha kullanılır. Bu motifin anlaşılabilmesi için romanın sonunda Umut’un çift kişilik taşıdığını öğrenmek gerekecektir. Eski bir felsefe hocası olan ancak kızını bir kazada kaybettikten sonra hayata karşı olağandışı bir tavır takınan Kadir’in sarhoş olup düşmesiyle Umut ve çevresindeki kişiler zor ve farklı bir gece geçirmek üzeredir. Kadir’in geçirdiği kaza Umut’un Nihan’la tanışmasına vesile olur. Kadir, sarhoşken düşüp başını çarpmış, Nihan da yardım için Umut’un kapısını çalmıştır. Bu gelişme romanda sıra dışı ilerleyecek olayların başlangıcıdır. Hastane sonrası Umut’u takip eden Nihan, onu bir parkta, yağmur altında otururken bulur ve çaresizlik umutsuzluk, yalnızlık, işsizlik gibi sıkıntılı hâllerle boğuşan Umut’a bir pencere açar. Nihan’ın yanından ayrılması ile intihar fikrinden uzaklaşmış gibi görünen

Umut'un aklından değişik bir söz geçer: *Gece - gecemiz- bu iki soruyla sarsılıyordu. Farkındaydım; hepimiz bir gün sırtüstü düşeceğiz; kaçış yok.* (s. 20) Oldukça yalnız olan Umut'un "gecemiz" gibi çoğul bir ifade kullanması dikkat çekicidir. Aslında bu yazarın okur için bıraktığı bir ipucu yanı zamanda romanın sonlarına doğru yapılan bir gönderme, bir öncümotiftir. Okur hemen hemen romanın sonuna kadar Umut'un çift kişilik taşıdığını fark edemez. Bunu fark ettiği zaman da romandaki bazı boşluklar tamamlanmış olur. Romanın birinci bölümü Nihan'ın Umut'a iş teklifiyle son bulur.

Umut, istediği başarıyı elde edememiş başarısız bir tiyatro oyuncusudur. Sabıkası nedeniyle de düzgün bir iş bulamaz. Nihan, onun hakkında araştırma yaparak onu "reisi" olduğu Kusma Kulübüne almaya karar verir. Bir işe sahip olmak Umut için zorunluluk olsa da yapacağı işi duymak onu şaşırtır. Psikolojik eğitim alıp oyunculuğuna devam edecek ve bir rol model olarak "baba-abi" figürünü canlandıracaktır. Aynı zamanda "çete"nin azılı düşmanı olan ve varlığı bile belirsiz "Hayalet"nin peşine düşecektir. Buluştukları restoranda Nihan, Umut'a işle ilgili bilgi verdikten sonra Umut çetenin diğer üyeleriyle tanışır ve Kusma Kulübüne üyeliği başlar. Restorandan çıktıktan sonra diğer çete üyelerinin bulunduğu araca biner. İlk günden bir eyleme katılmak üzeredir. Zengin bir iş adamı hedeflerindedir. "Küçük kızlara" düşkün olan bu iş adamının cezalandırılması için tüm plan hazırlanmıştır. Umut'un yapması gereken tek şey



onları izlemektir. İsimlerinin ilk ünsüz harfiyle birbirine seslenen çete üyeleri arasında Umut'un midesindeki bulantı kendisini tekrar gösterir. *Sen Z'sin, o S, bu Y ve ben M'yim... Adlar kolaydı, ama eylem sözcüğü midemi bulandırmıştı.* (s. 40) Bu bulantıyı takip eden süreçte çete üyeleri iş adamının katılacağı bir toplantıda yerlerini almak için büyük bir alış-veriş merkezine yönelirler. Nihan'ın kurguladığı planı devreye sokan çete üyeleri iş adamını alış-veriş merkezinin tuvaletine çekmeyi başarıp üzerine kusarlar. Roman boyunca birçok hedef bu şekilde cezalandırılır. Ahlıksızlık, hırsızlık, haksız kazanç elde etme gibi farklı suçlardan yargılandıkları kurbanlarının üzerine kusmak çete üyeleri için bir şekil "arınma ritüeli"dir. Umut'un ilk eylemindeki şaşkınlığının ardından Nihan'ın, *Kusmak, zararlı şeylerin vücuda girmesini önleyen bir refleks olayıdır. (...) Korunma. Bir tür arınma.* (s. 68) sözleri durumu açıklar niteliktedir.

Romanın ikinci bölümünde Umut Çinic'i'nin iç sesiyle hesaplaşması gün yüzüne çıkar. Katıldığı eylem ondaki çift kişiliğin ortaya çıkmasına vesile olur. *Kulaklarının arkasında gezinip duran ses* (s. 43) belirgin bir hâl alırken Umut, yaşadıkları ve yaptıklarıyla kendi benliğini sorgulamaya başlar. Bu sesin ortaya çıkmasıyla bulantıya bu sefer de "koku" eklenir. Koku, romanda kullanılan

ikinci belirgin öncümotiftir. Farklı zamanlarda ortaya çıkan bu “koku” romanın ilerleyen bölümlerinde daha iyi anlaşılacağı üzere Umut’un ikinci kişiliği ile alakalıdır. Zihinsel yorgunluk ve bezginlik yaşadığı süreçlerde özellikle ortaya çıkan bu koku, bir süre sonra kendi iç çatışmasının sembolü olacaktır. Bunun anlaşılması için okurun romanın sonunda Umut ile V’nin (Vahit) aynı kişi olduğunu çözmesi gerekecektir. Ahlaksız iş adamının yargılandığı tuvalette ortaya çıkan *Mide bulantısı ve kokuyla* (s. 47) romanda bu iki kavramın ritimsel kullanımı başlamış olur.

“Bulantı” kavramı üzerinde dikkat çekici bir diğer faktör de kavramı romanın diğer karakterlerinin de kullanıyor olmasıdır. Apaydın’ın da belirttiği gibi, *Herhangi bir ögenin belirli aralıklarla tekrar edilmesiyle sağlanan vurgu, yazarın anlatmak istediğine ilişkin güçlendirici ve pekiştirici bir ifade imkânı sağlar* (2021: s. 29-30). Yazarın özellikle “bulantı” üzerinden romanı kurguladığı düşünülecek olursa her fırsatta karakterlerine kavramı söyletmesi olağan bir tavidir. Kadir’in *Bu ne utanmazlık, ne mide bulandırıcı bir tutum. Bu mu parçası olmak istediğimiz uygarlık?* (s. 65) ve Nihan’ın *Zenginlik mide bulandırıcı. Başkasının pahasına edinilen her şey gibi. Birileri güçsüzlerle aptalları korumalı.* (s. 97) gibi sözleri özellikle karakterlerin “sinirli” durumlarında söylediği ifadeler olarak dikkati çeker.

Umut’un yaşamını yeniden şekillendiren çete üyeliği, ölümle yaşam arasındaki gelgitlerini durdurmayı başarır. Ancak Nihan, Zeynep, Yusuf gibi çete üyelerinden öğrendiği şeyler ondaki mide bulantısını arttırır. İlk eylemlerini gerçekleştirdikleri iş adamının ölüm<sup>1</sup> haberi gelince *Tekrar o mide bulantısını* (s. 82) duymaya başlar. Bir tarafta çete üyeleriyle diğer tarafta yaşadığı apartmandaki komşularıyla (siteme ayak uyduramayan diğer insanlar) aynı zamanda kendi iç hesaplaşmasıyla uğraşmak ondaki psikolojik gerilimi arttırır. İş bulup para biriktirerek İstanbul’dan kurtulmak isterken elde edemediği başarı onu tek seçeneğe, yaşamına son vermeye yöneltirken içindeki en büyük korku *Babama benzememek* (s. 91) olarak kendini gösterir. Aylar sonra annesini ilk defa arasa da onda beklediği karşılığı bulamaz. Tüm bu çelişkiler içinde Kusma Kulübünün eylemlerine katılmaya devam eder. Bu süreçte ilk kez diğer benliğiyle karşılaşır:

Adam, birini beklediğini ele veren sabırsız, yorgun gözlerle dikildiği köşeden sıçrayıp önüme çıkınca, irkilerek geri çekildim. Sonra dehşet, ter gibi bütün bedenimi ele geçirirken ayrıntıları fark ettim: Adam bakışlarından daha yorgundu; hatları belirsizleşmiş yüzü, elleri, tuza yatırılmış balık gibi kurutulmuştu; havanın sıcak olmasına karşın uzun kollu gömlek giymişti: İğneci ya da jiletçi!

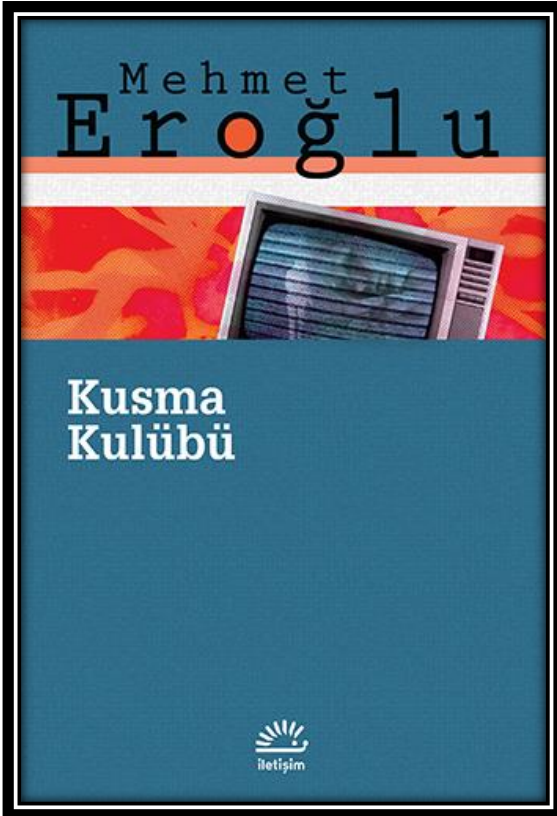
Ben **kokuyla** baş etmeye çabalarken adam kolumu tutup, “Yol yakinken vazgeç,” diye fısıldadı. (s. 117-118)

“Koku” Vahit’le diğer bir deyişle Umut’un ikinci benliğiyle özdeşleşir ve okur için koku öncümotifi ritimsel bir hâl oluşturur. Umut ilk karşılaşmalarını, *Kokuyordu, hem de o güne kadar duyduğum en iğrenç kokuydu bu.* (s. 118) şeklinde tanımlarken “içindeki ses” kokuya aldırması gerektiğini söyler. Korku ve şaşkınlıkla sorduğu “Kimsin sen?” sorusuna aldığı yanıt da ilginçtir: *Ben de senin gibiyim.* (s. 118) Vahit. Bu ismi Umut daha önce duymamıştır. Onu ilk önce Nihan’ın işe gelmeyen şoförü zanneder. Ancak o, *geçmişin korkuları, gelecek kaygısı ve tabii, bugünün çaresizliğinin* (s. 119) bir sonucudur. Vahit’in onun aradığı birçok cevabı da sıralamaya başlar: Hayalet’in bir uydurma olduğunu, Kadir eski arkadaşının Nihan’ın sevgilisi olduğunu, Nihan’ın onu tuzağa

<sup>1</sup> İş adamının ölüm sebebi, sarkıntılık yaptığı küçük kızın kardeşi tarafından bıçaklanmasıdır. (haz.n.)

çektğini, Nihan'ın adresini... Tüm bunlar Umut'un kurgusudur ancak o bunları Vahit'ten öğrendiğini zanneder. Vahit'in kusmasını fırsat bilip evine döndüğünde yeniden *mide bulantısı* (s. 120) başlar.

Nihan'ın planı gereği Hayalet'i bulmak için Umut, sosyetenin köşe yazarı olan Betül Bengi'nin (Bibi) evinde işe başlar. Görünürde Bibi'nin oğlu (Berk) için rol modellik yapacaktır. Ama gerçek amacı Hayalet'in kimliğine ulaşmak için Bibi'nin zengin sevgilisi Ercüment Cantürk'ü takip etmektir. Bibi'nin konağına gidip gelmeye başladığında çete üyeleriyle görüşmesi sekteye uğrar. Para için katlanmak zorunda olduğu durum onun bulantılarını arttırır. Yaşadığı apartmandaki komşularıyla düzenli bir hayat kurmaya çalışırken *derinlerde bir yerde pusuya yatmış o mide bulantısı* (s. 125) peşini bırakmaz. Vahit'ten öğrendiği adrese Nihan'ı bulmaya gidince de *o garip bulantı* (s. 126) kendini gösterir. Nihan'la geçirdikleri sürede çoğunlukla birbirlerini tanımaya çalışırlar. Nihan, erkeklerden özellikle uzak duran oldukça zeki bir kadındır. Umut'a verdiği iş onun için hayati öneme sahiptir. Umut da bunun farkında olarak Bibi'nin evindeki rolünü başarıyla yürütür. Ancak içine girdiği bu yeni hayat tarzı onun *bulantılarını* (s. 140, 142) arttırır. Layık olmasa bile çıkar uğruna köşe yazılarına taşınan kitaplar, birbirlerini yazılarında reklam uğruna öven yazarlar, ölümsüzlüğü televizyona çıkma süresiyle ölçen sosyetik zenginler, para uğruna zekâsını zenginlere vakfetmiş Aysel gibi yoksullar, gazetede okuduğu haberler<sup>2</sup> Umut'un anlam veremediği bulantılarının kaynağını oluşturur.



Romanın beşinci bölümüyle birlikte kavramsal öncümotifler birleşmeye başlar. Umut'un kurtulamadığı "bulantı", Vahit'le özdeşleşen "koku" ve sonunda içinde duyduğu "ses" anlamsal bir bütünlük oluşturmaya başlar. Umut önce Zeynep'e (s. 151) ardından da Nihan'a (s. 152) sürekli midesinin bulandığından söz eder. Her ikisi de durumu yadırgamaz. Umut, Nihan'a Vahit'i sorduğunda ondan aldığı cevapların ucu çok açıktır. Nihan, Vahit'i hasta olduğu için ortalıktan kaybolmuş biri olarak tarif eder. Umut, Vahit'in kaybolmasının tehlikeli sonuçlarından bahsederek *Onu bulurlarsa, sizi de bulurlar.* (s. 153) dediği anda Nihan'ın verdiği cevap romanın sonunda anlaşılacak durumu açık eder: *Seni de.* Vahit'in kaybolmasının sebebi sürekli kusma hastalığına tutulmuş olmasıdır. Nihan'a göre yardıma ihtiyacı vardır. Umut'un sürekli mide bulantısı çekmesinin sebebi onun diğer kişiliği olan Vahit'in

durumudur. İçinde duyduğu ses de Vahit'e aittir. Umut'un "bulantıları" bölüm boyunca artarak devam eder. Diğer yanda ise Bibi'nin son köşe yazısı ilgi odağı olmuştur. "Erkek dadı"sı için

<sup>2</sup> Özellikle açlıktan sütü gelmediği için bebeğini besleyemeyen bir annenin dramı ve bebeğinin ölümü Umut'un "bulantılarını" arttırır. Bu olay aynı zamanda Mehmet Eroğlu'nun romanı yazmaya karar vermesindeki gazete haberidir. (haz.n.)

yayınladığı köşe yazısı yüzlerce geri dönüş alınca Umut bir anda tanınmış birisine döner. Artık sosyetedeki adı Deniz'dir. İçinde bulunduğu bu durum *midesindeki bulantıyı* (s. 155) arttırmış, bulantıyla birlikte öfkesini de tetiklemiştir. Bu süreçte kulaklarındaki ses de ortaya çıkar. Sesin varlığı *midesini daha da ekşiten* (s. 156) bir unsur olur. Ancak, kendisine biçilen rolü oynamaya devam eder. O artık Bibi'nin yeni gözdesi ve magazin habercilerinin merak kaynağıdır. Kendisiyle ilgili yazının başarısını kutlamak için gittikleri eğlence merkezinde aklındaki düşünceler ile boğuşmaya devam eder. İçindeki ses artık daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Tek tek sözcüklerden sıyrılıp karşılıklı soru cevap şeklini almıştır. Yeni hayatına dair kafasının karıştığı bir anda *Ses, 'belki de hazmedemedin' dedi. Miden neden bulanıyor sanıyorsun?* (s. 161) diyerek araya girecek kadar Umut'a yakınlaşır.

Umut'un çete ve işiyle alakalı olaylar değil, sosyal yaşamındaki -yaşadığı apartmandaki arkadaşları ve komşularıyla yaşadığı - olaylar da onun bulantısını tetikler. Komşusu Melek'in -kör bir kızdır- gözaltındayken tecavüze uğradığını öğrenmesi (s. 144, 146), Kadir'in kanserden ölmek üzere olduğunu Mine'ye söylemek zorunda oluşu (s. 166, 170) midesindeki bulantının tekrar etmesine neden olur. Sıkıntısını doktor olan Mine'ye açtığında ondan bir ilaç tavsiyesi alır. Ancak Kadir'in ölmek üzere olduğunu söylediği anda Mine Umut'un yüzüne tokat atmaya başlar. Kanayan burnuna aldırmandan onun öfkesinin geçmesini bekler. İçindeki "ses" yeniden ortaya çıkarak onu, *Sus!* (s. 171) diye uyarsa da artık çok geçtir. Mine'nin öfkesi dindiğinde yanından ayrılır ve bir kafede oturmaya başlar. Telefonu çaldığında arayanın Aysel olduğunu görür. Onu Bibi'nin evine çağırır. "Erkek Dadi" haberi beklenilenin çok ötesinde ilgi görmüştür. Bibi, Umut'un maaşına zam yaparken haftada beş gün kendisi için çalışmayı teklif eder. Umut ise Mine'nin önerdiği ilacın yan etkilerini okumaya devam eder. O sırada midesindeki bulantı artmaya başlar. Bu bulantıyla birlikte daha önceden tanıdığı o, *çürümüş et kokusunu* (s. 173) yeniden duyar. Gelen Vahit'tir. Oraya nasıl geldiğini anlayamadığı gibi yüzünü de seçemez. *Elleri - bakışları da - çölde aylarca güneş altında kalmış gibi kupkuru* (s. 173) olan Vahit, neden sürekli kustuğunu anlatmaya başlar. Alışveriş merkezlerine, lokantalara, şişmanların üzerine en sonunda da üniformalı birisinin üzerine kustuğunu anlatır. Umut, ondaki mide bulantısının ne zaman başladığını sorduğunda yaklaşık bir yıl önce *Gazetede okuduğum iki haberin ardından...* (s. 174) cevabını alır. Gazetenin birinci sayfasında eline dökülen kahve yüzünden milyonlarca dolar tazminat alan Amerikalı bir kadın, üçüncü sayfasında ise cezaevinde yapılan bir operasyon nedeniyle ölen mahkûmlara tazminat olarak belirlenen bin beş yüz (1500) dolar haberi vardır. Vahit'in dolayısıyla Umut'un mide bulantısının sebebi bu bir yıl öncesine dayanan gazete haberidir. Vahit - V harfi romanda "vicdan"ı sembolize eder- ilk kez bu haberin ardından kusar ve bu eylemin ardı kesilmez. Umut oturduğu kafede, Vahit'ten yayılan *kokunun* (s. 175) arttığını hisseder. Vahit'in ona iyice yaklaşıp *Sende de başladı mı?* sorusuna, *Senin gibi olmayacağım!* diye bağırarak karşılık verir. Sese gelen garsonun tavrı okur için bir başka ipucu bırakır. Garson masaya geldiğinde doğrudan Umut'a bakar. Oysa Umut, *ona bakacağına şaşkın şaşkın beni seyrediyordu.* (s. 175) der. Bu da Vahit'in kurmacanın gerçekliğinde olmadığını gösteren bir diğer veridir.

Umut hesabı ödeyip kafeden ayrılrsa bile Vahit peşini bırakmaz. *Ben de senin gibiyim. (...) Önce beynindeki kusarsın... Sorun yok. Sorun yüreğinle kasmaya başladığında... O zaman duramazsın...*



*Vicdan... Vicdanın varsa, kurtuluşun yok.* (s. 175) diyerek Umut'u takip eder. Bulantı, iç ses ve koku romanın bu noktasında bir araya gelir. Umut'un iç sesi ortaya çıkararak Vahit'i onun geleceği olarak tanımlar:

Geleceğim, ölümü çağırıştıran gece gibiydi; kokan, çürümüş, toza dönüşmeye yüz tutmuş bir koyuluk. Şeytanım! Yerimden fırlayıp oradan uzaklaştım. Uzaklaştıkça yapışkan koku azaldı, ama midem karnıma sığmayacak kadar büyümüştü. Ses, çılgınlığın eşliğinde, sürekli bağıyordu. "Vicdan, vicdanından kurtul!" (s. 175)

Romanın altıncı bölümü itibariyle öncümotifler (bulantı, koku, ses) kurgudaki işlevlerini yerine getirerek anlamsal bütünlüğe ulaşırlar. Zamansız beliren bulantıların kaynağı, Vahit'le birlikte gelen çürümüş et kokusu, Umut'un zihninin sürekli meşgul eden ses, okur için anlaşılır bir düzleme ulaşır. Hepsi Umut'un vicdanıyla olan muhasebesinin bir sonucudur. Duyduğu haberler, gördüğü olaylar karşısında kayıtsız kalamayışı Umut'u ikiye böler. Bir tarafı vicdanını öldürüp sorunlar karşısında "sıradan" davranan insanlar gibi olmak isterken özünde engelleyemediği, yok edemediği vicdanıyla mücadele eder. Kısa süreliğine de olsa şöhreti ve parayı elde etmesiyle vicdanını geriye itebileceğini düşündürür. Bu süreçte tanıdığı "şöhret avcısı" Dilek de onun bu düşüncesine öneyak olur. Öldürdüğü (öyle olduğunu zannettiği) vicdanından kurtulunca bulantıları geçer. Vahit'i ve onun dayanılmaz kokusunu duymamaya başlar. Geriye sadece iç sesiyle olan diyalogları kalır. Bibi'nin ve Aysel'in planına sadık kalarak onların istediği yolda hareket edince, *midesinin bulanmamasını bir mucize* (s. 190) olarak görür. Diğer yandan eski bir model olan Dilek vasıtasıyla Hayalet'in izini bulur. Tüm bunların ortasında Nihan'ın polis tarafından yakalanması çetenin çökmesine neden olur. Ama Umut artık çok başka bir boyuttadır. Kendisini "vicdansız" olarak görür ve olaylara bu pencereden bakmaya devam eder. Bu süreçte, *Garip rüyalar gördüm. Çoğunda V vardı. Sonra İsrail'in borusu çaldı; doğruldum ve önümde beliren gizli geçitten gün ışığına çıktım.* (s. 200) dediği bir rüya görür. Sıkıntılı ve karanlık zamanlarını geride bıraktığına artık emindir. Ancak romanın yedinci bölümünde V tekrar ortaya çıkar. Kadir'le Mine'nin evlenip taşınması, Melek'in görmeyen gözleri, Nihan'ın yakalanıp çetenin dağılması, bir türlü unutamadığı süt bulamadığı için ölen bebek bir gece V'nin kapısını çalmasına neden olur. *Kokuyla öğrenmenin karışımından oluşan o garip, sıvımsı duygu beynimden aşağıya yavaş yavaş yayıl[ırken]* (s. 236) açtığı kapıdan V içeri girer: *Oydu; gelecekteki halim. Ses, 'Hayır,' diye karşı koydu. 'Onu vicdanı öldürüyor., senin vicdanın yok.' Boğazımdaki tıkanan hıçkırığı temizlemeye çalıştım, ama başaramadım. Zar zor mırıldandım: "Ne istiyorsun?"* (s. 236-237)

V'nin eve girmesiyle aralarında insanlık, kötülük, Tanrı ve unutmak, unutulmak üzerine derin bir tartışma başlar. Umut, V'nin kokusuna artık alıştığını fark eder. V ise sanki odada kimse yokmuş gibi konuşmaya devam eder ve sonunda Umut ve ses V'yi kovmayı başarır:

"Ben insanlaşıyorum, ama ya Tanrı? Tanrı sağır; Tanrı kör; Tanrı bunak... Yoksulları duymuyor, bebekleri görmüyor, acılarımızı unutuyor..."

'Acı' der demez onun kim olduğunu anladım: o, insanları sağır, âmâ ve merhametsiz bir Tanrı'ya inanmaktan vazgeçirmeye gelmiş bir ermişti ya da acının, insancıl bir Tanrı'nın peygamberi... İkimiz de titriyorduk. O öfkeden, ben çevremi kuşatan dehşet duygusundan. Öyle midem bulanıyordu ki gözlerim kararıyordu; üşüyordum da. Önce ses başladı; ben onu izledim. Sonunda gölgelerin içine çekilen peygamberin yüzüne birlikte bağırırmaya başladık:

"Git!.. Git!.. Sana inanmıyoruz... Sana inanmıyoruz..." (s. 238-239)

Komşusu Selim'in gelmesiyle rüya ortamı bozulur. Umut evde tek başınadır ve her şeyi dinleyen/duyan Selim de evde ondan başka kimsenin olmadığını söyler. Kapıyı da çalan olmamıştır. Umut, V gerçeğini artık anlar. Vahit, V ya da vicdan kendisinden başkası değildir. Romanın başından beri tüm motifler Umut'un içinde bulunduğu bu anı hazırlamıştır. Bu süreçten sonra Umut'un hayatı tekrar altüst olmaya başlar. Dilek'in ihanetiyle küçük şöhretini kaybeder, Kadir'in gidişiyle yalnızlığı artar, çetenin dağılmasıyla kendini sahipsiz hisseder. Nihan'ın Hayalet'i bulma konusundaki isteksizliğiyle amaçsız kalır. Sonunda peşini bırakmayan mide *bulantısı* (s. 260) bir gece yeniden başlar. Kaygılarıyla baş edebilmek için kendisine yeni bir amaç edinir. Dilek'in peşine düşecektir.

Dilek'ten intikam almak ya da en azından Hayalet'ten bir iz daha bulabilmek için kadının evinin önünde beklemeye başlar. Bekleme saatler sürünce içindeki korku ve kaygı tekrar gün yüzüne çıkar:

"Gidebilirsin..."

Korkudan çok şaşkınlıkla. Çünkü konuşan o tanıdık ses değildi. Üstelik fısıltı her zamanki gibi kulağımın arkasından değil, yan taraftan gelmişti. Sola dönmeden kokuyu duydum.

Dönmeden bağırdım: "Hayır!"

Çığlığımı, "Buradayım," diye karşılık verdi, **kokusu** olan ses.

Başımı inatla sallayınca beynimde yüzen düşünceler dilime kayd: Orada değil; solumda kimse yok... Sadece kaygılarım; bedenimden kazıyıp attığım, çoktan çürümüş bir organın **kokusundan** yayılan kokular var koyuluğun içinde...

Ses, 'İkizinin,' diye devam etti. 'Geleceğimin'" (s. 267)

Umut, çaresizce kokunun da sesin de kaynağını öğrenmiş olur. Tüm bulantılarının, stres altındayken duyduğu kokunun, kendisiyle sürekli hesaplaşan sesin tek kaynağı yine kendisidir. *Kusma Kulübü* romanı başkışisi Umut'un psikolojik rahatsızlığının bir ürünüdür. Fidan'ın (2018) da belirttiği gibi, *kahramanın saplantılı psikolojik* (s. 24) durumuna bağlı olarak ortaya çıkan öncümotiflerin varlığından söz etmek doğru olacaktır. Yaşadığı yalnızlık, aile bağlarından uzak oluşu, parasızlık gibi bireysel konuların yanı sıra modern dünyanın gerçekliğine ayak uyduramayışı, "sistemin" dışında kalışı en önemlisi vicdan sahibi olması onun eylemlerini belirleyen unsurlardır. Romanın sonunda Umut, V ile yüzleşmeyi göze alır. İznik'e annesinin yanına yaptığı seyahatten sonra döndüğü "çukurunda" V onu beklemektedir. Umut ise, *ondan korkmuyor, iğrenmiyordur; kokusu da artık o kadar rahatsız edici değildir.* (s. 309)

## SONUÇ

"Bulanti, koku, ses" öncümotifleri *Kusma Kulübü* romanı açısından aktif bir rol üstlenerek ele alınan kavramsal özelliğe uygun bir örneklem sunar. Romanda kapalı örnek özelliği gösteren "-mIz" iyeliği de kavramsal açıdan öncümotif olarak değerlendirilmelidir. Umut'un çift kişilik taşıdığı romanın son bölümlerinde belli olacaktır ancak romanın henüz başında kullanılmaya başlanan çoğullukla bu durumun izleri verilmiş olur. Motiflerin metinde anlam katmanlarının oluşması için kurguya bilinçli bir şekilde dâhil edildiği görülmektedir.

Öncü motiftten beklenen, metnin anlam katmanları içinde okur için bir anahtar/kapı özelliği göstermesidir. Ancak bu özelliği her okur tarafından aynı şekilde anlaşılacağı anlamını taşımaz. Birçok öncü motif sıradan okur için belirli bir geçiş anlamı taşımaz. Metnin geriye veya ileriye dönük

motiflerini kavrayabilmek için gerektiğinde sözcük düzeyinde inceleme yapılması gerekir. *Kusma Kulübü* romanının metin halkaları arasında geçişi sağlayan ve okur için ipucu özelliği gösteren en bilinçli motif bulantıdır. Bu kelimenin tercih edilmesinde yazarın hayatına etki eden gerçekliği bulmak da mümkündür.

Birçok öncümotifte olduğu gibi *Kusma Kulübü* romanında kullanılan bulantı, koku ve kusmak motiflerinin temel amacı okur için “atmosfer oluşturma” olarak nitelenebilecek bir geçiş sağlamaktır. Romanda kullanılan öncümotifler roman kahramanlarının saplantılı psikolojik yapılarını göstermesi açısından önem arz eder. Kullanılan öncümotifler bu psikolojik durumların somutlaştırılması adına yardımcı rol üstlenirler.

## KAYNAKÇA

- Apaydın, Dinçer (2021). “Öyküde Gizli ve Açık Laytmotifler: Vüsat O. Bener ve Ergin Çiftçi Örneği”. *Türkoloji Dergisi*, 25(2), 28-41.
- Bağcı, Müberra (2022). “Orhan Kemal’in Murtaza Romanında Laytmotif Tekniğinin Kullanılışı”. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (8), 687-702.
- Eroğlu, Mehmet (2004). *Kusma Kulübü*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Escal, F. (1995). *Theme in Clacscical Music*. [Ed. Bremond, C. vd. *Thematics New Approaches* içinde]. USA: State University of New York Press.
- Fidan, Mehmet (2018). “Anayurt Oteli’nin Anlatım Biçimleri ve Değerler Çatışması Yönünden İncelenmesi”. *Molesto: Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 1(3), 15-32.
- Karataş, Turan (2001). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Perşembe Kitapları.
- Keskin Ünlü, Funda (2022). “İsmail Güzelsoy’un Değmez Adlı Romanında Anlam Üretici Olarak İnci Leitmotifinin İşlevi”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 14(28), 107-130.
- Soylu, Hüseyin (2020). “Adalet Ağaoğlu’nun Öykülerinde Anlatı Temposu”. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 60(2), 735-745.
- Tekin, Mehmet (2010). *Roman Sanatı I*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- URL1: <https://www.mehmeteroglu.net/zaman-temmuz-2004/> [Erişim Tarihi: 07.07.2024]

# Edebiyatda Değişibilim

Prof. Dr. Ünsal Özünlü

Günce Yayınları

Berna Akyüz Sizgen

POSTMODERNİZM KAVŞAĞINDA

# Selim İleri Romancılığı

Günce Yayınları

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA

# GÜLTEN AKIN ŞİİRİ

GÖKAY DURMUŞ

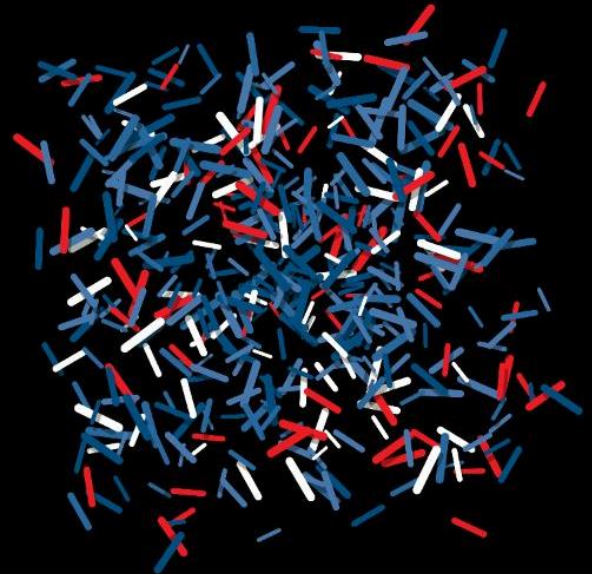


Günce Yayınları

# FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

*Dr. Yusuf Topaloğlu*



Günce Yayınları

# Bağımsızlık Dönemi Azerbaycan Şiirinde Mehmet Emin Resulzade İmajı

PROF. DR. VUSALA MUSALI\*

## Öz

Azerbaycan Halk Cumhuriyetinin kurucusu Mehmet Emin Resulzade sadece tarihin sayfalarında kalmamış, edebî eserlere de konu olmuştur. Resulzade'nin hayatı ve faaliyeti ile ilgili çok sayıda araştırmalar gerçekleştirilmişse de Azerbaycan edebiyatındaki imajı incelenmemiştir.

Azerbaycan şiirinde Resulzade imajı üzerinde değerlendirme yapılması için öncelikle Resulzade'yi konu eden şiirler belirlenmiş, akabinde kavramlardan yola çıkılarak şiirlerin incelenmesi gerçekleştirilmiştir. Şiirlerde işlenen Resulzade kimliğinin gerçekle ne derecede örtüştüğünün belirlenmesi amacıyla makalede kısaca Resulzade'nin biyografisine değinilmiştir. Çağdaş Azerbaycan edebi tenkidinde yerleşmiş olan bir kanaata göre Resulzade'yi ele alan edebi eserler sayı açısından yetersizdir. Çalışma kapsamında bu görüş eleştirel bakış açısıyla değerlendirilmiştir.

Makalede, Sovyet dönemi Azerbaycan şiirinde Resulzade karşıtı örnekler analiz edilmiş, akabinde ise 1980'li yılların sonu ve bağımsızlık dönemi Azerbaycan şiirinde Resulzade konusu mercek altına alınmıştır.

1930'lu yıllarda Sovyet ideolojisinin taleplerinin yerine getirilmesi adına Samed Vurgun, Süleyman Rüstem, Mikayıl Refili gibi şairler Resulzade aleyhine hiciv şiirleri yazmışlardır. 1980'li yıllardan itibaren kaleme alınan şiirlerde ise Resulzade'nin Azerbaycan Cumhuriyetini kurmak için gösterdiği fedakârlık, izlediği politikalar, yaşadığı sıkıntılar vd. konuların işlendiği görülmektedir.

1980'li yılların sonunda Bahtiyar Vahabzade, bağımsızlık döneminde Neriman Hasanzade, Baba Pünhan, Zelimhan Yakub, Yetim Kacar, Kemale Abiyeva, Sara Selcan, Arif Gürşadoğlu, Zaur İlhamoğlu, Elmeddin Metleb, Şadiman, Şahzade gibi şairler hece, serbest ve aruz vezninde yazmış oldukları şiirlerinde Resulzade imajını oluşturmuşlardır. Meyhana türünde Resulzade portresi ise Vahid Kadim'in "*Resulzade*" ve Cavid Babaşov'un "*Kişisiz eee*" redifli meyhanaları ile çizilmiştir.

Toplum uyarıcı, zihinleri açan, tarihî-kültürel hafızayı güzel sanatlarla okurlara aktaran şairler Resulzade'yi tüm erdemleri taşıyan ideal devlet adamı, azim ve irade sahibi olarak idealize etmişler. Hiciv türünde olan şiirlerin birçoğu Resulzade'nin uğradığı haksızlıklar karşısında şairlerin gösterdiği tepkinin bir yansımasıdır.

Resulzade'yi konu eden şiirlerde yabancılaşma, unutkanlık, umursamazlık, hafıza kaybı, özgürlük, adaletsizlik, üzüntü, intizar, mahcubiyet, suçluluk, af dileme, koruma, kefil olma kavramlarının izlek olarak kullanıldığı tespit edilmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Azerbaycan şiiri, Resulzade, Musavat, Azerbaycan Cumhuriyeti

\* Kastamonu Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, e-posta: tezkireshinas@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1104-272X.

Gönderim tarihi: 8 Haziran 2024

Kabul tarihi: 28 Temmuz 2024

## THE IMAGE OF MEHMET EMİN RASULZADEH IN AZERBAIJANI POETRY OF THE INDEPENDENCE PERIOD

### Abstract

Mehmet Emin Rasulzadeh, the founder of the Azerbaijan Democratic Republic, not only remained on the pages of history, but also became the subject of literary works. Although many studies have been conducted on the life and activities of Rasulzadeh, his image in Azerbaijani literature has not been studied.

In order to evaluate the image of Rasulzadeh in Azerbaijani poetry, poems about Rasulzadeh were first identified, and then the poems were examined on the basis of work-centric theories. The biography of Rasulzadeh is briefly mentioned in the article in order to determine how much his personality depicted in the poems coincides with reality. According to the opinion prevailing in modern Azerbaijani literary criticism, it is argued that the number of literary works dedicated to Rasulzadeh is insufficient. The study examined this assumption from a critical perspective.

The article analyzes literary examples against Rasulzadeh in Azerbaijani poetry of the Soviet period, and then examines the theme of Rasulzadeh in Azerbaijani poetry of the late 1980s and the independence period.

In the 1930s, poets such as Samad Vurgun, Suleiman Rustam, Mikail Refili wrote satirical poems against Rasulzadeh to fulfill the demands of Soviet ideology. Poems written since the 1980s show discussions of Rasulzadeh's sacrifices for the creation of the Republic of Azerbaijan, the policies he pursued, the problems he experienced, and other topics.

In the late 1980s, poets such as Bakhtiyar Vahabzadeh, and during the period of independence Nariman Hasanzadeh, Baba Punhan, Zalimkhan Yakub, Yetim Kajar, Kamala Abiyeva, Sara Seljan, Arif Gurshadoghlu, Zaur Ilhamoghlu, Elmeddin Matlab, Shadiman, Shahzadeh, who wrote in syllabic, free and aruz meter, created the image of Rasulzadeh in their poems. In the meyxana genre, the portrait of Rasulzadeh was drawn with the help of the meyxana "Rasulzadeh" by Vahid Kadim and the meyxana "Be Men" by Javid Babashov.

It has been determined that in the poems about Rasulzadeh, the concepts of alienation, forgetfulness, indifference, loss of memory, freedom, injustice, sadness, revenge, embarrassment, guilt, requests for forgiveness, protection and guarantee are used as themes.

**Keywords:** Azerbaijani poetry, Rasulzadeh, Musavat, Republic of Azerbaijan

### GİRİŞ

A zərbaycan'da millî devletin kurucusu, siyasi lider, düşünür, yazar, gazeteci ve bilim adamı, Azərbaycan edebi ve sosyo-politik düşüncesinin eşsiz isimlerinden biri olan Mehmet Emin Resulzade (1884 Bakü – 1955 Ankara) zorlu ve çalkantılı bir yaşam sürmüştür. 28 Mayıs 1918'de Azerbaycan'ın bağımsızlığı ilan edildi ve tarihte ilk kez hukuki temellere ve Resulzade başkanlığında milli ilkelere dayalı olarak Azerbaycan Cumhuriyeti kuruldu. 28 Nisan 1920 tarihinde Sovyet Rusya'sı tarafından Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'nin işgalinden sonra Azerbaycan'dan göç etmek zorunda kalan Resulzade, siyasi ve edebi faaliyetlerini Türkiye'de ve Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde sürdürdü.



**Mehmet Emin Resulzade**

Resulzade, bir taraftan dünyanın dört bir yanına dağılmış olan Azerbaycan diasporasını tek bir siyasi örgütte birleştirmeyi başardı. Diğer taraftan halkın tarihi, kültürü ve edebiyatıyla ilgili çeşitli araştırmalar yapıp yayımlayarak vatanında başlattığı bağımsızlık mücadelesine yeni bir yön verdi.

Azerbaycan'ın Sovyetlerce işgalinin ardından 1980'li yıllarının sonuna kadar siyasi rejiminin acımasız bir düşmanı ilan edilmiş olan Resulzade'nin şahsiyeti ve tarihteki pozitif rolü kayıtsız şartsız reddedildi. Azerbaycan basınında 1930'lu yılların ortalarına kadar başta Resulzade olmak üzere dönemin başlıca ideologları şahsiyet olarak Azerbaycan halkının hafızasından silinmeye ve unutturulmaya çalışıldı. Bu yıllardaki yazılarda Resulzade ve pek çok ideolog, "burjuva", "milliyetçi", "musavatçı" gibi tanımlarla kasıtlı olarak itibarsızlaştırıldı ve asılsız ithamlara maruz bırakıldı. Resulzade'nin ismi, dönemin bilimsel yayınlarının ve edebi

eserlerinin bir kısmında tamamen anılmazken, bazı çalışmalarda da olumsuz bir şekilde yer aldı.

Halkın hafızasından silinmek istendiği için otuzlu yılların ortalarından itibaren M E. Resulzade'nin kişiliği ayrı ayrı çalışmalarda ikinci plana itilmiş, ondan bahsedilirken "musavat" ve "Musavatçılık" kavramları gündeme gelmiştir.

Resulzade çeşitli türlerde eser vermiş, aynı zamanda şiirler, öyküler, hikâyeler yazmış, sahne eserleri hazırlamış, çeviri ve tercüme yapmış, anılarını yazıya geçirmiştir. "*Muhammes*" (1903), "*Kara Pul*" (1906), "*Neoha*" (1906), "*Hasb-i Hal*" (1907), "*Tasavvurat-i Ahrarane*" (1907), "*Mezaliyet içinde Mübhemiyet*" (1907), "*Saillere*" (1908), "*Hedef-i Amaluma*" (1913), "*Kardaşım, Arkadaşım*" (1913), "*Mayıs Duyğuları*" vs. gibi şiirleri; "*Karanlıkta Işıklar*" ve "*Nâgehân Bela*" isimli iki pyes; "*Bebir Han*" (1913), "*Gazeteci Seyyid*" (1926) hikayeleri, "*Bir Türk Milliyetçisinin Stalin'le İhtilal Hatıraları*" (1954) anı türünde eserleri günümüze ulaşmıştır.

Resulzade'nin araştırma ve yayın faaliyetlerinin en zengin kolunu teorik-estetik, edebi-eleştirel ve bilimsel çalışmalar teşkil etmektedir. Resulzade, ağırlıklı olarak edebi-estetik ve teorik görüşlerini "*Çağdaş Azerbaycan Edebiyatı*", "*Asrımızın Siyavuşu*", "*Azerbaycan Kültür Gelenekleri*", "*Azerbaycan Şairi Nizami*" gibi monografik çalışmalarına yansıtmıştır (Sultanlı, 2014, s.116).

Yazarın şiirleri, tiyatro eserleri, mensur eserleri, çevirileri tek bir ideale yöneliktir: bağımsızlık ideolojisinin edebi ve sosyo-politik temelde oluşturulması, yayılması ve gerçekleştirilmesi. Bu anlamda onun sanatı, 20. yüzyılın başlarında Azerbaycan edebiyatında özgürlük, hürriyet ve bağımsızlık fikirlerinin uyanışı ve oluşmasının başlangıcı ve motive edici unsuru olarak değerlendirilmelidir.

Yazarın şiirleri, sahne eserleri, mensur eserleri, çevirileri bağımsızlık ideolojisinin edebi ve sosyo-politik temelde oluşturulması, yayılması ve gerçekleştirilmesi idealine yöneliktir. Resulzade'nin eserleri, 20. yüzyılın başında Azerbaycan edebiyatında özgürlük, hürriyet ve bağımsızlık fikirlerinin doğuşu ve şekillenmesinin başlangıcı ve motive edici unsuru olmuştur.

Resulzade'nin editörlüğü ve katkılarıyla "*Himmet*", "*Tekâmül*", "*İrşad*", "*İran-ı Neo*", "*İkbal*", "*Kardaş Kömeği*", "*Musavat*", "*Açık Söz*", "*Yeni Kafkasya*", "*Azeri Türk*", "*Odlu Yurd*", "*Odlu Yurd Bülleteni*", "*Bildiriş*", "*İstiklal*", "*Kurtuluş*", "*Azerbaycan*" gibi dergi ve gazeteler yayımlanmıştır.

Resulzade, hayatı boyunca Azerbaycan'ın yanı sıra İran, Türkiye, Gürcistan, Rusya, Fransa, Polonya, Almanya ve Romanya gibi ülkelerde yaşamış ve bağımsızlık mücadelesini sürdürmüştür.

Sovyet siyasi rejimi döneminde Azerbaycan'da Resulzade'nin eserleri yasaklanmış ve onun hakkında herhangi bir araştırma yapılmasına izin verilmemiştir. Bu durum onun bilimsel, edebi mirasının uzun yıllar gizli kalmasına, adının ve imzasının unutulmasına neden olmuştur.

Resulzade mirasının araştırmacıları arasında Mövsüm Aliyev, Nesiman Yakublu, Nesib Nesibli, Aydın Balayev, Şirmemmed Hüseyinov, Vagif Sultanlı, Yadigar Türkel, Faig Alekberov, Ali Asker, Yavuz Akpınar, Sabahaddin Şimşir, Selçuk Türkyılmaz, Yılmaz Özkaya gibi bilim adamlarının çalışmalarını görmekteyiz. Bahsi geçen araştırmacılar Resulzade'nin vefatından sonra pek çok eserini Türkiye'de, Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde ve memleketi Azerbaycan'da yayımlamışlardır.

Günümüzde Azerbaycan'da Resulzade'ye Cumhuriyetin kurucusu olarak sahip çıkılmaktadır. Mehmet Emin Resulzade'nin doğumunun 130 ve 140. yıl dönümü kutlamaları hakkında Azerbaycan Cumhuriyeti Cumhurbaşkanının Kararnamesi yayımlanmıştır.

Resulzade'nin hayatı ve faaliyeti ile ilgili çok sayıda araştırmalar gerçekleştirilse de Azerbaycan edebiyatındaki imajı incelenmemiştir. Makalede Resulzade'nin Azerbaycan şiirindeki konumu analize tabi tutulmuştur. Azerbaycan şiirinde Resulzade imajı üzerinde değerlendirme yapabilmek için öncelikle Resulzade'yi konu eden şiirler belirlenmiş, akabinde eser merkezli kuramlardan yola çıkılarak şiirlerin incelenmesi gerçekleştirilmiştir. Çağdaş Azerbaycan edebi tenkidinde yerleşmiş olan bir kanaate göre Resulzade'yi ele alan edebi eserlerin sayı açısından yetersizdir. Çalışma kapsamında bu görüş eleştirel bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Ayrıca Sovyet dönemi Azerbaycan şiirinde Resulzade aleyhinde yazılan örnekler analiz edilmiş, akabinde 1980'li yılların sonlarında başlayan Milli Hareket ile birlikte Resulzade'yi önemli bir devlet adamı olarak tanıtan şiirler araştırılmış ve bağımsızlık dönemi Azerbaycan şiirinde Resulzade konusu mercek altına alınmıştır.

## 1. ÇAĞDAŞ AZERBAYCAN EDEBİ TENKİDİ RESULZADE HAKKINDA

Sovyet rejimi döneminde Süleyman Rüstem, Samed Vurgun, Mikayıl Refili gibi Azerbaycan şairleri Cumhuriyeti ve Resulzade aleyhinde şiirler kaleme almışlar. Resulzade'nin vefatından sonra Azerbaycan dışında kendisine pek çok şiir ithaf edilmiştir. Kerim Yayılcı "*Resulzade'nin Aziz Ruhuna*", "*Batan Güneş*", Hamid Dönmez "*Ey Meş'al, Sen Sönmeyeceksen*" (1955), Hasan Bayrı "*Resulzade*" (1955), Himmet Demir Karslı "*Ol Hürriyyet Mücahidine!*" (1984), D. A. Baycan "*Mehammed Emin Resulzade'nin Aziz Ruhuna!*" (1984), Hamid Oral "*Aşk Mahnısı*" (1987) şiirlerinde Resulzade'ye olan büyük sevgi ve saygı duyulmaktadır (Sultanlı, 2014, s.49).

Vagif Sultanlı, Azerbaycan'da son dönemde yazılmış olan roman, anlatı ve hikâyelerde Resulzade imajının canlandırılmaya çalışıldığını belirtir. Çingiz Hüseyinov'un "*Doktor N*" romanında Resulzade karakteri Neriman Nerimanov'la karşılaştırmalı olarak işlenmiştir. Daha ziyade yazar, zamanın siyasi manzarasını canlandırmak için bu iki karakteri karşılaştırmıştır. Alisa Nicat'ın "*Melekler ve Şeytanlar*" ve



"Sarsılmaz" romanlarının bazı yerlerinde Resulzade, olumsuz bir şekilde ve çelişkili noktalarla sunulmuştur. Yazar, yüzyılın en büyük diktatörlerinden Mir Cafer Bağirov'u olumlu bir şekilde tanıtmak amacıyla, dolaylı olarak Resulzade'nin kişiliğine gölge düşürme amacı gütmüştür (Sultanlı, 2014, s.53).

Yazar Teyyub Kurban'ın "Dönmezlik" (1997) adlı povestinde Resulzade'nin hayat yolu işlenmiştir. Nahid Hacızade'nin "Yaşa, Ey Hak" romanında Resulzade imajı gerçekçi çizgilerle anlatılmıştır. Sabir Rüstemhanlı'nın "Difai Fedaileri" romanının (2010) bazı kısımlarında Mehmet Emin Resulzade'nin gençlik portresinin silueti görünmektedir.

Şair ve yazar Vügar Ahmed'in yazılmış olduğu "Son Nefese Kadar Azerbaycan" tarihî romanı Resulzade'nin hayatını, faaliyetini ele almaktadır (2014; 2020)

Resulzade sadece Azerbaycan'da değil, Türkiye'de yayınlanan eserlerde de ele alınmıştır. Müslüm Oğuz'un "Nisan ağlar Mayıs'a" adlı tarihi romanında, Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'nin siyasi olaylarının arka planında büyük bir siyasi şahsiyet imajı yeniden canlandırılmıştır.

Vağif Sultanlı, "İstiklal Sevğisi" adlı kitabında Resulzade'yi konu eden mensur eserler hakkında bilgi verdikten sonra "Şüphesiz Mehmet Emin imajının oluşturulduğu eserler, isimleri zikredilmiş olan örneklerle sınırlı değildir. Bu konu bağımsız bir çalışma gerektirdiğinden burada genel değerlendirmelerle yetinilmiştir" diyor (Sultanlı, 2014, s. 54).

Azerbaycan Cumhuriyetinin kurucusu Mehmet Emin Resulzade'nin çağdaş Azerbaycan şiirindeki konumundan bahsetmeden önce Azerbaycan tenkitçilerinin edebiyatta Resulzade konulu eserlerle ilgili düşüncelerini incelemek gerekmektedir.

En zor siyasi dönemde - Azerbaycan'ın tarih sahnesinden tamamen silinmesi tehdidi karşısında kaldığı bir ortamda - bölünmüş halkı tek bayrak altında birleştiren Resulzade gibi bir liderin hayatı, sosyo-politik ve edebi faaliyetleri farklı zamanlarda araştırmalara konu olmuşsa da Resulzade edebi bir karakter olarak Azerbaycan edebiyatında çok az ele alınmıştır.

Sovyetler döneminde vatan haini ve olumsuz bir kişilik olarak şiirlerde ele alınmış ve bir süre sonra unutturulmak için kendisinden bahsedilmemiştir. Azerbaycan'ın bağımsızlık kazanmasından sonra Resulzade edebiyatta bir kahraman olarak çok az şair ve yazar tarafından ele alınmıştır. Hakkında kaleme alınmış şiirler bir elin parmaklarını geçmeyecek kadar azdır. Mensur eserlerin sayısı ise daha azdır.

Gazeteci Mansur Rağbetovlu Azerbaycan'ın çağdaş yazar ve tenkitçilerine - Sabir Rüstemhanlı, Cavanşir Yusifli, Şerif Ağayar, Ağşin Yenisey'e - "Neden Mehmet Emin Resulzade edebi eserlerde ele alınmamıştır, neden onunla ilgili eser yoktur?" sorusunu yönlendirmiştir. Aslında bu sorunun tam doğru olduğunu söylememiz mümkün değildir. Çünkü Resulzade ile ilgili yukarıda isimlerini zikrettiğimiz bazı manzum ve mensur eserler yazılmıştır. Yazarlar ve tenkitçiler bu soruya farklı yanıtlar vermişler.

Yazar ve şair Sabir Rüstemhanlı; Resulzade gibi büyük ve şerefli bir yol kat etmiş olan liderlerin vefatlarından elli veya yüz yıl sonra edebi eserlerde işlenebileceğini belirtir. Şöyle ki Resulzade ismi SSCB döneminde yasaklandı ve ancak 1988 yılında Halk Hareketi'nden sonra anılmaya başlandı. Ancak 1991 yılında Resulzade'nin kurduğu devletin bağımsız olmasından sonra Resulzade'ye sahip çıkıldı, edebi ve siyasî eserleri toplanıp yayımlandı. Rüstemhanlı'ya göre Resulzade ile ilgili eser yazmak çok zor ve karmaşıktır; onun İran'daki, Finlandiya'daki, Romanya'daki, Türkiye'deki yaşamının her bir bölümü hakkında bir roman yazılabilir (Rağbetovlu,

Erişim Tarihi: 3.11.2023). Yazarın, “Muhtemelen bir gün böyle bir eser yazılacaktır” şeklindeki cevabından Resulzade ile ilgili eser yazmayı planlamadığı belli oluyor.

Eleştirmen Cavansir Yusifli; Mehmet Emin gibi şahsiyetlerin tarihsel süreç sonucunda doğduğunu ve milletin hafızasında silinmez izler bıraktığını ifade eder. Sovyetler döneminde yazarlar en sıradan sebeplerle baskıya maruz kalıyordu. Kısacası sanat, düşünce, ne kadar acı da olsa, "vatan kaybına" maruz kalmıştır. Öte yandan, Cumhuriyet döneminde zaten yeterince tartışılmış konular ikinci bağımsızlığın ilk yıllarından itibaren yeniden askıya alındı. C.Yusifli'nin değerlendirmesine göre bu iki sebep Resulzade'nin edebi kahramana dönüşmesine engel olmuştur. Tenkitçi, Resulzade ile ilgili eserlerin ortaya çıkacağına umutla yaklaşmaktadır: “Fakat edebiyatta Resulzade imajı oluşturulacak ve Cumhuriyet dönemi edebiyat tarafından mutlaka idrak edilecektir” (Rağbetöglü, Erişim Tarihi: 3.11.2023).

Soruyu yanıtlayan yazar Şerif Ağayar gerçek edebiyatın böyle bir zorunluluğu olmadığını dile getirir. “Konjonktüre göre hareket edenler ne yazacaklarını biliyorlar. Günümüzün ciddi edebiyatı tanıtım veya propaganda amaçlı değildir” (Rağbetöglü, Erişim Tarihi: 3.11.2023). Ş. Ağayar, Resulzade'nin durumunun farklı olduğunu, Azerbaycan halkının hafızasına, ruhuna yeterince yerleşmediğini ve bunun için zamana ihtiyaç olduğunu belirtir.

Şair, yazar, eleştirmen Ağşin Yenisey; Azerbaycan'ın Bolşevizm'in maddi anlamda köleliğinden kurtulduğu, Bolşevizm mirasının, manevi köleliğin ise hâlâ devam ettiği, eski Sovyet ülkelerinin çoğunda da durumun böyle olduğu düşüncesindedir. Yenisey, yazarların hayal gücünün henüz yakın geçmişimizi değerlendirmeye hazır olmadığını belirtir. “Bu tür konuları arşivlerde çalışarak yazmak zaman alır. Bugün yeni nesil yazarlarımızın bu kadar zamanı ve parası yok. Zamanı ve parası olan eski kuşak yazarlarımız isteseler de özgürlük ve demokrasi temalı bir eser yazamazlar, düşünce yapıları buna izin vermez” (Rağbetöglü, Erişim Tarihi: 3.11.2023). Şunu belirtmek gerekir ki Resulzade'nin hayatı ve faaliyeti ile ilgili arşiv belgeleri ve önemli kaynakların büyük bir kısmı yayımlanmıştır.

Çağdaş Azerbaycan eleştirmen ve yazarlarının Resulzade konulu yeni edebi eser yazılmaması ile ilgili sorulara vermiş oldukları yanıtlardan şu sonuçları çıkarabiliriz:

1. Çağdaş Azerbaycan yazarları Azerbaycan Halk Cumhuriyeti dönemini ve onun kurucusu Mehmet Emin Resulzade'yi tam idrak etmiş değillerdir;
2. Bağımsız bir ülkede yaşayan yazarların Resulzade ile ilgili eser yazma gibi yükümlülükleri yoktur. Bu yazarların fikrine ve isteğine bağlıdır;
3. Günümüzün ciddi edebiyatı tanıtım veya propaganda amaçlı değildir;
4. Resulzade, Azerbaycan halkının hafızasına, ruhuna yeterince yerleşmemiş ve bunun için zamana ihtiyaç vardır;
5. Yazarların hayal gücü henüz yakın geçmişimizi değerlendirmeye hazır değildir;
6. Söz konusu dönemi araştırmak zaman ve bütçe talep ediyor;
7. Resulzade konusu çok zor ve karmaşıktır; onun İran'daki, Finlandiya'daki, Romanya'daki, Türkiye'deki yaşamının her bir bölümü hakkında bir roman yazılabilir;

8. Cumhuriyetle ilgili Azerbaycan Halk Cumhuriyeti döneminde yeterince tartışılmış konuların ikinci bağımsızlığın ilk yıllarında yeniden askıya alınması Resulzade ile ilgili eserlerin yazılmasını engellemiştir;

9. 1991 yılında Azerbaycan'ın bağımsızlık kazanmasından sonra Rasulzade'ye sahip çıkılmış, siyasi ve edebi faaliyetleri araştırılmış, eserleri toplanıp yayımlanmıştır. Resulzade ve onun kurduğu milli hükümete son yıllarda değer verilmektedir. Resulzade ile ilgili eserler bundan sonra yazılacaktır.

## 2. SOVYETLERİN İLK YILLARINDA RESULZADE ALEYHİNDE YAZILMIŞ ŞİİRLER

Sovyet döneminde milli düşünceli aydınların tarihî rolleri inkâr edildi. Böylesine bilinçli bir politikanın sonucu olarak uzun yıllar boyunca edebiyat ve kültür hayatının gerçek tablosu halktan saklanmış ya da çeşitli çarpıtmalara maruz kalarak tek taraflı olarak sunulmuştur.

1920 Bolşevik işgali neticesinde edebi düşünce ve ideolojide ifadesini bulan kaba sosyalizm milli düşünceyi, uyanışı yok etti. Bolşevikler eski dünyayı temelinden yıkmak ve bu harabelerin üzerinde yeni bir dünya inşa etmek istiyorlardı. Sanat ve edebiyat, tarihte benzeri görülmemiş bir ölçekte politik ve ideolojik stereotipe maruz kaldı. Şairlerin, yazarların, bilim adamlarının Azerbaycan halkının geçmişi ve sosyalist sistemle ilgili gerçeği söyleme girişimleri acımasızca bastırıldı, Marksizm'in kurallarından sapmaya yönelik her türlü söylem hapis cezası veya infazla sonuçlandı.

Sosyalizmin başarılarını her şekilde övmek, gerçeği abartma yönündeki SSCB talimatları edebiyatta da dikkat edilmesi gereken önemli hususlardandı. Farklı düşünce şeklinin en ufak bir tezahürü bile sınıf düşmanının direnişi olarak algılanıyordu. Konu ve dönem fark etmeksizin edebi eserlerde konunun sosyalizmin düşmanlarına karşı sınıf mücadelesinin güçlendirilmesi ihtiyacıyla ilişkilendirilmesi gerekiyordu.

Bolşeviklerin esas amacı milli ideolojinin gelişmesinin önüne geçmek, onu Türk edebiyatı alanından çıkarmak, sosyalist edebiyatın etkisi altına almak, Marksistleştirmektir. Bunlar edebiyatın yönünü ve akışını değiştirdi, onu millilikten uzaklaştırdı. Bolşevikler bu yolla şairleri yeni sosyalist toplumun istekleri doğrultusunda yazmaya ve onları kendi fikirlerinin sözcüsü durumuna getirmeye çalıştılar. "Yeni Sovyet edebiyatının temel amacı ideolojiyi yaymak, yeni yaşamı Marksist platformdan yansıtmak, Türkçülük ve İslamcılık eğilimlerini teşhir etmektir" (Qasımov, 2012, s. 22).

M.K. Alekberli, Yazarların I. Kurultayında Sovyet edebiyatının hangi görevler üstlenmesi gerektiğine değinmiş ve 1919 yılının Azerbaycan tarihi için bir leke olduğunu belirterek Musavat Partisi'ne öfkesini açıklamıştır: "Sosyalist gerçekçilik yöntemiyle donanmış Azerbaycan Sovyet yazarları, gerçek Sovyet temalarını tercih ediyor ve kapitalizmin insanların zihinlerindeki köklerini kazımak için büyük mücadeleye katılıyorlar" (Ələkbərli, 1935, s. 38; 20).

Sovyet yönetimi yıllarında Azerbaycan'da kaleme alınmış olan mensur örneklerde Resulzade imajı işlenmesi bile Memmed Said Ordubadi, Süleyman Rahimov, Ali Veliyev, Ebülhasan Alekberzade ve diğer yazarların roman ve öykülerinde Azerbaycan Halk Cumhuriyeti dönemine ilişkin tasvirlerin arka planında "Musavat Beyliği"nden söz edilerek dolaylı olarak Mehmet Emin Resulzade'ye işaret edilmektedir (Sultanlı, 2014, s. 53).

Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti'nin kurucusu Mehmet Emin Resulzade, Sovyet şairlerinin ana hedeflerinden biriydi. Bazıları kendi inisiyatifiyle, bazıları ise baskılardan kurtulmak için muhaceretteki lideri olabildiğince ağır suçlamalarla, hakaretle "ifşa ediyordu".

Sovyet dönemi Azerbaycan Yazarlar Birliği Başkanı, sosyalist ideolojisine bağlı şair Samed Vurgun'un (1906-1956) "26'lar" manzum hikâyesinde (1935) Resulzade yerilmiş, kötü bir imajla sunulmaya, halkın gözünden düşürülmeye çalışılmıştır. Şair, Azerbaycan Halk Cumhuriyeti döneminde 12 yaşında olmasına rağmen "Alçak Musavat hâkimiyeti döneminde köyümüzden bir sahne" epigrafi ile başlayan "İsyân ve Kur'an" manzumesinde Azerbaycan tarihinin en şanlı dönemini olumsuz bir şekilde tasvir etmiştir (Vurgun, 1939, s. 178).

"Güneşin Keşiyinde" adlı şiirinde Stalin'e "Azizim Stalin! Ey ulu rehber!" şeklinde hitap eden, Stalin'e çok sayılı methiyeler yazan Samed Vurgun Resulzade'ye acımasız bir şekilde davranmaya mecburdu. Onun "Bayram Gabağı", "Stalin", "Rehber Selam", "Azad İlham", "Rehberin Vatanı", "Klim Vorosilov'a", "Kızıl Asker", "Komsomol Marşı" vs. şiirleri de bu içeriktendir.

31 Mart 1918 soykırımından sonra Azerbaycan'da iktidarı ele geçiren Bakü Halk Komiserleri, Azerbaycan'da Cumhuriyetin ilanının ardından Kafkas İslam Ordusu tarafından mağlup edildiler ve komiserler ülkeden kaçmaya karar verdiler. Vapurla Krasnovodsk'a gitmek zorunda kalan komiserler orada İngiliz hegemonyası altındaki Trans-Hazar Hükûmeti tarafından tutuklanıp kurşuna dizildiler. Gerçek şu ki, İngilizler tarafından vurulan 26 Bakü komiserinin naaşları daha sonra Bakü'ye getirildi, saygıyla gömüldü ve ideolojinin bir parçası haline geldi. Başta Samed Vurgun olmakla dönemin diğer şairleri de 26 Bakü Komiserine övgüler yağdıran şiirler kaleme aldı.

Sovyetler döneminde, özellikle Stalin zamanında Azerbaycan Milli hükümeti, Musavat Partisi, Resulzade ve silah arkadaşlarıyla ilgili ideolojinin ihtiyaçlarını ödeyecek eserler yazılmıştır.

Memmed Seid Ordubadi'nin "Han Sarayı", "Azerbaycan Oktyabrdan Sonra", "Müsavat", Memmed Rahim'in "Can Çekişirken", Mikayıl Müşfik'in "Bu Gün", "Sevinç", Mehmed Kerim'in "Hayal Yolcuları" vs. şiirlerde Azerbaycan Halk Cumhuriyeti dönemi ve liderleri eleştirilmiştir. Makalede Resulzade'yi konu eden bu şiirleri analiz etmeye çalışacağız.

### 2.1. Samed Vurgun ve "26'lar" Poeması

Konunun kaynağı: İdeoloji;

Konuya yaklaşım şekli: Olumlu ve olumsuz tavır;

İzleği: Üzüntü, hüznün, suçlama, karalama, öfke, öteki;

Düşüncesi: İdeolojik şiir;

Olay: 26'ların kurşuna dizilmesi ve Musavat Partisi ile ilgili olaylar tahkiye yoluyla anlatılır;

Duygusu: Bireysel duygu: heyecan, kin, nefret;

Anlam: İdeolojiye hizmet eden bu şiirde 26'larla ilgili olay anlatılırken Resulzade ve Musavat Partisi ile ilgili olumsuz tasvirler yapılmıştır;

Nazım Şekli: Karışık düzenli serbest şiir;

Hacim bakımından şekil: Uzun şiir;

Üslup: Hiciv ve övgü üslubu.

Samed Vurğun'un konusunu ideolojiden almış olduğu "26'lar" isimli manzumesinde (1936) 1917 Ekim Devrimi sırasında Kafkaslar'da önde gelen Bolşevik önderlerden olan Ermeni asıllı Stepan Şaumyan'ı Kafkas kartalı olarak yüceltmesine karşılık Resulzade'yi olumsuz bir şekilde tasvir eder. Şair, manzume boyunca konuyu açıklamaya çalışmış, yorumlayıcı tasvirler yapmıştır.

İdeolojik şiir türünde olan bu manzumede sosyalist düşünce okurlara dayatılmıştır. Samed Vurgun, eserde Resulzade'ye karşı olan nefretini saklamamış; onu aşağılamış, eleştirmiş, kötülemiş ve olumsuz yaklaşım biçimini kullanmıştır.

Manzumenin izleğini 26 Bakü Komiserinin kurşunlanması ve Cumhuriyet döneminin, Musavat Partisinin eleştirisi teşkil etmektedir. Eserde tarihî olay tahkiye kullanılarak anlatılmaya çalışılmıştır. Şair, dönemin olaylarının arka planında Azerbaycan Cumhuriyeti zamanını hatırlatır ve Resulzade'yi şarlatan, dolandırıcı olarak gözlemci bakış açısıyla hitabet üslubu kullanarak sunar:

Şimdi haber verim okucuma ben  
O "millet rehberi" Resulzade'den;  
Toplanmış mescide Müslümanları,  
Yağlı vadelere tutmuş onları.

Osmanlı Devleti ile Azerbaycan Cumhuriyeti arasında imzalanan dostluk ve işbirliği anlaşmasının şartlarına göre Azerbaycan'ı Bolşevik istilasından, İngiliz ve Ermeni işgalinden kurtarmak için Türk ordusu Azerbaycan'a gelmeye başladı. Böylece Nuru Paşa komutasındaki Kafkas İslam Ordusu Bakü'yü işgalden kurtarmış oldu. Samed Vurğun, şiirde Resulzade'nin Türk ordusunu Azerbaycan'a yardım için davet etmesi konusuna da değinir ve bu tarihi olayı çarpıtılarak "Vatanı yabancılara satmak" şeklinde sunar:

Diyor: "Türkiye'yi çağırarak gerek,  
Bize kömek olsun kılıç çekerek.  
Parlasın adalet, mehr-i hürriyet,  
Yükselsin göklere şeref-i millet!..

Resulzade'ye küfür yağdıran şair onun millet ve din perdesi arkasında saklanarak Azerbaycan'ı satacağını açıklar:

- Şarlatan!  
- Aferin!  
- Rehberine bir bak!..  
- Vatanı yadlara bunlar satacak!..  
- Bir dayan!  
- Ne dedin?  
- O bir haindir.

Sözünün perdesi millettir, dindir..." (Vurğun, 1939, s. 128).

Samed Vurgun, şiirin ilerleyen kısmında bir işçinin Resulzade'nin konuşmasına karşı çıktığını ve buna karşılık kafasının kesildiğini eklemekle Azerbaycan Halk Cumhuriyetinin demokrasiden uzak bir devlet olduğunu yansıtmaya çalışır:

Madenler evladı cesur bir insan  
Yerinden sıçrayıp, danışır elân:  
- "Ay rehber!" beri bak! Çok loğalanma  
Çoşup deniz kimi heç dalgalanma!  
Burnunu görürük bu perdelerden;  
Ağzın köpüklenir danuşanda sen.  
Süzüp gözlerini, kaşını çatma,

Ülkeyi aldatıp yadlara satma!  
 Yeter danışdığın millet adından,  
 Millet yuvasında ölür acından!  
 Bu yurdu talayan, dağdan da siz,  
 Bugün-sabahlıktır saadetiniz!"  
 Koçular bürüyür bizim yoldaşı,  
 Kesirler hançerle düşünen başı,  
 Koyulur köhne bir duvar üstüne...  
 Hürmet o yoldaşa, nefret o güne!  
 Boğulmuş ne kadar hak danışanlar... (Vurğun, 1939, s. 128).

Şair burada ideolojik amaçla sosyal sefaleti istismar eder; yeni sosyalist sisteminin vicdanlı, merhametli olduğunu göstermeğe çalışır. Kendisi refah içinde bulunan şair fakir insanların haline samimi olarak merhamet duymamış, bu olguyu ideolojik amaç için kullanmıştır (Çetin, 2014, s. 62).

Samed Vurğun "Hücum" adlı şiiri de (1931) Sovyet ideolojisine yönelik propaganda amaçlı basit bir serbest şiir olarak karşımıza çıkar. Şair bu şiirinde yersiz de olsa Resulzade'yi "anar":

Bu hücum son günüdür  
 Resulzade'lerin...  
 Fikrimiz ve yolumuz  
 Sınıfsız geleceğe signaldır (Vurğun, 1932, s. 25).

## 2.2. Süleyman Rüstem: "Musavatçı Baykuşlara" Manzumesi ve "Açık Mektup" Şiiri

Konunun kaynağı: İdeolojik mücadele;

Konuya yaklaşım biçimi: Olumsuz tavır;

İzleği: Yergi, eleştiri, nefret, kin, öfke, öteki;

Düşüncesi: İdeolojik şiir;

Olay: 1918 yılında Resulzade başkanlığında kurulmuş olan Azerbaycan Halk Cumhuriyeti ve Musavat Partisinin yergisi;

Duygusu: Kötümser, kin ve nefret;

Nazım şekli: 11-16'lı hece vezni;

Hacim bakımından şekil: Uzun şiir;

Üslup: Hiciv.

Sovyet dönemi şairlerinden Süleyman Rüstem (1906-1989), Azerbaycan'da sosyalizm propagandasının en önde giden temsilcilerinden biridir. Süleyman Rüstem 1929 yılında "Musavatçı Baykuşlara" adlı manzum hikâye kaleme alır ve bu ideolojik manzumeyi 2-7 Nisan 1930 tarihinde Komünist gazetesinde yayımlar.

Hiciv üslubunda kaleme alınmış olan bu manzume, şairin 1932 yılında yayımlanmış olan "Ateş" isimli kitabında bazı değişikliklerle "Musavatçılara" başlığı altında basılmıştır (s. 5-38). Manzumede, Azerbaycan Milli Hükümetine, Musavat Partisine, Cumhuriyetin kurucusu Mehmet Emin Resulzade'ye karşı ciddi suçlamalarda bulunulmuş, hakaretler yağdırılmış, açıkça saldırı yapılmıştır. Eserde uzun bir şekilde Azerbaycan Halk Cumhuriyetinin kurulmasından bahsedilmiş, bu dönemde halkın sefalet içerisinde bulunduğu belirtilmiş, Rusya'nın Azerbaycan'ı işgaliyle her şeyin yoluna girdiği yönünde abartılı mısralara yer verilmiştir. Azerbaycan Halk Cumhuriyetinin ve Musavat Partisinin eleştirisi, buna karşılık yeni kurulmuş olan sosyalist sistemin övgüsü şiirin izleğini teşkil etmektedir.

Üç renkli bayrağı hor gören şair, Azerbaycan Halk Cumhuriyeti kabinesinde yer alan Fethali Han Hoyski, Ahmed Bey Ağaoglu, Nesib bey Yusifbeyli'ye küfür ve hakaretler yağdırmıştır. Şair, anlamı kuvvetlendirmek için hani sözcüğü ön tekrar olarak kullanılmıştır. Okuyucunun dikkatini çekmek, düşünceleri daha etkili kılmak için bu duygu ve düşünceleri soru şeklinde aktarmıştır:

Üç renkli bayrakta ne buldun, söyle?  
Hani güvendiğin ağalar, hanlar?  
Hani Hoyski, hani Ahmed bey?  
Hani o Nesib bey, hani o köpek?

Süleyman Rüstem, 28 Nisan 1920 yılında Azerbaycan Halk Cumhuriyetinin faaliyetine son verilerek Kızıl Ordunun Azerbaycan'ı işgalini bayram olarak takdim eder ve 28 Nisan'ın Azerbaycan'ı canlandırdığı kanaatine varır. Şiirde Aprel (Nisan) sözcüğü mısra başı ön yineleme olarak âhengi sağlamak ve Nisan "zaferini" vurgulamak, etki bırakmak için kullanılmıştır:

Aprel; bizde bayram, sizde matem,  
Aprel; yüklemiştir sırtınıza gam.  
Aprel'de gelmiştir işçiler cana,  
Aprel can vermiştir Azerbaycan'a.

Şair, Musavat Partisi Başkanı olarak Mehmet Emin Resulzade'nin siyasi faaliyetini anlamsız bir şekilde eleştirmeye çalışmıştır. Şiirde Resulzade'nin "Bir kere yükselen bayrak, bir daha inmez" sloganına gönderme yapılmıştır:

Çürük bir fırkaya olarak rehber,  
Bir Allah kesildi Mehemed Emin.  
Her bir yığıncagda açarak şehper,  
Milletin önünde eyledi yemin  
Ki "üç renkli bayrak inmez bir daha.  
Yaktığımız meş'al sönmez bir daha!".  
Tütsü yerine her bacadan çıkan  
Sizin zulmünüzden ahtı, feryattı.  
Sizin rehberiniz bir şarlatandı,  
Ne tez söndü onun alevi, andı?!

Manzume boyunca Türkçülük, Turancılık ideolojisini savunan Resulzade'nin ve Musavat Partisi mensuplarının Turan sevdasının 1920 Rus işgaliyle söndüğünü acımasız bir şekilde dile getirilir. Şiirin bu kısmında Aprel/Nisan sözcüğü redif olarak kullanılır. Burada aynı zamanda teşhis sanatını da görmekteyiz:

Üfledi Turan'ın şem'ini Aprel,  
Uçurdu başına damını Aprel.  
Sizin cemiyeti öldürdü Aprel,  
Sizleri ne yahşı süpürdü Aprel  
Sönür, sönecektir Turan ümidi...  
Çağırın Tanrı'yı siz de yardıma  
Düzeltsin sizin için yeni bir Turan (?!)

Azerbaycan Halk Cumhuriyetinin kuruluşunu, Taşnak, Rus ve İngilizlerle mücadelesini, Musavat Partisinin Türkçülük, Turancılık davasını, Resulzade'nin bütün bu mücadelelere öncülük etmesini, Nisan 1920 işgalini ele alan bu manzumenin sonunda üç renkli bayrağın indirilmesi gerektiğini, bu bayrağın kefen olarak toprağa gömüldüğü dile getirilir. Azerbaycan'dan Türkiye'ye göç etmek zorunda kalan ve mücadeleyi orada devam ettiren Resulzade, Mirza Bala gibi muhacirleri ise "İstanbul'da tabak yalayan divaneler" şeklinde tasvir edilir:

İnanız ki bir gepiye<sup>1</sup> değmez çürük sözleriniz,  
O üç renkli bayrağı hiç görmez sizin gözleriniz!  
Bayrağınız kefen olub topraklara gömülmüştür.  
“Ergenekon”, “Bozkurt” gibi efsaneler sizin olsun;  
İstanbul’da kap yalayan divaneler sizin olsun!

Cumhuriyetçilerin verdikleri vaatlerin boş, yalan olduğunu, kimsenin bunları umursamadığını belirten şair, “İt hürer (havlar), kervan geçer” atasözüne telmihte bulunur:

Yeter, yeter hayâsızlık, kıpkırmızı yalan yeter!  
Siz hürünüz, bu doğrudur ki it hürer, kervan geçer (Rüstəm, 1932, s. 36).

Resulzade’ye karşı öfkeli olan şair, onun doğduğu ilçede artık kolhoz kurulduğunu, dinin yok edildiğini alaycı bir üslupta anlatır. Azerbaycan Türkçesinde kargış olarak kullanılan “Gözüne girsin” deyimini dikkat çekmek için ön tekrar olarak “Girsin, girsin gözlerine” şeklinde verir:

Ey Mehemed Emin! Bir bak doğduğun o kende sarı,  
Girsin, girsin gözlerine Novhanı’nın kolhozları.  
Biz tapşırıldık topraklara vaizleri, Allah’ları,  
Hiç aybı yok gelsin bize koy onların günahları,  
Şimdi artık ne vaiz var, ne keşiş var, ne Allah,  
Bunlar idi elinizde bize karşı keskin silah.  
Minare yok, ezan da yok; evezinde radyo var... (Rüstəm, 1932, s. 36).

Şair, “*Açık Mektup*” şiirinde de Musavat Partisine, Türkiye’ye göç etmiş olan parti üyelerine saldırıda ve hakarete bulunur. Aşağıdaki mısralardan şiirin ideolojiye hizmet ettiğini gözlemlemek mümkündür. Bu şiiri yazma sebebini de şöyle açıklar:

Biz bugün Musavat’a cevap yazmasak eğer,  
Sizin gibi pişmemiş gençler ona baş eğer.  
Silahtır elimizde şiirimiz ve nesrimiz  
Âli cenâplık asrı değil bizim asrımız.  
Kim bizimle gitmezse, kim bizimle ötmese,  
Düşmanlarla vermiştir demek o da ses sese.  
Doloy bi-taraf sanat, daloy bi-taraf şair  
Doloy bi-taraf nağme, daloy bi-taraf şiir (Rüstəm, 1932, s. 39).

Rusça bir kelime olan “Doloy” “defolsun”, “yok olsun” anlamlarında kullanılmaktadır. Şair kalıcı bir etki bırakmak için şiirin iki mısramında “doloy” sözcüğünü dört defa paralel şekilde kullanmıştır.

Süleyman Rüstem, Azerbaycan’ın Rusya tarafından işgaliyle birlikte Musavat Partisinin faaliyetine de çok kısa sürede son verildiğini, Musavat’a her taraftan saldırılması gerektiğini bildirir:

Musavat! Ak kefenle çıkma, yahşısıdır yerin,  
Bence çok gülünç olur raksı iskeletlerin.  
Biz sizi yeryüzünden silip yok edenleriz  
Beş günlük çetin yolu dört güne gidenleriz.  
Musavat’a son mezar kazmakta işte bakın,  
Bolşevik yüreğimiz, Bolşevik görüşümüz.  
Yüreğinin başından üç renkli bayrak asan  
Musavat’a biz bugün vurmalyız her yandan...  
Söveceğim bu gün de, Musavat’a yarın da... (Ateş, 1932, s. 26, 35, s. 42-43)

<sup>1</sup> Gepik - kuruş



### 2.3. Mikail Refili ve Son Derviş Şiiri

Konunun Kaynağı: Tarih, ideoloji; Azerbaycan Halk Cumhuriyeti dönemi, yıkılışı ve Sovyet Azerbaycan'ı;

Konuya yaklaşım şekli: Cumhuriyetin ve Resulzade'nin olumsuz; Sovyet sisteminin olumlu bir şekilde tasviri;

İzleği: Yabancılaşma, mankurtlaşma, öteki, kimlik kaybı;

Düşüncesi: İdeolojik şiir;

Olay: Cumhuriyetin kuruluşu ve çöküşü tahkiye üslubuyla anlatılır;

Duygusu: Kötümser duygular: kin, nefret;

Nazım Şekli: Karışık düzenli serbest şiir;

Hacim bakımından şekil: Kısa şiir;

Üslup: Hiciv.

Sovyet propagandasını etkili bir şekilde yapma görevini üstlenmiş şair, eleştirmen, Prof. Dr. Mikail Refili (1905-1958) "*Son derviş*" (1930) başlıklı şiirinde Resulzade'yi eleştirir. Şiir Refili'nin 1927-1935 yılları arasında kaleme aldığı ve 1936 yılında yayınlamış olduğu şiirlerini içeren "*Turma*" adlı kitabında yer almıştır.

Şair, karışık düzenli bu serbest şiirde hem cümle bütünlüğünü mısralara paylaştırmış hem de ahenk ve anlam bütünlüğü sağlayan mısraları da bölmüştür. Şiir Resulzade'ye hitapla başlar:

Dilim benim ana dili kadar temiz, sade...

Dinle cenab

Resulzade! (Rəfilı, 1936, s. 101).

Sonra Azerbaycan Halk Cumhuriyeti dönemini yankesiciler, şarlatanlar zamanı olarak sunar ve "Bu idi kurduğun Azerbaycan!" diye Resulzade'yi suçlar:

Bir devr var cibgirler devri deyerler ismine...

Her dönmede bir şarlatan,

Başında papak, belinde hançeri...

Olmuştu hükümran...

Bu idi kurduğun

Azerbaycan!

Şiirin devam eden diğer kısmında yine Resulzade'ye "burjuva köpeği" hakaretiyle hitap edilerek Azerbaycan Parlamentosunun boş bir köşe ve oyuncak olduğu, Cumhuriyetin iki yılı bile doldurmadan, iki yıllık "leş bayramı" kutlanmadan yıkıldığını dile getirir. Bu şiirde de Resulzade ve silah arkadaşları "leş seven burjuva köpekleri" ifadesiyle aşağılanır:

Bir zaman sen taptın Kur'an'a,

Halife ordusunun süngülerinde

Açtın parlaman...

Aman ne yazık! İki yıl bele sürmedi devrin,

Büyük bir vulkan yatırmış asrın ufuklarında...

Sen ördüğün o tor,<sup>2</sup>

O karınca parlaman

Boş bir bucaktı:

Eybecer<sup>3</sup> bir oyuncaktı...

<sup>2</sup> Tor - ağ

<sup>3</sup> Eybecer - ucube

Aman, ne yazık.  
İki yıllık bir devir  
İki yıllık leş bayramını görmeden geberen.  
Leş seven  
Burjuva köpekleri!  
Başka bir ad tapmadım<sup>4</sup> size verim...  
Sen de ey "vatan" madenlerini "vatan"  
düşmanlarına satan  
Milletçilik serkerdesi! (Rəfili, 1936, s. 102).

Ardından şair, "Gelip görmek gerek işini proleterin / Kurmaktayız büyük bir yarın" diyerek Sovyetlerin Azerbaycan'a "kazandırdıklarını" dile getirir ve Resulzade'yi tarih sayfaları arasında kalan yalancı pehlivan olarak sunar:

Dinle benim son sözümü,  
Ey serimin son servişi, ey son derviş!  
Dinle sen ey tarihin varakları arasında kalan,  
Banker dizlerini kucaklayan.  
Cep diplerini sayan,  
Yalancı pehlivan!  
FATİHA!

Böylece 1930'lu yılların sonlarına kadar Azerbaycan şairlerinin bazıları 1918 yılında Resulzade başkanlığında kurulmuş olan Azerbaycan Halk Cumhuriyetini, Resulzade'yi ve silah arkadaşlarını halkın gözünden düşürmek, hâkim ideolojiye hizmet etmek için kaleme aldıkları eserlerinde onları uygunsuz ifadelerle acımasız bir şekilde aşağılamışlardır. Sonraki yıllarda ise Resulzade'yi unutturmak için peşini bırakmış ve ismini bile anmamışlardır.

### 3. 1980'Lİ YILLARDA AZERBAYCAN ŞİİRİNDE RESULZADE

Azerbaycan'ın önde gelen milli istiklal şairlerinden olan Bahtiyar Vahabzade (1925-2009), kaleme aldığı eserlerinde milli şuur ve düşüncüyü, milli konuları, dil meselesini gündemde tutmuştur. Sovyet döneminde uzun süren sessizlikten sonra ilk olarak B. Vahbzade sükutu bozar ve Mehmet Emin Resulzade'yi, Musavat Partisini, Azerbaycan Halk Cumhuriyetini konu alan şiirler kaleme alır. Şair 1987 yılında Resulzade'ni saygıyla anan "Bir Ulu Mezar" adlı şiirini, 28 Mayıs 1990 tarihinde ise "Memmed Emin Resulzade'nin Hatırasına" başlıklı şiirini yazar. Vahbzade'nin 1977 yılında kaleme aldığı "Musavat" ve 2000 yılında yazdığı "Kaç, At Bastı, Millet Gelir" şiirinde Musavat Partisi arka planında Resulzade'nin siyasi kimliği ele alınır.

#### 3.1. Bahtiyar Vahabzade: "Bir Ulu Mezar"

Konunun Kaynağı: Gerçek yaşantı, bağımsızlık özlemi;

Konuya yaklaşım şekli: Yorumlayıcı ve olumlu tavır;

İzleği: Umut, hüznün, mahcupluk;

Düşüncesi: Milli;

Olay: Azerbaycan Cumhuriyetinin kuruluşu, çöküşü, Resulzade'nin gurbet hayatı ve bağımsızlığın yeniden kazanılacağı umudu;

<sup>4</sup> Tapmak - bulmak

Mekân: Ankara;

Duygusu: İyimser duygular (ümit, hasret, acıma) ve karamsar duygular (hüzün, üzüntü);

Nazım Şekli: 11’li hece vezni;

Hacim bakımından şekil: 4-6 mısra arasında değişen 7 bentten oluşan şiir;

Üslup: Hiciv ve övgü.

Hayatını Azerbaycan’ın özgürlüğüne adanmış Resulzade’nin lider olarak büyüklüğüne vurgu yapılan “*Bir Ulu Mezar*” şiiri bağımsızlığın kazanılmasına az kala – 1987 yılında - Ankara’da yazılmış olan bir eserdir. Şiir, Resulzade’nin “Halka milli azadlığın ne olduğunu anlattık” sloganıyla başlar. Vahabzade, Resulzade’nin mezarı başındayken yaşadıklarını satırlara döker. Şiirde mezar metafor olarak kullanılmış ve konu mezar üzerinde kurgulanmıştır. Şiirin başında tecahülüarif sanatından istifade etmek suretiyle mezarda yatanın kim olduğunu sorarak anlam inceleği yapılmıştır. Cevabını da mecazla (şanlı dünüm) şeklinde vermiştir. Şair Resulzade mezarının bulunduğu mekânı İslâm dininince en kutsal şehir kabul edilen Mekke ile özdeşirir:

Kimdir burda yatan?  
-Şanlı dünüm.  
Mekke’min içinde Mekke’mdir benim.  
Bu ulu mezara Mekkem’dir – dedim.  
Men ondan bir avuç torpak götürdüm.

Şair, Resulzade’nin mezarını sıradan bir mezar olarak görmez; bu mezar Azerbaycan’ın kudretidir, zekâsıdır, iki yıl yaşamış ve kundakta boğulmuş hürriyetinin sembolüdür:

Bu ulu mezarı mezar bilmedim,  
Yatanın büyüklük hakkını gördüm.  
Menimçün bu mezar bir mezar değil,  
Dünenki kudretim, ferasetimdir.  
İki yıl yaşayan, yalnız iki yıl,  
Kundakta boğulan hürriyetimdir.

Şiir, Azerbaycan’ın bağımsızlığından önce yazıldığından dolayıdır ki içeriğinde “bahtı yatan” (bahtı yatmak/bahtı bağlı) deyiimi mecaz olarak kullanılmıştır. Şiirin sonraki misralarında duygusallaşan şair, Resulzade’yi Azerbaycan olarak simgeler ve Türk yurdunun kucağında – Ankara’da – uyuduğunu mecazlarla ifade eder. Böylece mezarda uyuyan kişiyi aşkı, vicdanı (istiare) ve Azerbaycan olarak görür.

Yatır bu mezarda aşkım, vicdanım.  
Kadim Türk elinin ana koynunda  
Yatır bahtı yatan Azerbaycan’ım.

Şair, Resulzade’yi Azerbaycan’ın geçmişi, namusu, şerefi, saadeti, bayrağı istiareleriyle tanımlar. Resulzade mezarı hem de şaire 1920 yılındaki Rus işgalinden sonra kaybettiklerini – özgürlüğü, bağımsızlığı – hatırlatır, çağırıştırır:

Yatır bu mezarda, gayretim, yatır,  
Dünenki şerefim, şöhretim yatır.  
Yatır milletimin öz ilkin adı,  
“Men de varam” - diyen sesi, feryadı.  
Yatır saadetim, yatır bayrağım,  
Yatır ganimime benim göz dağım.  
Yatır öz geçmişim, yatır seherim,  
Yirmiden bu yana yitirdiklerim.

Şiirin diğer bir bendinde Resulzade'ye "Atam" şeklinde hitap eden şair Azerbaycan halkına bağımsızlığı tattırarak onun lezzetini idrak ettirdiğini ifade eder. Azerbaycan'da aydınlar arasında milli mücadelenin ilk kıvılcımlarının görülmeye başladığı bir dönemde yazılmış olan bu şiirde Vahbzade, 1920 yılında indirilmiş olan Azerbaycan bayrağının yeniden dalgalanacağına eminliğini dile getirir:

Atam, azadlığın ne olduğunu,  
Onun lezzetini derk etti halkım.  
Sabah, ya biri gün, bilirem bunu,  
Yine kalkacaktır inen bayrağım.

Şiirin son bendinde Vahabzade o zaman için hayal olan duygularını dile getirir ve Ankara Asri mezarlığında uyuyan Resulzade'nin mezarından aldığı toprağı yeniden dalgalanacak olan bayrağın dibine dökceğini ve böylece geleceği dikeceğine eminliğini vurgular:

Kabrinden aldığım tutya toprağı  
Senin kaldırdığın şanlı bayrağın  
Dibine gururla tökeceyem men.  
Orda geleceği ekeceyem men (Vahabzade, 2008b, s. 123).

### 3.2. Bahtiyar Vahabzade: "Memmed Emin Resulzade'nin Hatırasına" Şiiri

İzleği: Özgürlük, adaletsizlik, üzüntü;

Düşüncesi: Dünya görüşü (etken tavır/aktif tutum);

Olay: Cumhuriyeti kuran Resulzade'ye değer verilmemesi ve bu durum karşısında duyulan utanç;

Duygusu: İyimser (ümit, özlem, hasret)

Nazım Şekli: Karışık düzenli serbest şiir

Hacim bakımından şekil: 36 mısra

Üslup: Lirik, hiciv, iç konuşma.

Vahabzade, Resulzade'yi konu eden "Memmed Emin Resulzade'nin Hatırasına" başlıklı ikinci şiirini Azerbaycan Halk Cumhuriyetinin kuruluşunun 72. yıl dönümünde - 28 Mayıs 1990 tarihinde - kaleme almıştır. Bu şiirin başında Neriman Hasanzade'nin "Heykel var, mezara gömülsün gerek / Mezar var, heykeli ucalmalıydı" mısraları epigraf olarak kullanır.

Şiirin ilk mısralarından görüldüğü üzere şair, kendi hayatını vatanı için feda etmiş olan Resulzade'ye Azerbaycan halkının vefa, sadakat borcunu ödeyememesinden müteessirdir. Şair, Resulzade'ye vatan toprağından bir mezarlık yer verilmediğini de utançla dile getirir. Vahabzade şiirde kendi içinde ahenk ve anlam bütünlüğü sağlayan mısraları bölmüştür.

Bu toprağın özü boyda  
Bu toprağa muhabbetle doluydun.  
Bu toprağın yolunda da  
Sen öz canını koydun.



**Bahtiyar Vahabzade**

Borçlu iken Vatan sana, halk sana  
Her şey döndü tersine.  
Bu topraktan veremedik  
Bir mezarlık yer sana.

Vahabzade, yetmiş yıl riyalara uyularak halka zulüm yapanlara, hainlere heykeller dikildiğini belirtir ve artık uyanmak gerektiğini duyurur:

Zamana bak! Bu toprağı  
Bir "sağol" a satana,  
Hıyanetin gölgesinde  
rahat-rahata yatana  
Bu milleti ölümlerle  
imtihana çekene  
Memleketi baştan başa  
talayana, sökene  
Heykeller ucaltmışık.  
Özümüzü beğenmeyip  
"Beynelmilel" laylasına<sup>5</sup> yatmışık.  
Yattığımız bes etmez mi?<sup>6</sup>  
Aylak bir, görek bir  
Hayır nedir, şer nedir?  
Riyalara, boyalara  
yetmiş yıldır uymuşuk.

Şair, Azerbaycan için kendini feda eden Resulzade yerine bu halkı sömürenlere heykeller dikilmişse de temelinde aşk olmadığı için bu bronz heykellerin yıkılacağı düşüncesindedir. Vahabzade bunları önceden hissetmiştir. Azerbaycan'ın bağımsız olmasından sonra Sovyet ideolojisine hizmet edenlerin büyük çoğunluğunun heykelleri yıkılmış bulunmaktadır.

Gör kimin evezine  
kime heykel koymuşuk.  
Ancak ana tabiatla  
Bir ezeli kaide var:  
Bünövresi aşk olmayanın  
Tunç olsa da tez uçar.

Şiirin sonunda heykel ve mezar karşılaştırması yapılır. Sovyet döneminde dikilen heykellerin zora, Resulzade mezarının ise hakka, şerefe dayandığını, halkın kalbine göç ettiği belirtilir.

Heykel-mezar!  
Biri zora söykenibdir  
Biri hakka, şerefe! Devamlıdır

kalbimize göçüp gelen o mezar (Vahabzade, 2008a, s.15).

Bahtiyar Vahabzade'nin 1977 yılında kaleme aldığı altı bentlik "Musavat" şiirinde Azerbaycan Halk Cumhuriyetinin kurulmasında Musavat partisinin rolüne ışık tutulmuş ve faaliyeti övülmüştür. Aslında bu şiir Süleyman Rüstem'in, Samed Vurgun'un şiirlerine cevap niteliğinde bir şiirdir.

Zulmetle savaşlarda zafer çaldığı günden,  
Kalblerde azadlık odu yandırdı Musavat.

<sup>5</sup> Layla - ninni

<sup>6</sup> Bes etmez mi? - yetmez mi?

Yıldız ve hilal öyle ki üç renge kavuşdu,  
Boz kurdu gönüllerde uyandırdı Musavat.

Şiirin bir bendinde Musavat önderi Resulzade anılır ve “Türkleşmek, İslamlaşmak, Çağdaşlaşmak” sloganına telmih yapılır:

Önder dedi: - İstikbal için dağ aşalım biz,  
İstiklale, istikbale daim koşalım biz,  
Bir Türk gibi islamaşa, çağdaşlaşalım biz,  
Âmâline bir halkı inandırdı Musavat (Vahabzadə, 2008b, s. 94).

### 3.3. Neriman Hasanzade ve “Ankara’da Memmed Emin Resulzade’nin mezarı” Şiiri

İzleği: Haksızlık, yabancılaşma;

Olay: Resulzade’ye karşı alınan tavır, haksızlık;

Duygusu: Hasret ve acıma duygusu;

Nazım Şekli: hece vezni;

Hacim bakımından şekil: 8 bent;

Üslup: Hiciv ve övgü üslubu.

Çağdaş Azerbaycan şairlerinden olan Neriman Hasanzade (d. 1931), Resulzade’yi konu eden “Ankara’da Memmed Emin Resulzade’nin Mezarı” başlıklı şiir kaleme almıştır. 13 Mayıs 1990 tarihinde Ankara’da kaleme alınmış olana bu şiir sekiz bentten oluşur.

Azerbaycan’ın bağımsızlığını ilan etmesine çok az kala kaleme alınmış olan bu şiirde şair, Resulzade’nin mezarı başında Azerbaycan Cumhuriyetinin kurucusu hakkında düşüncelerini, muhaceret hayatını, ona yapılan haksızlıkları dile getirir:

Türkiye vatandı, Türküm deyene,  
Namerdin yüreği patlasın gerek.  
Vatandan kovdular, kaçtı vatana,  
Kaçtı beşiğinden mezarına dek.

Neriman Hasanzade de Resulzade ile ilgili iftiralara sessiz kalmaz:

İlahi, ne kadar bühtan yazdılar,  
Bana neler diyor bu küçük mezar.  
Hayana<sup>7</sup> döndükse, şüar<sup>8</sup> astılar,  
Hani komünizm, o şanlı şüar?!

Şair Bakü’deki sayısız hesapsız kutlamalara vurgu yapar ve Resulzade’nin hiçbir zaman anılmadığına teessüf eder:

Ne kadar yubiley oldu Bakı’da,  
Tarifler, telifler yaptık, efendim.  
Senin yubileyin düşmedi yada,  
Biz seni yitirip taptık,<sup>9</sup> efendim.

Şiirin sonunda mezarı beşik olarak tasvir eden şair, “bu beşiğin ninnisi nerede?”, “Azerbaycan nerede?” sorularını sorar.

Hani bu beşiğin ana laylası?!  
Hani Azerbaycan?

<sup>7</sup> Hayan - hangi taraf

<sup>8</sup> Şüar - slogan

<sup>9</sup> Tapmak - bulmak

Akabinde “yat kuzum, laylay” diyerek ninni okur ve Sovyetler döneminde Resulzade ile ilgili kullanılan ve halkın bilincine yerleştirilmeye çalışılan “halk düşmanı” tanımını tariz sanatını kullanarak şiire yerleştirir:

Yat kuzum, laylay,  
Yerin behişt olsun, taş ağrıtmasin,  
Benim “halk düşmanım”, “mahbusum” laylay. (Həsənzadə, 2004. S. 34).

#### 4. BAĞIMSIZLIK DÖNEMİ AZERBAJYCAN ŞİİRİNDE RESULZADE İMAJI

Sovyetlerin son yıllarında Azerbaycan’da yükselen milli hareket sırasında Azerbaycan’ın tarihî gerçeklerine, özellikle de 1918-1920 yılları arasında var olan Azerbaycan Halk Cumhuriyetine ilgi artar. Bu bağlamda resmî Sovyet propagandasının aksine olarak Azerbaycan Halk Cumhuriyetinin ve Resulzade’nin Azerbaycan tarihindeki rollerini ele alan bilimsel çalışmaların yanı sıra konuya ilişkin edebi eserler kaleme alınır. Hatta Halk Cephesi iktidarı son bulduktan sonra Resulzade’nin Azerbaycan tarihindeki konumunu yeniden sorgulayan ve bu tarihî şahsiyeti eleştirel yönden ele alan görüşlere rağmen bağımsızlık dönemi şiirinde olumsuz Resulzade imajıyla karşılaşılmaz. Söz konusu yıllarda Azerbaycan şiirinde Resulzade’nin vatan ve millet yolunda gösterdiği çabalara vurgu yapan şiirler yazılmaya devam eder.

##### 4.1. Bahtiyar Vahabzade: “Kaç, At Bastı, Millet Gelir”

Şiirin Konusu: Vatan;

İzleği: Yabancılaşma;

Düşüncesi: Milli Düşünce;

Olay: Azerbaycan tarihinde önemli rol üstlenmiş liderlere atılan çamur ve buna karşılık şairin bu kişilere verdiği öğüt;

Duygusu: Karamsar (endişe, üzüntü);

Nazım Şekli: 11’li hece vezni;

Hacim bakımından şekil: 22 bent;

Üslup: Hiciv;

Bu şiir Azerbaycan satirik şairi Mirza Aliekber Sabirin “Kaç, at basdı!” şiirine (Sabir, 2002, s. 33) nazire olarak yazılmıştır. Vahabzade’nin “Kaç, at bastı, millet gelir” (2000) başlıklı şiirinde tarihine, tarihi şahsiyetlere iftira, bühtan çamur atanlar eleştirilir:

Bu ona şer atır, o buna bühtan,  
Allah özü çatsın feryadımıza.  
Bezib özümüzü damğalamaktan,  
Şimdi de geçmişik ecdadımıza.

İster Sovyet döneminde, isterse de bağımsızlığın ilanından sonra Resulzade’ye yönelik asılsız saldırılar devam etti. 13 Ocak 1995 tarihinde R. Ağayev, “Açık Söz” gazetesinde “Azerbaycan Halk Cumhuriyeti liderlerinin, ülkenin altın rezervini yurtdışına çıkarması” konusunda asılsız iddia ve suçlamada bulunmuştur (Yaqublu, 2013, s. 352). Vahabzade, bir aydın olarak Resulzade’ye yönelik bu iğrenç iddiaları yapanları eleştirir ve “Kendisi baştan başa kızıl (altın) olanın altın neyine lazım” cevabını verir:

Özünü küçültmek hardandı bizde?  
Nedir özümüze bu şer, bu bühtan?  
“O kızıl aparıb ülkeden” – diye

Bühtan da atmışık Resulzade'ye.  
 Ahı, bir ayarı olar yalanın.  
 Düneni bugüne satma sen bu gün.  
 Özü baştan başa kızıl olanın  
 Neyine gerekmiş kızıl, bir düşün.

Şair bu iftiraları atanların kendilerinin kim olduğunu, bu halk için ne yaptığını sorgulamak gerektiğini dile getirir:

Rahmet okumuruk amma bir kere  
 Tarih koyub giden rahmetliklere.  
 Bir soruşan yoktur, ahı, sen nesen?  
 Bes sen bu millete ne getirmisen?  
 Güdaza verdin bu büyüklerin  
 Yüzde biri kadar ne iş görmüsen?

Şiirin sonlarına doğru şair Azerbaycan tarihinde önemli yer edinmiş olan kişilere iftira, bühtan atanlara öğüt verir:

Gelin, ataları ata sayak biz,  
 Ulu mezarlara taş atmayak biz.  
 Gelin, boş-boşuna küye gitmeyek,  
 Onların ruhunu biz incitmeyek.

Şiirin son iki mısraında istifham sanatını kullanarak kendisi cevabını bildiği bir soruyu sorar:

Gören, bu dünyada öz ecdadına  
 Çirkap atan var mı özümüz kadar? (Vahabzadə, 2008b, s.165)

#### 4.2. Baba Pünhan: "Sen Mehemmed'sin, Emin'sin" Gazeli

Şiirin Konusu: Vatan;

İzleği: Özlem, itiraf;

Düşüncesi: Milli düşünce;

Duygusu: Öfke;

Nazım Şekli: Aruz vezni;

Hacim: 9 beyt;

Üslup: Hiciv.

Baba Pünhan (1948-2004), bağımsızlık dönemi Azerbaycan satirik şiirinin en güçlü kalemlerinden biri idi. Şair "Sen Mehemmed'sin, Emin'sin, hakka yokmuş şekliğin // Hakk ile yükseldiğinçün, inmedi yüksekliğin" matla beyitli gazelinde Resulzade ile ilgili duygu ve düşüncelerini aktarır.

Gazelin ikinci beytinde Resulzade'ye hitap ederek cumhuriyet kurarak adını tarihe yazdığını ifade eder. Şair, Resulzade'nin Cumhuriyetin kurucusu olmadığı fikrini dile getirenleri ima ederek ironiyle "bir gün gerçeği inkâr edersek üzülme" diyor. Bu mısra "dizini yere getirmek" (üstün gelmek, mağlup etmek) deyimini istiare olarak kullanılmıştır:

Ad koyub tarihte kurdun hakk Cumhuriyetin,  
 İncime, bir gün dizin vursak yere gerçekliğin.



**Baba Pünhan**



Bir beyitte Azerbaycan şairi ve düşünürü Hüseyin Cavid'in de adı geçer. 1937 yılında tutuklanarak Sibirya'ya sürülen ve 1941 yılında İrkutsk'da vefat eden Cavid'in naaşı doğumunun 100. yılında Sibirya'dan Nahçıvan'a getirilmiş ve adına anıt mezar dikilmiştir. Resulzade'yi konu eden diğer şiirlerde olduğu üzere bu gazelde de Cavid gibi Resulzade'nin mezarının Azerbaycan'a getirilmesi arzu edilmiştir.

Cavid'in kabrin göçürdenler vatan torpağına,  
Kâş seni bir gün göçürdüb, bildire istekliğin.

Resulzade'nin Bakü Devlet Üniversitesi önünde dikilmesi gereken heykelinin hazır olmaması şairleri rahatsız eden önemli hususlardandır. Şairler bu konuya gönderme yapmışlardır. Bu konuda öfkeli olan Baba Pünhan, "yiyerek kudurduk ve heykel için para bulmadık" diyor ve öfkesini dindirerek Resulzade heykelinin halkın kalbinde olduğunu istiareyle ifade eder:

Hey yedik, harınladık bir heykele pul tapmadık,  
Heykelin kalb içre kaldı, toprak üste ekliğin.

Resulzade ile ilgili söylentiler, iftiralara değinen şair anlama güç kazandırmak için "Milçek murdar değil, amma gönül bulandırır" (sinek küçüktür ama mide bulandırıyor) atasözünü irsal-i mesel olarak kullanır:

Kalb bulandırmak için bühtan atıb bazen sana,  
Gösterib bir çokları aşkâra öz milçekliğin.

Resulzade'nin vatanından uzakta yalnız kalmasından etkilenen şair, "Hakk'ı bulmanın yolunun yalnızlıktan geçtiği" felsefesini savunur ve kendine seslenerek "uzlete çekil" diyor.

Terk-i dünyalık edib, Pünhan, katıl tenhalığa,  
Bil ki hakkı tapmak için misli yoktur teklüğün! (Pünhan, 2009, s. 133).

### 4.3. Zelimhan Yakub: "Kişi" Şiiri

Şiirin Konusu: Vatan;

İzleği: Üzüntü, özlem, itiraf, pişmanlık;

Düşüncesi: Milli düşünce;

Duygusu: Ümit;

Nazım Şekli: 14'lü hece vezni;

Hacim bakımından şekil: 8 bent.

Azerbaycan'ın ozan ve şairlerinden Zelimhan Yakub (1950-2016), Resulzade'yi bir lider olarak ele alan, sekiz bentten oluşan "Kişi" şiirini (1991) kaleme almıştır. Azerbaycan Türkçesinde kişi sözcüğü "erkek", "mert", "yiğit" anlamlarına gelmektedir. Vahabzade'nin, Neriman Hasanzade'nin şiirleri gibi bu şiir de Resulzade'nin mezarını ziyaretten etkilenilerek yazılmıştır.

Şair, şiirine "Mehammed Emin Resulzade'nin başında düşünceler" cümlesini epigraf olarak seçmiştir. Şiirin ilk bendinde SSCB'nin dağılmasıyla birlikte Türkiye ve Azerbaycan arasındaki sınırların açılmasıyla ayrılığa son verildiğini ifade etmiş ve Resulzade'ye kavuşmanın mutluluğu yansıtmıştır. Şair kavuşmayı "belini kırmak" deymi ile mecaz şeklinde kullanmıştır:

Yetmiş yıllık ayrılık âhir ki çattı sona,  
Selam! Resul evladı Mehammed Emin kişi!  
Yordun uzak yolları, sesinle, sorağınla,  
Kırdın âhir belini hasretin, gamın, kişi!

Resulzade'nin yaşadıklarından, ona yaşatılanlardan şair üzüntü duyar ve duygularını şiirin ikinci bendine yansıtır:

Mezarına bakanın kirpiğinde nem gördüm,  
Ak mermerin üzünde kara donlu gam gördüm,  
Senin kimi yarımaz bir kısmeti kem gördüm,  
Acıdım talihine bin bahtı kemin, kişi!

Resulzade, 6 Mart 1955'de Ankara'da vefat etmiş ve cenazesi Cebeci Asri Mezarlığı'na defnedilmişti. Resulzade'nin Anıt mezarı Azerbaycan Kültür Derneği ve Türkiye Anıtlar Derneği tarafından inşa edilmiştir. Üçüncü bentte şair, Resulzade'ye Anıt mezar yapanlara, mezarının üzerine Resulzade'nin sözlerini yazanlara şükranlarını sunar:

Sağ olsun mezarını ak mermere tutanlar,  
Dilindeki sözleri seçib zere tutanlar.  
Koy tarihten utansın seni şere tutanlar,  
Yaman gitti elinden fırsatın, çemin, kişi!

Şair, Resulzade'nin vazgeçilmez bir lider olduğuna vurgu yaparak sembolik bir şekilde beşiğinin Bakü'de, mezarının Ankara'da bulunduğunu dile getirir:

Tanrı seni yarattı, bir de çetin yarada,  
Sen kurtuluş istedin, kanlar aktı arada.  
Beşiğin Bakü'dedir, mezarın Ankara'da,  
Senin Vatandan özge kimin var, kimin, kişi!

Zelimhan Yakub, Resulzade'yi Azerbaycan'ın Mustafa Kemal'i olarak görür, öyle kabul eder. Sonraki dizede ise Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'nin 23 ay yaşamasından duyduğu teesüfü dile getirir. Metafor kullanarak 1918 yılında kurulmuş olan Azerbaycan Cumhuriyetini tahıl tarlasına benzetir ve başaklanmadan biçildiğini yazar:

Neler çekib başımız, derdimizden hâliydin,  
Yaralı bir nağmenin unutulmaz haliydin.  
Sen de bizim toprağın Mustafa Kemal'iydin,  
Hayf! Sümbül tutmamış biçildi zemin, kişi!

Şiirde Cumhuriyetin yıkılmasından sonra kurulmuş olan Sovyet rejiminin uyguladığı acımasız politikalara vurgu yapılır:

Senden sonra gelenler kara yel tek estiler,  
Bizi bizden almaya coştular, telesdiler,<sup>10</sup>  
Mağrur saraylar yapan düz elleri kestiler,  
Taşı düz koyulmadı özülün, himin, kişi!

Resulzade'yi konu eden diğer şiirlerde olduğu üzere bu şiirde de Resulzade'nin mezarınının kendi vatanında – Azerbaycan'da – bulunma arzusunun görmekteyiz.

Ana öz evladını koymaz gözünden yana,  
Vatanın ölmez oğlu, gidek Azerbaycan'a,  
Millet "İstiklal!" diye yeniden gelir cana,  
Özün çal havasını köklenen simin, kişi!

Şair, şiirin son bendinde sanki Resulzade'ye teselli vermek ister. Resulzade'ye karşı yapılan haksızlıkların zamanla çözüldüğünü, onun halkın nazarında kahraman bir lider olduğunu dile getirir:

Ezilmez halkın kökü, derindedir, derinde,  
Zaman çekib oturtur herkesi öz yerinde,

<sup>10</sup> Telesmek - acele etmek

Yıllar gelib geçse de sen halkın nazarında,  
Yine hemin oğulsun, yine de hemin kişi!  
Bu büyük hakikate emin ol, emin, kişi! (Yaqub, 2006, s.144)

Zelimhan Yakub'un bu şiirine çağdaş Azerbaycan şairlerinden Yetim Kacar "*Mehemmed Emin Baba*" başlıklı 8 betlik nazire kaleme almıştır.

#### 4.4. Kemale Abıyeva: Resulzade Türküsü

Şiirin Konusu: Vatan

İzleği: Ölmezlik, yücelik;

Duygusu: Yumuşak, olumlu duygular;

Nazım Şekli: Hece vezni;

Hacim Bakımından şekil: 4 bent;

Üslup: Lirik.

Çağdaş Azerbaycan edebiyatı kadın şairlerinden olan ve şiirlerine çok sayıda besteler yapılan Kemale Abıyeva da bir şiirinde Resulzade'yi ele almıştır. "*Resulzade Türküsü*" başlıklı bu şiir 2015 yılında yazılmış ve şarkıcı Kısmet Memmedzade tarafında ifa edilmiştir (Abıyeva, Erişim Tarihi: 12.12.2023).

Şiirin ilk dizelerinde Rus istilasına isyan eden, vatan divanesi Resulzade'nin portresi çizilmiştir. Aşağıdaki dizelerde Resulzade'nin "Azadlık, cihan-şümûl bir fikirdir. Bir tek esir insan, bir tek esir millet kaldıkça, dünya hakiki azadlık ve emniyet yüzü göremez" fikrine telmih yapılmıştır:

Yenilmez Türk dünyasında esirliğe üryan etdin.  
"Bir esir varsa dünyada, dünya azad olmaz" dedin.  
Bu vatanı öyle sevdin, oldun onun divanesi,  
Azadlığı meş'al ettin, oldun onun pervanesi.

Resulzade bir vatan fedaisi idi. Şaireye göre de Azerbaycan Resulzade'nin kalbinde sönmez bir ateşti. Resulzade ömrünün son gününe kadar muhacerette Azerbaycan için mücadele vermiş ve Azerbaycan'ın tekrardan bağımsızlığa kavuşacağına gönülden inanmıştı.

Senin için bir istiklal güneşiydi Azerbaycan.  
Yüreğinin hiç sönmeyen ateşiydi Azerbaycan.

Resulzade 28 Mayıs 1953 tarihinde bir radyo programından Azerbaycan halkına hitabı sırasında; "Şüphesizdir ki bir gün hakikat parlayacak. Bu galibiyet güneşi kızıl istibdat zulmü altında inleyen aziz vatanımızda 28 Mayıs 1918 gibi yeniden doğacaktır. Buna katiyen şüphe etmeyin aziz vatandaşlar" demiştir. Şair, Resulzade'nin "hakikat bir gün parlayacaktır" sloganını şiirinde telmih olarak kullanır:

İnandın sen her bir zaman  
Hakikatin parlayacak.  
İnanırdın Azerbaycan  
Azadlığa kavuşacak.

Aşağıdaki dizelerde Resulzade'nin vatan mücadelesi ve çektiği bağımsız Azerbaycan hasreti dile getirilir. Resulzade'nin Ankara'da bulunduğu sürede vatan özlemi yaşaması "gözü yol çekmek" (gözü takılmak, dalmak) deyimi üzerinden istiare sanatıyla ifade edilmiştir:

Müstakillik yollarında sarsılmadın, eğilmedin,  
"Bir kere yükselen bayrak bir daha inmez ki" dedin,  
Son nefeste "Azerbaycan, Azerbaycan" oldu sözün,  
Ankara'dan Bakı'yacan hey yol çekti senin gözün.

Şiirin son iki mısraı çok etkileyicidir. Gerçekten de Resulzade dalgalandırdığı bayrak kadar yücedir ve kurduğu Azerbaycan Cumhuriyeti sayesinde ölmezliye kavuşmuştur:

Yücelttiğin bayrak gibi,  
Yüceldin sen Resulzade.  
Ölmezliye kavuşmuşsun,  
Yaşayırsan Resulzade. (Abiyeva, Erişim Tarihi: 12.12.2023).

#### 4.5. Sara Selcan ve “Bele Olmur Sen Diyen Vatan” Şiiri

Şiirin Konusu: Vatan

Konunun Kaynağı: İdeoloji;

Konuya yaklaşım biçimi: Konu sorgulanmıştır;

İzleği: Unutkanlık, haksızlık, yabancılaşma, yozlaşma;

Düşüncesi: İdeolojik şiir;

Duygusu: Karamsar duygular (ümitsizlik, bıkkınlık);

Nazım Şekli: Karışık düzenli serbest şiir.

Resulzade imajını serbest Azerbaycan şiirinde işleyen diğer bir şair Sara Selcan’dır. Şaire, “*Bele olmur sen diyen vatan...*” başlıklı bu şiirinde Resulzade’nin vatanı için yaptıklarına karşı onun hakkının verilmemesi, unutulması, değer görmemesi, gölgelenmesi gibi sorunları işlemiştir.

Şiirin ilk dizelerinde mecaz sanatı kullanılarak Resulzade isminin gölgelendiği ve cesaretsiz toplumun bu sorunu çözemeyeceği ifade edilir:

Adının üstünü örtüb gölge  
Öyle uzun değil elimiz,  
Öyle cesaretli ki  
bu toru<sup>11</sup> sile... (Selcan, Erişim Tarihi: 12.11.2024).

Aşağıdaki dizelerden şairenin pişman, üzgün, umutsuz, bitkin; bazen ise isyankâr olduğu duyulmaktadır. Sara Selcan’a göre Resulzade’nin halkına miras bıraktığı üç renkli bayrak dalgalanmıyor, sallanıyor:

Senin bize koyduğun miras,  
Üç renkli bayrak yırgalanır,  
Dalgalanmır...

Şaire bugünkü bağımsızlıktan, demokasiden memnun değildir ve ona göre bu, Resulzade’nin dediği bağımsızlık değildir:

Sahte tebessümle gülümseriz gelib-gidene,  
Bu senin dediğin azadlık değil,  
Böyle olmur sen dediğin vatan...

Belli olduğu üzere Resulzade Azerbaycan’ın Rusya tarafından işgalinden sonra Azerbaycan davasını yaşatmak için muhacerette bulunur. Aliesi ise Sovyet zulmunün kurbanı olur. Resulzade’nin muhacerette en son durağı Ankara idi. O, Anakara’da bir binanın hiç güneş almayan nemli bir zemin katında yaşamak zorunda kalmış ve 6 Mart 1955 tarihinde şeker hastalığından vefat etmiştir. Şiirde, Resulzade’nin yaşadığı aile faciasına değinilir, yaşadıkları sebebiyle şeker hastalığına yakalanması mecazımürsel yoluyla hatırlanır:

Sen

<sup>11</sup> Tor - örümcek ağı

Azadlık aşkımdan “şeker”e tutuldun,  
Her şeyini vatan için unuttun:  
Ananı, oğul-kızını.  
Bizi “acılar” öldürecek.

Sara Selcan, Resulzade’yi Atatürk’le kıyaslar ve Türkiye’de çocukların Cumhuriyetin kurucusu Atatürk’ü tanıdığını ifade ederken, Azerbaycan’da ise çocukların Resulzade’yi tanımadıklarından müteessir olur:

Bugünkü körpeler  
Seni yahşı tanımır,  
Atatürksayag..

Şaire, Resulzade’ye tarihin değer ve kıymet vereceğine umut eder; fakat burada da bir parantez açar, bugünkü tarihçiliği sorgular:

En iyi muallim tarihtir,  
(Bu gün  
üstat değil,  
Haram yeyen, boşboğaz tarih)  
Onun kitabı  
Hemişe okunacak.

Şiirin son iki dizesinde isyankârca daha keskin çıkışta bulunur:

Biz seni yüceltmedik,  
Seni zaman yüceltecek (Selcan, Erişim Tarihi: 12.11.2024).

-diyerek sanki Resulzade’ye teselli verircesine gerçeği haykırır.

#### 4.6. Arif Gürşadoğlu: “Vatan Boyda Vatansın”

Şiirin Konusu: Vatan;

İzleği: Minnettarlık;

Duygusu: İyimser duygular, umut, eminlik;

Nazım Şekli: Karışık düzenli serbest şiir;

Üslup: Övgü.

Azerbaycan basınında Arif Gürşadoğlu gibi tanınan Arif İbrahimov, Mehmet Emin Resulzade’nin doğduğu 31 Ocak tarihinde dört bentten ibaret “*Vatan Boyda Vatansın*” (Vatan Kadar Vatansın) şiirini kaleme almıştır.

Şiirin ilk bendinin ilk dizelerinde Resulzade hakkında ileri geri, hadsiz, hezeyan konuşanlara, dil uzatanlara vurgu yapar.

Mehemmed Emin babam,  
Adına dil uzadanın, adı yokdur!  
Adına yığışmışık!  
Bu millete tattırdığın Azadlığın,  
Tadına yığışmışık!

Şiirin üçüncü bendinde şair, Azerbaycan’da Resulzade’nin heykel ve büstünün olmamasından yakınır ve büyük önderin Vatan kadar yücelmesiyle tesselli eder kendini. Resulzade heykelinin doğduğu Novhanı kasabasında yüceltildiğini de burada belirtmemiz gerekir.

Vatanında ucalmayıb ne heykelin,  
Ne de büstün!  
Vatan boyda ucalmısan,  
Ne olur ki bundan üstün!?

Şiirin son bendinde Resulzade'yi konu eden diğer bazı şiirlerde olduğu gibi Resulzade'nin isminin ebedi yaşayacağı ifade edilir:

Rahat uyu mezarında,  
Vatan bizik, Vatan sen,  
Ebedi yaşayacaksın,  
Vatan boyda Vatansın! (Gürşadoğlu, Erişim Tarihi: 12.11.2023)

#### 4.7. Zaur İlhamoğlu: “Böyük Düha”

İzleği: Milli ruh, gurur;  
Düşüncesi; Milli; etken tavır sergiler;  
Kaynağı: İdeoloji, tarih;  
Konuya yaklaşım şekli: Olumlu tavır;  
Düşüncesi: İdeolojik Şiir;  
Duygusu: İyimser;  
Nazım Şekli: Serbest vezin;  
Üslup: Övgü ve hitabet üslubu.

Çağdaş Azerbaycan şairlerinden olan Zaur İlhamoğlu (d. 1984), “*Büyük Düha*” başlıklı serbest şiirinde övgü ve hitabet üslubunu kullanmış ve Resulzade'nin üstün niteliklerini, liderliğini, kişiliğini yüceltmış ve kutsamıştır. Şiir Resulzade'ye hitapla başlar ve onun için güneş, nur, ziya teşbihi yapılır:

Büyük insan,  
Büyük düha.  
Sen azadlık güneşisin.  
Sen karanlık vatanınçün  
Düşen nурсan,  
Düşen ziya.

Resulzade'nin bağımsızlık için feda ettiklerini mubalağa sanatını (Kendi kanını şarap gibi Vatan için içen insan) kullanarak şiirine işler. Şiirin bu kısmında Attar'ın “*Mantıku't-tayr*” ve Resulzade'nin Şahname'den esinlenerek yazdığı “*Asrımızın Siyavuşu*” eserine (Rəsulzadə, 1991, s. 14) telmih yapılır, Resulzade Simurg'a ve Siyavuş'a benzetilir.

Sen, Vatanı hoşbahlığa kavuşmakçün,  
Meşakkatler çeken insan.  
Sen bu yolda ailesinden,  
Azizinden, evladından geçen insan.  
Öz kanını şarap gibi  
Vatanının sağlığına içen insan.  
Kaf Dağı'nın Simurg kuşu.  
Tekce bizim asrın yok,  
Asırların Siyavuşu.

1918 yılında Azerbaycan Cumhuriyeti kurulduğunda, Azerbaycan Türkçesi devletin resmi dili olmuş, Bakü Üniversitesi açılmış, kadınlara seçim hakkı tanınmıştır:

Cehalette çabalayan vatanına  
İlim verdin, tahsil verdin,  
Danışmağa bir dil verdin.  
Nice olur azadlığın,  
Hürriyetin şirin tadı,

Tada bildi vatanının her evladı.  
Büyük Turan toprağında  
İlk mustakil Cumhuriyet kuran insan.

Şiirin sonların doğru şair vatan için doğulanların ölmeyeceğine ve Resulzade isminin kalplerden silinmeyeceğine kefil oluyor. Şiirin son mısrasında “Sen de varsın” ifadesi üç kez tekrarlanmakla hem ahengi sağlanmış hem de anlam üzerine vurgu yapılmıştır:

Ey, değerli şahsiyetim,  
Halaskârım,  
Rahat uyu mezarında...  
Kimse seni yüreklerden,  
Gönüllerden sile bilmez.  
Sen ölmezsen, sen yaşarsın,  
Vatan için doğulanlar  
Hiç bir zaman öle bilmez.  
Sen bizimçün eveysizsin<sup>12</sup>,  
Fahrimizsin, iftiharsın.  
Ne kadar ki bizler varık, biz yaşarık,  
Ne kadar ki nefes alır Azerbaycan,  
Bizimle ten, bizimle bir,

Sen de varsın, sen de varsın, sen de varsın! (İlhamoğlu, Erişim Tarihi: 7.12.2023).

#### 4.8. Elmeddin Metleb: “Memmed Emin Resulzade’nin Aziz Ruhuna”

İzleği: Yabancılaşma, teessüf;

Düşüncesi; Milli, etken tavır sergiler;

Konuya yaklaşım şekli: sorgulayıcı tavır;

Düşüncesi: İdeolojik Şiir;

Duygusu: Pesimist duygular (pişmanlık);

Nazım Şekli: Serbest vezin;

Üslup: Hiciv.

Çağdaş Azerbaycan şairi Elmeddin Metleb’in bu şiiri metaforlarla örülüdür. Şair, Resulzade’yi gölge yapan ağaç olarak sunar. Şaire göre Resulzade’yi taşıyanlar onun etkisinde yetişen milli fikirli kişilere de (pöhre/fidan metforu kullanılır) baskı yapar.

Gölge salan ağacı,  
Baltalayıp kökünden,  
Cüceren pöhreleri  
Güdüruk biz o günden.

Şiirin aşağıdaki kısmında Cumhuriyetin zorlu şartlar altında kurulduğunu işaret ederek Resulzade’ye değer verilmediğini ima eder. Burada ateş saçan güneş istiare olarak kullanılmıştır:

Susuzluktan kuruyan  
Pöhrelere bakmadık.  
Od eleyen Güneşten  
Bize azadlık veren,  
Gölge salan ağaca  
Birce kere bakmadık!

Şair, Resulzade’nin ve silah arkadaşlarının da taşlanmasını üzüntüyle dile getirir. Metafor olarak ağaç, gül ve bülbülü kullanır:

<sup>12</sup> Eveysiz – eşsiz, benzersiz

Taş atdık budağına<sup>13</sup>  
 Konan bülbüllere de.  
 Kem bakdık etrafını  
 Bürüyen güllere de.

Aşağıdaki parçada kurumuş kütük (Resulzade), çalı cırpı (Resulzade'yi taşıyanlar), fidan (Resulzade'yi savunan düşünce) metafor olarak yer alır. Şair, tecahülûarif sanatını kullanarak bildiği sorunun cevabını Allah'a sorar. Resulzade'nin ideolojisinin, fikir ve düşüncelerinin taşlanmasına, ötekeliştirilmesine telmih yapılarak "niye" sorusu yönlendirilir. Şiirin son kısmında şair, Resulzade'ye saldıranları susuturacak birisini arar ve Allah'a seslenir:

Kol<sup>14</sup> basıb bu kuruyan  
 Kütüğü niye, Allah?  
 Bir pöhre ahtarırım<sup>15</sup>  
 Çıkıp bu kol-koslara  
 Sözünü deye, Allah!

Resulzade'yi konu eden başlıksız 8 bentten oluşan diğer bir şiir, Şahzade mahlasıyla yazılmış ve sosyal medyada paylaşılmıştır. Bu şiirde de Resulzade'ye saldıranlar, hakaret edenler tenkit hedefi olmuştur. Şair, Resulzade'yi sevmeyenleri "dili ütük" (geveze, boşboğaz) adlandırır ve onları hafızalarını durulamaları için uyarır.

Dili ütük, sen de herden durula,  
 Tez-tez çaşan yaddaşını, yadını!  
 O azadlık sözü ile bir çekti  
 Yüz yıl kabak<sup>16</sup> Azerbaycan adını (Mətləb, Erişim Tarihi: 14. 11.2023).

Şadiman mahlasıyla şiirler yazan Şirinhanım adlı şaire, Resulzade'yi konu eden "İstiklalin Sorağı" (2002) başlıklı 11 bentten oluşan şiir kaleme almıştır. Şiirde Resulzade'nin Azerbaycan tarihinde üstlendiği liderlik rolüne, mühaceret hayatına vd. konulara değinilmiştir.

## 5. MEYHANA TÜRÜNDE RESULZADE İMAJI

Meyhanacılık, seçilmiş veya sunulmuş herhangi bir kafiyede birkaç kişi tarafından doğaçlama olarak aruz veya hece vezninde ritim (müzik) eşliğinde şiir söyleme sanatıdır. Hiciv ve mizah içerikli meyhanaların başında birbiriyle kafiyeli olan iki mısra verilir ve bu mısralar her kıtadan sonra dinleyiciler tarafından nakarat olarak (vagire) tekrarlanıyor. Meyhananın kafiye düzeni a a ; b b b a ; a a ; v v v a ; a a ; q q q a ; a a şeklindedir. Meyhanaçılar toplumda gözlemledikleri sorunları meyhanalarda dile getirmektedirler.

### 5.1. Vahid Kadim ve "Resulzade" Redifli Meyhanesi

İzleği: Hürriyet, özgürlük, hatırlanma, anılma;  
 Düşüncesi: İdeolojik Şiir;  
 Duygusu: İyimser duygular;  
 Nazım şekli: Aruz vezninde;  
 Hacim bakımından şekil: 5 bent;

<sup>13</sup> Budak - dal

<sup>14</sup> Kol - çalı

<sup>15</sup> Ahtarmak - aramak

<sup>16</sup> Kabak - önce



Üslup: Övgü.

Şair Vahid Kadim, Resulzade ile ilgili şiir söyleyerek meyhane şeklinde ifa eden ilk meyhanâçıdır. Altı bentten oluşan bu meyhananın konusu Resulzade'nin Azerbaycan Cumhuriyetini kurması, bağımsızlığı halkına tattırması, bağımsızlık söylerken akla ilk Resulzade'nin gelmesi ve Resulzade'nin liderlik vasıflarının övülmesidir.

Şiirin ilk mısralarında 1918 yılında Azerbaycan Cumhuriyetinin kurulması için Resulzade'nin zorlu mücaleden geçmesine telmih yapılmıştır. Resulzade'nin yaşadığı zorluklar “cevr ü cefa/cefa çekmek” deyimini ile ifade edilmiştir. Bu mısralar kafiye ve redif açısından da dikkat çekicidir. Bent başında aşağıdaki nakarat tekrarlanır:

Görmek için Azerbaycan'ı azade Resulzade

Bin cevr ü cefa çekti bu dünyade Resulzade.

Şair, Musavat Partisi başkanı olarak Azerbaycan Halk Cumhuriyetini kurmuş olan Resulzade'nin halk tarafından unutulmadığını ve isminin dillerde ezber olduğunu eminlikle söyler. “Dillerededi halk içre Resulzade, Resulzade” mısraında “dillere düşmek, dillerde olmak” (dillere destan olmak) deyimini ve “çıkmayacak yaddan/utulmayacak” deyimini mecaz olarak kullanılmıştır. Şair, sonuncu mısraında Resulzade soyadını iki kez kullanarak hem ahengi sağlamış hem de anlama vurgu yapmıştır.

İlk defa kurub milli hükümet o Musavat'tan,

Öğrendi siyaset nedir bir çokları üstattan,

Yıllar da, asırlar da öte çıkmayacak yaddan

Dillerededi halk içre Resulzade, Resulzade.

Şiirin ikinci bendinin 3 mısraında istiklal sözcüğü redif; milleti, kati, hürriyeti sözcükleri ise kafiye olarak verilmiştir. Şaire göre bağımsızlık, istiklal söylerken Resulzade hatırlanacak, anılacaktır. Bu fikrini sonuncu mısraında ifade eden şair, “yada düşmek/hatırlanmak” deyimini mecaz olarak kullanır:

Gördü o zamanlar dileyir milleti istiklal,

Vermek diledi milletine ol kati istiklal,

Söylerken azadlık ya da hürriyet ü istiklal,

Mutlak düşecektir hemin an yade Resulzade.

Şair, aşağıdaki bentte de Resulzade'yi yüceltir. Teşbih ve mübalağa sanatını kullanarak Resulzade'nin karanlıklara ışık tuttuğunu yazar. Üçüncü mısraında “başkan’ ve “rehber” sözcükleri tenasüp olarak kullanılır. Üçüncü mısra aynı zamanda devriktir. Şair anlamı pekiştirmek ve anlatımı zenginleştirmek için yüklemi başa almıştır:

Zulmetlere ol şahs idi ak nuru saçan dahi,

Rehberlik için halk elemişti onu Allahı,

Olmuştu o başkan gibi, rehber gibi bir dahi,

İnsan gibi de ömür eleyib sade Resulzade.

\*\*\*

Vardı dininin, ümmetinin sevgisi kalbinde,

Bir Azeri-Türk devletinin sevgisi kalbinde,

Ömür eyleyerek milletinin sevgisi kalbinde,

Azadlık için de olub amade Resulzade.

Şiirin son bendinde şair bu şiiri kaleme almayı kendisi için gurur sayar.

Vahid Kadim için bu eser fahr idi, cevherdi,

Çün Memmed Emin Bey adı dillerde bir ezberdi,

Azad yaşamağın tadını millete gösterdi,  
Bir tanedi ve tekdi bu manada Resulzade! Vahid, Erişim Tarihi: 15.10.2023).

## 5.2. Cavid Babaşov ve “Kişisiz e” Redifli Meyhanası

Şiirin Konusu: Vatan

İzleği: Yabancılaşma, umursamazlık, hafıza kaybı;

Düşüncesi: İdeolojik Şiir;

Duygusu: Karamsar duygular;

Nazım şekli: Hece vezni;

Üslup: Hiciv.

Cavid Babaşov-Sumgayıtlı da çağdaş Azerbaycan meyhanaçılarındandır. Onun 2016 yılında söylediği “*Kişi Olun*” meyhanasında Resulzade ele alınmıştır. Dört bentten oluşan bu şiirin her bendinin sonuncu dizesinde “Kişisiz e” redifi kullanılır. Bu redif Türkiye Türkçesine iki şekilde aktarıla bilir: “Adam olun” veya “Erkek Olun”.

Şair bu şiirde toplumsal sorunlara itiraz eder ve Resulzade’ye yeterince dikkat ayrılmamasından, ilgisizlikten memnuniyetsizliğini, itirazı ifade eder. Şiirin ilk bendinde “yel esib, goz dökülüb” deyimine telmih yapılmıştır. Bu deyim, kârlı ve faydalı olduğu sanılan ama aslında boş ve işe yaramaz hale gelen bir iş veya yer için kullanılır. Odlar Diyarı/Ateşler Ülkesi tamlaması ise Azerbaycan’ı sembolize eden istiareddir. Şair, Resulzade’ye olan ilgisizliği onun doğduğu Novhanı kasabasındaki heykeli ile bağlar. Milli değerlere, Resulzade’ye yabancılaşmadan, hafıza kaybında Azerbaycan Cumhuriyetini kuran bir liderin heykelini tozlanmış şekilde sunar. Heykelin tozlanması unutulmuşluğa işaretler. Bent sonunda kullanılmış olan “Kişisiz e!/erkeksiniz be” ifadesindeki “e” ünlemi kullanarak hicvi kuvvetlendirmiştir:

Benim Odlar Diyarımda yel esibdir, koz<sup>17</sup> dökülür,  
Memmed Emin Resulzade heykelinden toz dökülür,  
Bu boydana devlet koyub kişi size, kişi olun! Kişisiz e!

Şiirin ikinci bendinde Resulzade’ye değer vermeyenler bağımsızlığın ne olduğunu anlamayan cahil, ciddiyetsiz, hafif insanlar olarak sunulmuş ve hafiflik açısından toza benzetilerek pekiştirilmiş teşbih ve mecaz yapılmıştır:

Müstakillik ne olduğun anlamayan avamsız siz,  
Toz basmış heykel sübuttu, her ameli haramsız siz,  
Toz demişken, tozdan yüngül<sup>18</sup> adamsız siz,  
Tapşırıblar dağdan ağır işi size, kişi olun! Kişisiz e! (Babaşov, Erişim Tarihi: 15.9.2023)

## SONUÇ

Zorlu şartlarda 1918 senesinde Azerbaycan Halk Cumhuriyetini kuran, 1920 yılından hayatının sonuna kadar muhacir hayatı yaşayan, ideolojinin dayatmasıyla iftiralara maruz kalan, daha sonra sessizce unutturulan, 1980’li yıllardan itibaren anılmaya, idrak edilmeye başlayan Mehmet Emin Resulzade’yi bir Azerbaycan şairi nasıl tanıyor, görüyor, hayal ediyor? Bu sorunun peşinden giderek şiirlerden hareketle Resulzade imajını gözlemlemeye çalıştık.

<sup>17</sup> Qoz- ceviz

<sup>18</sup> Yüngül - hafif

İlk önce şunu belirtelim ki Resulzade ile ilgili eser sayısı azdır. Azerbaycan yazarları; Azerbaycan Halk Cumhuriyeti döneminin ve onun kurucusu Mehmet Emin Resulzade'nin tam idrak edilmemesi; yazarların Resulzade ile ilgili eser yazma gibi yükümlülüklerinin olmaması; ciddi edebiyatı tanıtım veya propaganda amacı taşımaması; Resulzade'nin Azerbaycan halkının hafızasına, ruhuna yeterince yerleşmemesi; Cumhuriyetle ilgili Azerbaycan Halk Cumhuriyeti döneminde yeterince tartışılmış konuların ikinci 1990'lı yılların başında yeniden askıya alınması Resulzade ile ilgili eserlerin yazılmasını engellediği sonucuna varmışlardır.

1930'lu yıllarında Azerbaycan Halk Cumhuriyetine, cumhuriyetin kurucularına saldırı başlamış ve bu saldırı zamanı Samed Vurgun, Süleyman Rüstem, Mikayıl Refili Resulzade'nin kişiliğini, siyasi faaliyetini yeren hicivler yazmışlar. Bu şairlerden sonra suskunluk dönemi başlamış ve Resulzade ile ilgili şiirlerin ortaya çıkması için 1980'li yılları beklemek gerekir. 1980'li yıllarda Bahtiyar Vahabzade "*Bir Ulu Mezar*" ve "*Memmed Emin Resulzade'nin Hatırasına*" şiirini kaleme alır. Bağımsızlık dönemi Azerbaycan edebiyatında ise Neriman Hasanzade'nin "*Ankara'da Memmed Emin Resulzade'nin mezarı*", Bahtiyar Vahabzade'nin "*Kaç, At Bastı, Millet Gelir*" şiiri, Baba Pünhan'ın "*Sen Mehmed'in, Emin'in*", Zelimhan Yakub'un "*Kişi*", Yetim Kacar'ın "*Mehmed Emin Baba*", Kemale Abıyeva'nın "*Resulzade Türküsi*", Sara Selcan'ın "*Bele Olmur Sen Diyen Vatan*", Arif Gürşadoğlu'nun "*Vatan Boyda Vatansın*", Zaur İlhamoğlu'nun "*Böyük Düha*", Elmeddin Metleb'in "*Memmed Emin Resulzade'nin Aziz Ruhuna*" gibi şiirlerle Resulzade imajı oluşturulmuştur. Meyhana türünde Resulzade portresi Vahid Kadim'in "*Resulzade*" ve Cavid Babaşov'un "*Kişisiz e*" redifi meyhanaları ile çizilmiştir.

Bağımsızlık dönemi Azerbaycan edebiyatında Teyyub Kurban'ın "Dönmezlik", Vügar Ahmed'in "Son Nefese Kadar Azerbaycan", Nahid Hacızade'nin "Yaşa, ey hak" romanlarında Resulzade'nin hayatı konu edilmiştir. Sabir Rüstemhanlı'nın "Difai Fedaileri" romanının (2010) bazı kısımlarında, Çingiz Hüseyinov'un "Doktor N", Alisa Nicat'ın "Melekler ve Şeytanlar" ve "Sarsılmaz" romanlarının bazı yerlerinde Mehmet Emin Resulzade'nin gençlik portresinin silueti görünür.

Resulzade'yi konu eden şiirlerin izleği; yabancılaşma, umursamazlık, hafıza kaybı, özgürlük, adaletsizlik, üzüntü, gururdur.

Şairler çeşitli edebi sanatları kullanarak Resulzade'yi şiirlerinde ele almışlardır. Bu eserlerde Resulzade "büyük insan, büyük düha, vatanın ölmez oğlu, ağ nur saçan dahi, saadetim" gibi soyut ifadelerle tasvir edilmiştir. Şairler Resulzade'ye "Atam, Önder, Cenab Resulzade, Rehber, Mehmed Emin baba, Memmed Emin, Mehmed Emin kişi, Türk oğlu, Türk ereni, Milletçilik serkerdesi" ifadeleriyle hitap etmişlerdir.

Resulzade, "baştan başa kızıl (altın) olan insan, şanlı dünümüz, bayrağımız, geçmişimiz, ilk müstakil Cumhuriyet quran insan, azadlığın mühürünü vuran insan, halaskârımız, fahrimiz, iftihar, kundakta boğulan hürriyet" tanımlarıyla özdeşleştirilmiştir. Şiirlerde Resulzade için "azadlık güneşi", "nur", "ziya", "Simurg kuşu", "Mekkem", "gölge salan ağaç", "kısmeti kem", "halk düşmanım" (Sovyetler döneminde Resulzade halk düşmanı ilan edilmişti) istiareleri kullanılmış ve onun halk tarafından unutulmadığı, isminin dillerde ezber olduğunu, bağımsızlık, istiklal söylerken onun hatırlanacağını, anılacağını eminlikle dile ifade edilmiştir. Şairler, Resulzade düşmanlarını "dili ütük", "avam", "her ameli haram", "tozdan hafif adam" tanımlarıyla eleştirmişlerdir.

Şairler, kendi hayatını vatanı için feda etmiş Resulzade'ye olan vefa, sadakat borcunu ödeyemedikleri için müteessirdirler. Resulzade'nin mezarının gurbette olması da şairleri duygulandıran hususlardandır. Bakü Devlet Üniversitesi önünde dikilmesi gereken heykelinin hazır olmaması da şairleri rahatsız eden konulardandır. Şiirlerde bu konuya da sık sık gönderme yapılmıştır.

Resulzade ile ilgili söylentilere, iftiralara değinen şairler onu savunmaya geçmiş, atasözlerine gönderme yaparak anlamı güçlendirmişler. Ona karşı yapılan haksızlıkların zamanla çözüldüğü, halkın nazarında kahraman bir lider olduğunu şiirlerde dile getirilmişlerdir.

Şiirlerden Resulzade'ye hakettiği değerin verilmediği anlaşılmakta ve bu durumdan şairler kendilerini suçlu bulmaktadırlar (biz seni yüceltmedik, seni zaman yüceltecek). Gurbet hayatı yaşaması, Vatanından ayrı kalması, vatanı uğruna ailesini feda etmesi şairleri de duygulandırmış ve üzmüştür.

Azərbaycan şiirində Resulzade konusu üzerinde yaptığımız araştırmaların sonucunda diyebiliriz ki şairler Resulzade ile ilgili tüm yapıtlara rağmen yine de beklenti içerisindeyler ve onun daha fazlasını hak ettiğini düşünüyorlar. Böylece şairler, Resulzade'yi savunma, koruma fonksiyonunu üstlenmiş, onunla ilgili tüm gerçekleri sanatın verdiği imkânlarla gelecek nesle, okurlara iletmişlerdir.

#### KAYNAKÇA

- Abiyeva, Kəmalə. Rəsulzadə Türküsi. (Erişim Tarihi: 12.12.2023)  
<https://www.youtube.com/watch?v=mba08YQOrew>
- Babaşov, Cavid. Kişi Olun, Kişisiz Ə! (Erişim Tarihi: 15.9.2023)  
<https://www.youtube.com/watch?v=imvFPxJOYKo>
- Çetin, Nurullah. (2014). *Şiir Çözümleme Töntemi*. Ankara: Öncü Kitap.
- Enginün, İnci. (2012). *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Dergah.
- Əhməd, Dilqəm. (2014). Qəbirqazanın Hekayəti, Səməd Vurğunun "Azad İlham"ı. (Erişim Tarihi: 21.9.2023) <https://www.kultura.az/az/article/2279/>
- Əhməd, Vüqar. (2020). *Son Nəfəsədək Azərbaycan*. Bakı: Ecoprint.
- Ələkbərli, M. K. (1935). *Azərbaycan ədəbiyyatı*. Bakı: Azərnəşr.
- Gürşadoğlu, Arif. Vətən Boyda Vətənsən. (Erişim Tarihi: 12.11.2023)  
[https://www.youtube.com/watch?v=pVy2-P7O\\_f8](https://www.youtube.com/watch?v=pVy2-P7O_f8)
- Qarayev, Yaşar. (1996). *Tarix: Yaxından və Uzaqdan*. Bakı: Sabah.
- Quliyev, Mustafa Mehdi, Hüseyin. (1931). *Ədəbiyyatşünaslıqda Burjua Təmayülləri Əleyhinə*. Bakı: Azərnəşr.
- Hasan kızı Almaz. (2011). "Mehmet Emin Resulzade'nin folklorla ilgili araştırmaları". *Bereste Dergisi*, 2011, Yıl 10, Sayı 113, s.33-38
- Həsənzadə, Nəriman. *Seçilmiş Əsərləri*. - B. : Şərq-Qərb, 2004.
- İlhamoğlu, Zaur. *Böyük Düşün*. (Erişim Tarihi: 7.12.2023).  
<https://www.youtube.com/watch?v=nEBhLF3qy1A&t=14s>
- Mətləb, Elməddin. "Məmməd Əmin Rəsulzadənin əziz ruhuna" (Erişim Tarihi: 14. 11.2023).  
<https://www.facebook.com/yoruldu.DUYGULARIM/photos/a.1216394251820127/2055524001240477/?type=3>

- Nəcəfzadə, Əzizağa. (2021). Vüqar Əhmədin "Son nəfəsədək Azərbaycan" Sənədli Romanında Tarixi Şəxsiyyətlərin Portreti. *Azərbaycan Ədəbiyyatşünaslığı*. №1. s.125-132
- Pünhan, Baba. (2009). *Pünhannamə*: (satirik şeirlər). Bakı: Məlhəm.
- Rəğbətəoğlu, Mənsur. Sorğu: "İstəsələr də yaza bilməzlər" - Niyə ədəbiyyatımızda Rəsulzadə obrazı yoxdur? (Erişim Tarihi: 3.11.2023) <https://teleqraf.com/new/s/toplum/199426.html>
- Rəfili, Mikayıl. (1931). *Ədəbi Çağırış*. Bakı: Azərnəşr.
- Rəsulzadə, Məhəmməd Əmin. (1991). *Əsrimizin Səyavuşu, Çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatı, Çağdaş Azərbaycan tarixi*. Bakı: Gənclik.
- Rüstəm, Süleyman (1932). *Ataş*. Bakı: Azərnəşr.
- Sabir Mirzə Ələkbər (2002). *Hophopnamə*. Bakı: Turan.
- Selcan, Sara. (2015). Belə olmur sən deyən vətən. (Erişim Tarihi: 12.11.2024). <https://www.azadliq.org/a/27041150.html>
- Sultanlı, Vaqif. (2014). *İstiqlal Sevgisi*. Bakı: Elm və Təhsil.
- Vahabzadə. B. (2008a). Əsərləri. On iki cildə. VI cild (1900- 1999). - Bakı, "Elm" nəşriyyatı.
- Vahabzadə. B. (2008b). Əsərləri. On iki cildə. VII cild (2000- 2004). - Bakı, "Elm" nəşriyyatı.
- Vahid Qədim. Rəsulzadə Meyxanası. (Erişim Tarihi: 15.10.2023). <https://www.youtube.com/watch?v=kNcX3l0QgWw>
- Vurğun, Səməd. (1932). *Fanar*. Bakı: Azərnəşr.
- Vurğun, Səməd. (1939). *Azad ilham* Bakı: Azərnəşr.
- Zəlimxan, Yaqub. (2006). *Seçilmiş Əsərləri*. İki cildə. II cild. Bakı, "Şərq-Qərb".
- Yaqublu, Nəsiman. (2013). *Məhəmməd Əmin Rəsulzadə Ensiklopediyası*. Bakı: "OL" MMC.
- Yaqublu, Nəsiman. (2015). *Məhəmməd Əmin Rəsulzadə: Bibliografiya*. Bakı: Ziya.
- Yaqublu, Nəsiman. (2013). *Məhəmməd Əmin Rəsulzadə Ensiklopediyası*. Bakı: Kitab Klubu.

# 27 MAYIS DARBESİ'NİN TÜRK ROMANINA YANSIMASI

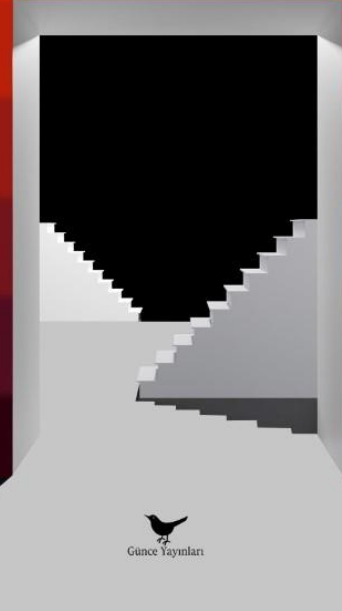
DR. FERHAT ÇETİNKAYA



Günce Yayınları

# Türk Romanında Arzunun Görüngüleri

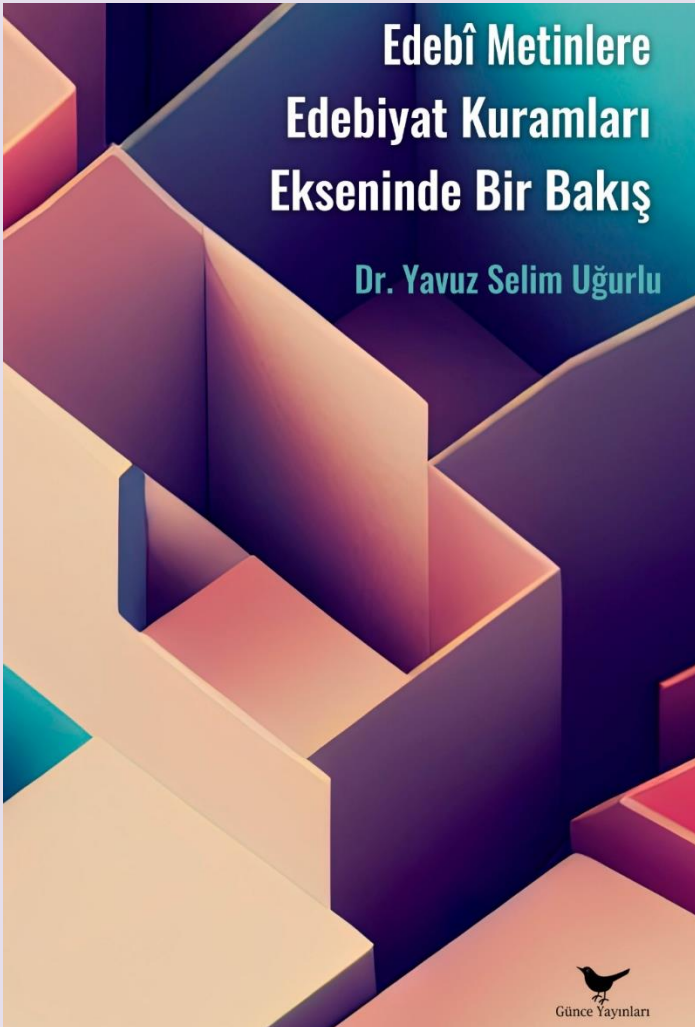
Ömriye Bayrak



Günce Yayınları

# Edebî Metinlere Edebiyat Kuramları Ekseninde Bir Bakış

Dr. Yavuz Selim Uğurlu



Günce Yayınları

Ertuğrul Gazi Derhem

# Türk Romanında Narsisizm



Günce Yayınları

# Cephe Gerisinden Savaşa Bakmak: *Servet-i Fünun* Dergisinde Harbin Yansımaları

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ AHMET METEHAN ŞAHİN\*

## Öz

Türk edebiyatında ve basın tarihinde yarattığı etki ve etrafında toplanan kişiler açısından önemli bir konumda bulunan *Servet-i Fünun* dergisi, 1891 tarihinde yayın hayatına başlamış ve son sayısının çıktığı 1944 senesine kadar Edebiyât-ı Cedîde, Fecr-i Âtî ve Yedi Meşaleciler gibi tanınmış edebiyat topluluklarınca yayın organı olarak kullanılmıştır. *Servet-i Fünun* yayımlandığı elli yılı aşkın süre zarfında, birçok sanatkârın/nesillerin yetişmesinde önemli bir rol oynamış ve başta Ahmet İhsan (Tokgöz) olmak üzere *Servet-i Fünun* dergisinin kadrosunda yer alan diğer önemli isimler ile birlikte Türk edebiyatının ve basının en uzun soluklu dergilerinden biri olmayı başarmıştır. *Servet-i Fünun* dergisi'nin yayım hayatına devam ettiği sürede; Türk-Yunan Savaşı, Balkan Harbi, Çanakkale Savaşı ve Kurtuluş Savaşı gibi Türk milleti ile tarihi için dönüm noktası sayılabilecek mücadeleler gerçekleşmiş ve *Servet-i Fünun* kadrosunda yer alan yazar/şairler devri gözlemleyerek izlenimlerini dergi aracılığıyla gelecek nesillere aktarabilmiştir. Ali Ekrem Bolayır, Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit Tarhan, Tevfik Fikret ve Hüseyin Cahit Yalçın gibi devrin önde gelen isimleri; Türk ordusu/askeri, Türk milleti ve savaş/askerlik ile ilgili birçok yazı, şiir ve makaleler kaleme almıştır. Böylece *Servet-i Fünun* dergisinde bir tür harp edebiyatının varlık gösterdiği de görülmektedir. Bunun yanında dergide; savaşın birer tanığı olan sanatkârlar tarafından, harp tasavvurları da etkileyici bir şekilde yansıtılabilmektedir. Çalışmada; *Servet-i Fünun* dergisinde yer alan şairlerin/yazarların, derginin çeşitli sayılarında yayımladıkları şiirleri/yazıları incelemeye tabi tutulmuş böylece *Servet-i Fünun* dergisinin savaşı ele alış biçimi, savaşa olan bakış açısı ile savaşın dergiye nasıl ve ne derecede aksettığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Türk edebiyatı, Türk basını, *Servet-i Fünun* Dergisi, harp

## LOOKING AT THE WAR FROM BEHIND THE FRONT: REFLECTIONS OF THE WAR IN *SERVET-İ FÜNUN* MAGAZINE

### Abstract

*Servet-i Fünun* magazine (1891-1944), which has an important position in terms of the impact it created in Turkish literature and press history and the people who gathered around it, was used as a publishing organ by well-known literary groups such as Edebiyât-ı Cedîde, Fecr-i Âtî and Yedi Meşaleciler. *Servet-i Fünun*, has played an important role in the education of many artists/generations during the more than fifty years it has been published, and together with Ahmet İhsan (Tokgöz) and other important names in its staff, it has managed to become one of the longest-running magazines of Turkish literature and press. It has managed to become one of the longest-running magazines. During the period in which *Servet-i Fünun* magazine continued its publication life; Struggles that can be considered as turning points for the Turkish nation and its history, such as

\* Millî Savunma Üniversitesi, Kara Harp Okulu Dekanlığı, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-mail: metsahin@kho.msu.edu.tr. ORCID: 0000-0003-2766-6649.

Gönderim tarihi: 31 Mayıs 2024

Kabul tarihi: 23 Haziran 2024

the Turkish-Greek War, the Balkan War, the Gallipoli War and the War of Independence, took place, and the writers/poets in the staff of *Servet-i Fünun* were able to observe the period and convey their impressions to future generations through the magazine. Prominent names of the period such as Ali Ekrem Bolayır, Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit Tarhan, Tevfik Fikret and Hüseyin Cahit Yalçın; He wrote many poems and articles about the Turkish army/soldier, Turkish nation and war/military service. Thus, it can be seen that a kind of war literature exists in *Servet-i Fünun* magazine. In addition, in the magazine imaginations of war could also be reflected impressively by the artists who were witnesses of the war. In the study; The poems/articles of the poets/writers in *Servet-i Fünun* magazine, published in various issues of the magazine, were examined, thus, it was tried to determine how *Servet-i Fünun* magazine handled the war, its perspective on the war, and how and to what extent the war was reflected in the magazine.

**Keywords:** Turkish literature, Turkish press, *Servet-i Fünun* Magazine, war

## GİRİŞ

**T**anzimat Fermanı'nın ilan edilmesi akabinde Osmanlı Devlet yapısında birtakım değişimler ve dönüşümler meydana gelmiş; askerî, hukuki, idari ve eğitim gibi daha birçok alanda yenilikler planlanarak uygulanmaya çalışılmıştır. Tanzimatla birlikte başlayan bu modernleşme çalışmaları hak ettiği karşılığı *Servet-i Fünun* Dönemi'nde bulur. Ramazan Korkmaz, özellikle edebî alandaki yenileşme gayretlerinin ilk meyvesini, "Edebiyat-ı Cedide" yani "Yeni Edebiyat" adıyla anılan *Servet-i Fünun* Dönemi'nde verdiğinin altını çizer (Korkmaz, 2009, s. 131). İsmail Parlatır ise *Servet-i Fünun* topluluğunun, Tanzimat Dönemi ikinci neslinin bir tür devamı mahiyetinde olduğunu belirterek *Servet-i Fünun* edebiyatını, *Servet-i Fünun* Dergisi<sup>1</sup> etrafında meydana gelen bir edebî hareket olarak tasavvur eder (Parlatır, 2011, s. 9). Dolayısıyla *Servet-i Fünun* Dergisi, topluluğun teşekkülünde kritik bir konumda bulunan hem dönemi hem de sonrası için ehemmiyeti yüksek bir yayın organı olarak Türk edebiyatında ve Türk basın tarihinde yerini alır.

*Servet-i Fünun* dergisi<sup>2</sup>, 27 Mart 1891 tarihinde gazeteci Ahmet İhsan (Tokgöz) tarafından *Servet* gazetesinin eki olarak okuyucu ile buluşmaya başlar.<sup>3</sup> İlk önceleri dergi içerik bakımından fen bilgisi ağırlıklı olarak çıkmış daha sonra ise Recaizade Mahmut Ekrem'in destekleri ve Tevfik Fikret'in katkılarıyla edebî bir mahiyete bürünmüştür.<sup>4</sup> Derginin bu değişim ve dönüşümünde *Servet-i*

<sup>1</sup> "Devrin basın ve yayın kurallarına uygun olarak sunulan dilekçe ile Mabeyn'den bir isim istenmiş, cevaben alınan müsaade tezkiresinde yayına izin verilen bu dergiye Mabeyn tarafından *Servet-i Fünun* ismi münasip görülmüştür." (Andı, 2006, s. 533)

<sup>2</sup> "İstanbul'da Nikolaidis'in çıkardığı fennî muhtevalı *Servet* gazetesinin ilâvesi şeklinde 27 Mart 1891'den itibaren Ahmed İhsan (Tokgöz) tarafından yayımlanmaya başlanmış, daha sonraki tarihlerde başta Edebiyat-ı Cedide topluluğu olmak üzere Fecr-i Âtî ve Millî Edebiyat grupları ile Yedi Meş'aleciler'in yayın organı olarak 25 Mayıs 1944'e kadar yayın faaliyetini sürdürmüştür. Gerek baskı tekniği gerekse muhtevası ve mizanpajı ile Türk basın tarihinde farklı bir yere sahip, edebiyat tarihine birçok yeni isim kazandırmış bir dergidir." (Parlatır, İsmail, *Servet-i Fünun*, [www.islamansiklopedisi.org.tr](http://www.islamansiklopedisi.org.tr) Erişim Tarihi: 19.04.2024)

<sup>3</sup> "Tanzimat Devri'nde daha çok gazete sütunlarında toplanmış olan edebî çalışmalar, 1880'den sonra edebiyat dergilerinin çoğalmaya başlaması üzerine, Edebiyat-ı Cedide Devri'nde dergilere kaymış; Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de değişik edebî eğilimlerin organlığını yapan dergiler kurulmuş bulunuyordu." (Akyüz, 2013, s. 88)

<sup>4</sup> *Servet-i Fünun* dergisinin başarılı bir şekilde ilerlemesi ve dönemin sanatçıları tarafından adından sıkça söz ettirmesi Recaizade Mahmut Ekrem'in dikkatini çekmiştir. Böylece arkadaşlarıyla beraber başlatmış oldukları yeni edebiyat hareketinin gelişmesi ve ilerlemesinde derginin yardımı olacağına karar verir. Ahmet İhsan, Mekteb-i



*Fünun*'da yazan diğer sanatkârların olduğu kadar Ahmet İhsan'ın çabalarını da unutmamak gerekir. Bilge Ercilasun'un aktardığına göre Ahmet İhsan, birtakım usul hâkleri yerinde görmek/tanımak ve resim klişilerinin tab'larını tecrübe ederek öğrenmek maksadıyla Avrupa'ya gitmiştir. O zamanlarda henüz yeni ortaya çıkmış olan "çinkografi"yi deneyimlemiş ve ülkeye döndüğünde Avrupaî basım tekniklerini kullanarak *Servet-i Fünun* dergisini çıkarmıştır (Ercilasun, 2019, s. 101). Gün geçtikçe ve zaman ilerledikçe derginin biçim ve içeriğinde gelişmeler olur. Ayrıca dergiye katkıda bulunanların sayısında da bir artış olduğu gözlemlenir:

"Okuyuculara daha çok fennî meselelerle Avrupa'daki teknolojik gelişmeler nakledilirken zamanla haftalık yayımlanır ve dergide edebî çalışmalara da yer verilir. İlk altı ayda 12, daha sonra 14 sayfa olarak çıkarılan derginin ilk sayılarında Ahmed İhsan'ın yanı sıra Ahmed Râsim, Nâbizâde Nâzım, Mahmud Sâdık, Ali Ferruh, Emrullah Efendi, Besim Ömer gibi imzalar yer alır. 1893'ten sonra Halit Ziya'nın (Uşaklıgil) hikâyeleriyle birlikte Alexandre Dumas, Alphonse Daudet, François Coppée, T. de Banville, Jules Verne ve Paul Bourget gibi Batılı yazarların eserlerinden tercümelere de yer verildiği görülür." (Parlatır, İsmail, *Servet-i Fünun*, www.islamansiklopedisi.org.tr Erişim Tarihi: 19.04.2024)

Ercilasun, 1895 senesinin *Servet-i Fünun* dergisi için önemli bir yıl olduğunu altını çizer. Çünkü *Servet-i Fünun* topluluğu bahsi geçen yıldan itibaren vücuda gelmeye başlar. Bunun bir neticesi olarak da dergi edebî bir mahiyet kazanır (Ercilasun, 2019, s. 103). Kübra Andı ise Ercilasun'un söylediklerine ek olarak 256. sayı ile birlikte derginin başına Tefvik Fikret'in geldiğini ifade eder.<sup>5</sup> Böylece yeni edebiyat taraftarları yavaş yavaş derginin etrafında toplanır.<sup>6</sup> Okuyucular, aynı yıl dergide Recaizade Mahmut Ekrem, Tefvik Fikret, Halit Ziya Uşaklıgil, Cenap Şahabettin, Ali Ekrem Bolayır ve Süleyman Nazif gibi tanınmış simaları birlikte görmeye başlar (Andı, 2006, s. 535). Devam eden süreçte ise ünlü isimlerin romanları tefrika edilir ve şiirleri yayımlanır. Batı'dan Türk edebiyatına geçen edebî türler ilk defa olarak *Servet-i Fünun* gibi dergilerde (sürelî yayınlarda) okuyucu ile buluşur. Yayımlanan edebî türler vasıtasıyla toplum bilinçlendirilmeye ve aydınlatılmaya çalışılır. Tüm bunlara ek olarak Ahmet İhsan, Batı'dan özellikle de Fransa'dan kâğıt ikmalinde bulunur. Dolayısıyla dergi sadece içerik olarak değil baskı tekniği açısından da dönemin en iyi dergisi olmaya adaydır (Emiroğlu, 2022, s. 57). Böylece başta *Servet-i Fünun* olmak üzere diğer sürelî yayımlar aracılığıyla edebiyat ortamı hızlı bir değişim ve dönüşüm içerisine girer. Türk edebiyatına dâhil olan edebî türler yaygınlık kazanmaya başlar.

Dergi, *Servet-i Fünun* gibi Türk edebiyatı içerisinde hatırı sayılır bir üne kavuşmuş ve günümüze değin kendisinden söz ettirmeyi başarmış bir edebî topluluğun meydana gelmesine katkı sağlamıştır. Ayrıca *Fecr-i Âti*, Millî Edebiyat ve Yedi Meşaleciler'e dâhil olan isimler tarafından yayın organı olarak da kullanılmıştır. Tüm bunlara ek olarak 1891 tarihinden 1944'e kadar yayım hayatına devam etmiş ve basıldığı süre zarfında Türk toplumunun başından geçen birçok olaya şahit

---

Mülkiyye'den Recaizade Mahmut Ekrem'in öğrencisidir. Kendisinin diğer bir öğrencisi olan Tefvik Fikret'i de bu vesileyle derginin başına getirir. Bu gelişmeler neticesinde *Servet-i Fünun* edebî topluluğu meydana gelmeye başlar (Parlatır, 2011, s. 10).

<sup>5</sup> 17 Mart 1891'de İstanbul'da Ahmet İhsan (Tokgöz) tarafından çıkarılmasına başlanmış olan *Servet-i Fünun*, isminden de anlaşılacağı gibi, başlangıçta, daha çok, fennî yazılara yer veren bir dergi idi. Tefvik Fikret'in yazı işleri müdürlüğüne gelmesinden sonra, tam bir edebiyat ve sanat dergisi hâlini almaya başladı." (Akyüz, 2013, s. 88)

<sup>6</sup> "Aynı devrin politik ve sosyal şartları, aynı sosyal tabakadan gelme, aynı zihin terbiyesi ve zevk, bu nesli birleştiren birer âmil olmakla beraber, onları birbirine yakınlaştıran tesadüfler olmasaydı, şüphesiz, *Servet-i Fünun* zümresi teşekkül edemez; bu edebiyat bu kadar insicamlı bir hüviyet kazanamazdı." (Kaplan, 1995, s. 35)

olmuştur. Dolayısıyla *Servet-i Fünun* dergisi, Türk toplumu ve Türk edebiyatı için kritik bir konuma sahiptir.

Bunların yanı sıra derginin yarattığı etkinin yalnızca edebiyatla sınırlı olmadığı da söylenebilir. *Servet-i Fünun* dergisi toplumun içinde bulunduğu duruma yabancı kalmamış ve yayımlandığı süre boyunca ülkenin içinde bulunduğu sıkıntıları da dile getirmiştir. Bu durumun en belirgin örneği söz konusu süreçte devam eden savaşlar hakkında cephe gerisinden yazılan ve çeşitli muhteviyatlara sahip olan yazılardır. Bunlar bir taraftan cephenin nabzını tutarken diğer taraftan da savaşın, orduda ve millette uyandırdığı duyguları gözler önüne serer. Böylece çalışmada, genel olarak *Servet-i Fünun* dergisinin savaş dönemlerinde yayımlanmış olduğu sayıları belirlenmiş akabinde savaş, ordu ve askerlikle ilgili yazılar incelenmeye tabi tutulmuştur. Ayrıca bahsi geçen konularda dergide yayımlanan şiirler de çalışmanın kapsamına dâhil edilerek değerlendirilmiştir. Bu sayede *Servet-i Fünun* dergisinin savaş karşısındaki tutumu, savaşın edebî eserler üzerindeki etkisi ve sanatkarların savaşı ele alış biçimleri ile savaşa dair tavır ve davranışları tespit edilmeye çalışılmıştır.

### 1. SERVET-İ FÜNUN DERGİSİNİN YAYIMLANDIĞI TARİHLERDE ÜLKENİN DURUMU

Osmanlı Devleti, uzun bir süre Batı'da meydana gelen gelişmeleri gereği kadar takip etmemiş ve önemsememiştir. Bunun bir neticesi olarak da 16. yüzyıla gelindiğinde Osmanlı Devleti Batılı devletler karşısındaki üstünlüğünü yitirmeye başlamış ve devletin idaresinde birtakım aksaklıklar meydana gelmiştir. Taner Aslan'ın da ifade ettiği üzere



Avrupa'nın mevcut durumunu inceleyen ve birtakım araştırmalarda bulunan devlet adamlarının, Batı'nın birçok farklı alanda gelişme gösterdiğine dair malumatları sonucunda bahsi geçen ilerleme ve yeniliklerin ülkeye getirilmesi ile devlet içerisindeki sorunların çözüleceğine dair his ve fikirler konuşmaya başlanmıştır (Aslan, 2009, s. 2). Bu Batılılaşma isteğinin elle tutulur ilk teşebbüsü ise Tanzimat Fermanı'dır. Osmanlı Devleti birçok alanda bu ferman ile birlikte değişim ve dönüşüm içerisine girdiğini ilan etmiştir. Tanzimat'la birlikte askerî, idarî ve eğitim gibi alanlarda birtakım gelişmeler vuku bulmuş devam eden süreçte ise edebiyat da mevcut ilerlemelerden nasibini almıştır. Böylece Batı'dan birçok yeni edebî tür Türk edebiyatı içerisine dâhil olmuştur. *Servet-i Fünun* edebiyatı da Tanzimat'ın yani bahsi geçen gelişmelerin bir nevi devamı niteliğindedir. İsmail Parlatır, *Servet-i Fünun* edebiyatının, Türk edebiyatının yenileşme ve gelişme yoluna girdiği XIX. yüzyılın sonlarına doğru Tanzimat Dönemi ikinci neslinin devamı olarak ortaya çıktığını ifade etmektedir (Parlatır, 2011, s. 9).

Malum olunduğu üzere de topluluk, *Servet-i Fünun* dergisi etrafında vücuda gelmiş, büyümüş ve yok olmuştur. Derginin yayımlanmaya başladığı 1891 tarihi, II. Abdülhamit dönemine denk gelir. Bu dönem, Osmanlı Devleti'nin birtakım problemler yaşadığı ve devlete Batı tarafından "Hasta Adam" tabirinin yakıştırıldığı bir vaziyete sahiptir. Mehmet Kaplan, hem Padişah'ın hem de

devlet kademesinde görev yapan memurların, Osmanlı Devleti'nin yıkılacağına dair korku ve endişe içerisinde olduklarını belirtir. Artık herkes gelişmiş bir medeniyete sahip olan Avrupa'nın tehdit unsuru olarak karşılarında durduğunun bilincine varmıştır. Bu durumun bir neticesi olarak da çöküş ve hastalık gibi düşüncelerin ağırlığı ve tedirginliği edebî eserlere yansımıştır (Kaplan, 1995, s. 31). Kenan Akyüz de dönemin ağır havasından bahis açar. Akyüz'e göre Tanzimat Dönemi yazarlarının hürriyet fikirleri ile beslenmiş olan Servet-i Fünun neslinin, ülkenin içinde bulunduğu mevcut durumdan ve devrin kasvetinden hoşnut olması beklenemez:

“Her türlü yayın büyük bir kontrol, basın sıkı bir sansür altında idi. Kendilerinin yapabilecekleri hiçbir şey yoktu. İstibdat iyice yerleşmiş, her köşe bucak tutulmuştu. O zamanlar ‘jurnalcilik’ diye anılan ihbar mekanizması, Damokles’in kılıcı gibi, hürriyetçi bütün aydınların tepelerinde bekliyor ve çıkar karşılığı yapıldığından, çok yaygınlaşmış ve birçok ahlâksızlar için de bir geçim vasıtası hâline gelmiş bulunuyordu.” (Akyüz, 2013, s. 89).

Yukarıda bahsedilen durumlar karşısında dışadönük bir yaklaşım sergileyemeyen Servet-i Fünun nesli, çareyi içlerine kapanmakta bulurlar. Ancak bu şekilde bir mizaca sahip olmalarını sadece döneme ve Padişaha yüklemek doğru yahut adaletli bir yaklaşım tarzı değildir. Birtakım olumsuz tecrübeler yaşamış olan Sultan II. Abdülhamit'ten ülkesinin birliğini ve çıkarlarını düşünmemesi beklenemez. Ali İhsan Kolcu, II. Abdülhamit'in huzuru bozabilecek her türlü unsur ve ihtimale tedirginlikle yaklaştığını, bunu siyaset tarzı hâline getirdiğini ifade eder. Padişah, devletin ve milletin birliğini muhafaza etmek için son derece dikkatli bir tutum içerisinde yer alır. Güven duymadığı kişilere gazete imtiyazı vermemesi, hem gazete hem de dergileri dolayısıyla da matbuat hayatını denetim altında tutması bahsedilen şüphe ve titizliğin bir yansımasıdır. Zamanın ve dönemin şartları düşünüldüğünde II. Abdülhamit'in icra ettiği siyaset ülkenin ve milletin güvenliği ile bekası için bir tür mecburiyettir. Ayrıca Kolcu'ya göre Servet-i Fünun neslinin toplumsal olaylara eserlerinde yer vermemesinin tek sebebinin, dönemin ve Padişah'ın uygulamış olduğu politikaya bağlamak mantıklı değildir.<sup>7</sup> Çünkü servet-i Fünuncular yaratılışlarının bir gereği olarak içe kapanık bir nesildir: “Bu açıdan bakıldığında Servet-i Fünun neslinin sosyal olaylar karşısında çıkardığı ses Mehmet Emin Yurdakul'un 1897'de cereyan eden Osmanlı-Yunan Harbi vesilesiyle kaleme aldığı Türkçe Şiirler'in çıkardığı ses kadar bile olamamıştır.” (Kolcu, 2005, s. 12)

Tanzimat Dönemi'nin birinci nesli olarak nitelendirilen isimler, meydana getirmiş oldukları eserlerde toplumsal konulara ağırlık verirken dönemin ikinci neslini oluşturan sanatkarlar ise bireysel his ve fikirlerden eserlerinde bahsetmişlerdir. Bu geçiş ise yazar ve şairlerin Batı edebiyatına olan bakış açılarında birtakım değişiklikler baş göstermesine neden olmuştur. Kaplan'ın da ifade ettiği üzere hem Tanzimat hem de Servet-i Fünun nesli kendi ihtiyaçlarına ve arayışlarına karşılık verebilecek edebiyatlar ile eserlere yönelmişlerdir. Böylece özellikle Fransız edebiyatından yardım almışlardır:

<sup>7</sup> “Servet-i Fünun edebiyatı hakkında yapılan bazı değerlendirmelerde, bu hareketin ana karakteri, yalnızca Sultan Abdülhamit'in baskıları ile izah edilmeye çalışılır. Ancak bu görüş(ler), her şeyi bir şeyle izah etme kolaylığını ve tek yanlılığını taşıyan eksik bir değerlendirme biçimidir. Devrin siyasi baskılarının sanatçılar üzerindeki yıkıcı etkisini elbette kimse inkâr edemez. Ancak, sanatın nihayetinde ‘bir mizacın arkasından dünyayı seyretmek’ olduğunu da unutmamalıyız. Mizaç, sanatçının dünyaya bakışını yönlendiren en temel güçtür. Onu dünyanın üzerine yürüten de, dünyayı kendi üzerine kıskırtan da; *yaratıcı şizofren* olarak tanımlayabileceğimiz sanatçının mizacıdır. Diğer tüm dış etkiler, bu kişilik mitinin alacağı tavra göre yorum kazanacaktır. Öyle ki, aynı ekolün, hatta aynı topluşmanın içindeki sanatçıların aynı olaylara verdikleri tepkiler bile biri birine tamamen zıt karakter taşıyabilmektedir.” (Korkmaz, 2013, s. 150)

“Tanzimat nesli, Batı’dan kendi davalarına yardım eden XVIII. yüzyıl Fransız yazarları ile Romantiklerin sosyal meselelerle ilgili olanlarını okuyorlar, onların fikirlerini alıyorlar ve taklit ediyorlardı. Servet-i Fünun nesli ve ondan hemen önce gelen nesil de kendi durum ve ruh hâllerine cevap veren yazar ve eserleri tercih ettiler.” (Kaplan, 1995, s. 33)

Yukarıda bahsedilen bilgilerden de anlaşılacağı üzere Servet-i Fünun neslinin içekapanık ve pesimist bir duygu durumuna sahip olmasının birden fazla sebebi vardır. Dolayısıyla bu durumu sadece dönemin şartlarıyla ve Padişah’ın icraatları ile ilişkilendirmek doğru bir tutum değildir. Ancak bunlarla birlikte dönemin ağır havasının sanatkârlar üzerinde olumlu bir etki yaratmadığını da söylemek gerekir. Kolcu, dönem içerisinde alınan tedbirleri ve uygulamaları kastederek, “Zamanın şartları içinde ve ülkenin güvenliği adına kaçınılmaz olan bu uygulamanın edebiyat ve sanatta da birtakım olumsuz yansımaları olmuştur.” (Kolcu, 2005, s. 12) şeklinde durumu değerlendirmektedir. Bu duruma bir de Servet-i Fünun neslinin doğuştan gelen karakter özellikleri eklendiğinde tamamen içine kapanık, karamsar ve toplumsal olaylar karşısında ilgisiz kalan bir nesil vücuda gelmiştir.

## 2. SERVET-İ FÜNUN DERGİSİNİN HARBE YAKLAŞIMI

Savaşlar; roman, hikâye ve şiir gibi edebî türlere kaynaklık ettiği gibi dergi ve gazeteler vasıtasıyla da Türk basınında kendisine bir yer edinebilmiştir. Hasan Ulucutsoy’un ifade ettiği üzere Osmanlı Devleti, son zamanlarında ardı ardına birçok savaşa girmiş ve I. Dünya Savaşı gibi devrin en büyük harbi meydana gelmiştir. Bunun bir neticesi olarak da Türk basınında “Harp/Savaş Edebiyatı” kavramı konuşulmaya ve tartışılmaya başlanmıştır. Peşi sıra gelen savaşların etkisiyle; edebiyat ve savaş ilişkisi ile edebiyatın savaş karşısındaki tutum ve işlevi irdelenmeye çalışılmıştır (Ulucutsoy, 2018, s. 1027). 1915 yılının Haziran ayında Harbiye Nezareti Karargâh-ı Umumi İstihbarat Şubesi Müdürlüğü öncülüğünde birçok şair, yazar, ressam ve bestekâr Çanakkale cephelerini gezmek üzere davet edilmişlerdir. Bu faaliyetin amacı, edebiyatın ve tabii sanatın sağlamış olduğu imkân ile Çanakkale Savaşı’nın ihtişamını mevcut ve gelecek nesillere aktarmak/anlatmaktır (Ayvazoğlu, 2021, s. 19). Ayrıca 1915 ve 1918 tarihleri arasında yayımlanan ve savaşı tüm gerçekçiliğiyle anlatan *Harp Mecmuası* da yukarıda bahsedilen Türk basınında harp edebiyatı kavramının incelenmeye başlanması noktasında önemli bir kaynaktır. Erol Köroğlu, *Harp Mecmuası*’nın yayımlanmaya başlamasının görsel propaganda açısından bir tür yenilik olduğundan bahseder: “Bu dergiyle birlikte, devletin ve ordunun ihtişamını gösterecek, her şeyin yolunda gittiği hissini yaygınlaştıracak, cephede ve cephe gerisinde yer alan halkın moralini destekleyecek fotoğrafların üretilmesi ve yayınlanması sağlanmış olmaktadır.” (Köroğlu, 2010, s. 194)

Harp ve edebiyat kavramlarının incelenmeye/değerlendirilmeye tabi tutulduğu ve Trablusgarp Savaşı, Balkan Savaşı, Birinci Dünya Savaşı, Millî Mücadele ve İkinci Dünya Savaşına şahit olan dergilerin başında da *Servet-i Fünun* dergisi gelmektedir. Türk edebiyatı içerisinde bahse konu olan dergi etrafında teşekkül eden topluluk, toplumsal olaylara olan mesafesinden dolayı gayri millî olarak nitelendirilmiştir. Ancak *Servet-i Fünun* dergisinin özellikle savaş zamanlarında yayımlanan sayıları incelendiğinde toplumdan, toplumun beklentilerinden ve ülkenin durumundan çok da uzak kalmadığı anlaşılmaktadır. Mehmet Soğukömeroğulları’nın da ifade ettiği üzere, toplumsal anlamda vücuda gelen gelişmelerin edebiyatta kendisine bir yer edindiği düşünüldüğünde, Batılı yaşam tarzının edebî ürünlerde karşılık bulması, söz konusu dönemin ve

topluluğun gayri millî olarak değerlendirilmesini gerektirmemektedir. Millî olarak nitelendirilebilecek özellikleri bünyesinde barındıran edebiyatın mensubu olduğu devirden bahsetmesi olağan bir durum olarak kabul edilmelidir: “Millî kavramı da Türk milletinin hayatını içerisine alan bir yapı taşıdığından Servet-i Fünûn Edebiyatı gayri millî olarak nitelendirilemez.” (Soğukömeroğulları, 2011, s. 1798) Tüm bunların yanında daha öncesinde de belirtildiği üzere, *Servet-i Fünun* dergisinde sadece Servet-i Fünun topluluğuna ait olan yazı ve şiirler yayımlanmamış aynı zamanda dergi; Fecr-i Âti, Millî Edebiyat ve Yedi Meşaleciler’e dâhil olan isimler tarafından da yayın organı olarak kullanılmıştır.

Bu sebeple *Servet-i Fünun* dergisinin birçok sayısında hem ülkeyi hem de ülke dışını ilgilendiren savaşlar hakkında bilgiler bulmak mümkündür. Dergide; “Halk ve Edebiyat”, “Din ve Edebiyat” gibi konular hakkında yazıların yanında “Harp ve Edebiyat” başlıklı bir yazı da yayımlanmıştır. Gazeteci ve aynı zamanda bir yazar olan Ahmet Hidayet (Reel), *Servet-i Fünun* dergisinde yayımladığı bahsi geçen yazıda; sanat, edebiyat ve harp arasındaki münasebetten bahsederek bazı milletlerin edebiyatında yer alan eserlerden söz açar. Yazara göre, tarihin en eski millet olarak tanıttığı Mısırlılara ait olan papirüslerde, Yunanlıların kahramanlık ile alakalı manzumelerinde, Fars edebiyatı içerisinde yer alan Firdevsî’de ve Arap kasidelerinde bahsi geçen milletlerin yiğitliklerinin ve kahramanlıklarının anlatıldığı kısımlar mevcuttur. Ayrıca Ahmet Hidayet, Fransa’da, Rusya’da, İngiltere’de ve Almanya’da da unutulmayacak satırlar yazıldığından bahseder. Victor Hugo ve Tolstoy gibi dünyaca ün kazanmış yazarlardan söz eder ve Türk edebiyatı içerisinde neden bir tür harp edebiyatı sahasının vücuda gelmediği noktasında eleştirilerde bulunur. Yazar diğer milletlerle Türkleri kıyaslayarak Türklerin en çok harp eden bir millet olduğundan bahis açar. Ancak ne Rus muharebesi ne de Balkan hezimetini Türk edebiyatı bünyesinde faaliyet gösteren yazar ve şairlerin harp edebiyatı konusundaki fikirlerini değiştirebilmiş değildir. Bundan dolayı padişaha takdim edilen kasideler haricinde Türk edebiyatında harbe ait bir satır bile mevcut değildir. Son olarak ise yazar, Birinci Dünya Savaşını kastederek son Avrupa harbinin sanat ve edebiyat üzerinde meydana getireceği tesirden bahseder. Avrupa o zamana kadar bu kadar çetin bir savaşa çok az şahit olduğundan Birinci Dünya Savaşı, sanat ve edebiyata kaynak sağlama noktasında önem arz etmektedir (Ahmet Hidayet, 1914, s. 292-293). Anlaşılacağı üzere Ahmet Hidayet, harp edebiyatının gelişim seyrinin savaşlara bağlı olduğunu ifade etmekte ve Birinci Dünya Savaşı’nın Avrupa’daki harp edebiyatı sahasını geliştireceğine inanmaktadır. Türklerin tarihi savaşlarla ve zaferlerle dolu olmasına rağmen harp edebiyatı içerisine dâhil edilebilecek eserlerin eksikliği hissedilmektedir. Ancak savaşma noktasında Türklerle kıyaslanamayacak konumda bulunan Avrupa’da ki milletler, harp edebiyatına çeşitli örnekler vermişlerdir.

*Servet-i Fünun* dergisi, sadece ülke sınırları içerisinde olan hadiseleri değil aynı zamanda ülke dışında meydana gelen olayları da yakından takip etmiştir. Bunlardan ilk sırada geleni ise Birinci Dünya Savaşı’dır. Avrupa odaklı bir küresel savaş olan Birinci Dünya Savaşı’na Osmanlı Devleti de dâhil olmuştur. Bu sebeple dönemin dergi ve gazeteleri Birinci Dünya Savaşı ile yakından ilgilenmiştir. Bunlardan biri de *Servet-i Fünun* dergisidir. Derginin 1210 numaralı sayısında Birinci Dünya Savaşı başladıktan kısa bir süre sonra “Harb-i Umumi” başlığını taşıyan bir yazı yayımlanır. Harb-i Umumi genel savaş manasına gelir ve Birinci Dünya Savaşı’na verilen isimdir. Yazı, Avrupa’da Birinci Dünya Savaşı’nın çıktığı haberini verir ve hangi devletlerin savaşa dâhil

olduğundan bahseder. Ayrıca yazıda; savaşın bitiricileri, işgal edilen yerler ve savaşın genel seyri hakkında malumatları da bulmak mümkündür. Böylece yazı, Birinci Dünya Savaşı'nın genel bir değerlendirmesi mahiyetindedir (Servet-i Fünun, 1914). Derginin aynı sayısında "Osmanlı Seferberliği" başlığını taşıyan bir yazının da yayımlandığı görülür. Yazıda başlığından da anlaşılacağı üzere Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Osmanlı Devleti'nin seferberlik ilan etğine dair bilgiler yer alır. İlk olarak İstanbul'un askerlik için heyecan içerisinde olduğundan ve gencinden yaşlısına kadar her yaştan insanın iftihar duyarak askere katıldığından bahsedilmektedir. Daha sonrasında dönemin Padişahı V. Mehmet ve Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın demeçlerine yer verilir. Bu demeçlerde; devletin ve milletin barış içinde yaşamak istediğinden bahsedilir ancak vaziyetin seferberliği gerektirdiği ifade edilir. Bu sebeple herkesin silahaltına çağrıldığı ve seferberlik ilanının haftası dolmadan birçok gencin silahaltına geldiği böylece ilk ihtiyacın tamamlandığı ifadelerine yer verilir. Ayrıca askerlere, büyüklerinin/komutanlarının sözlerini tutmaları ve emirlere sarsılmaz bir itaat göstermeleri emredilir. Lüzum görüldüğü takdirde ölüme bile yekvücut gidilmesi gerekliliği üzerinde durulur. Son olarak ise herkesten büyük bir fedakârlık ile canla başla mücadele etmesi istenir (Servet-i Fünun, 1914, s. 106). Görüleceği üzere dergi, savaş haberlerinin halka ulaştırılması noktasında etkin bir rol oynadığı gibi padişah ile komutanların emir ve isteklerinin duyurulmasında da bir tür köprü vazifesi görür. Özellikle savaş zamanlarında halka doğru bilgi vermek ve kamuoyu oluşturmak önem arz eder. Bu noktada yukarıdaki açıklamalardan da anlaşılacağı üzere *Servet-i Fünun* dergisi, üzerine düşen vazifeyi yerine getirmiştir.

Sonradan Tefik Fikret'in dergiden ayrılmasının ardından, *Servet-i Fünun* dergisinin yönetimini devralacak olan Hüseyin Cahit (Yalçın) de *Servet-i Fünun* dergisinin 437 numaralı sayısında, "Harp ve Sulh" başlıklı bir yazı kaleme alır. Yazısına, "Harbin kaldırılması bir hülya mıdır?" sorusuyla başlayan Hüseyin Cahit, yazı boyunca bu sorunun cevabını arar ve kendince bir çözüm yolu bulmaya çalışır. Birçok kişinin harbin ortadan kaldırılmasının hayalden ibaret olduğunu düşündüğünü ifade eder. Ancak yapılabildiğini örnekler vererek açıklar. Bu sebeple harbin kaldırılmasının bir hayal olduğunu söylemek Hüseyin Cahit'e göre yanlış bir fikirdir. Öncelikle tüm devletlerin harbin kaldırılması için ortak bir kanaat de olmaları gerekmektedir. Daha sonra bir tür mahkeme kurulmalı ve her devletten birer ikişer üye seçilmelidir. Böylece devletler arasındaki problemlerin savaşılmadan çözüme kavuşturulacağı öngörülür. Ancak Hüseyin Cahit, yazının sonunda kişilerin zihninde yerleşmiş bulunan sabit fikirlerden dolayı böyle bir mahkemenin şimdilik vücuda gelmesinin mümkün olmayacağını belirtir (Hüseyin Cahit, 1899, s. 330-332). Derginin 483 numaralı sayısında ise aynı başlık ile bir yazı daha yayımlar. Bir önceki sayıda bahsettiği mahkeme hakkında maddeler hâlinde izahatta bulunur. Mahkemenin kurulmasının bir hayalden ibaret olmadığını ispat etmek için birtakım devletlerarasında yaşanan anlaşmazlıklar neticesinde İngiltere, Rusya ve Fransa gibi



**Hüseyin Cahit Yalçın**

ülkelerin hakem tayin edildiğinden böylece barış sağlandığından bahseder ve yıl yıl belirterek örnekler verir. Hüseyin Cahit böylece birçok anlaşmazlığın savaş boyutuna gelmeden halledilebileceği iddiasını savunur (Hüseyin Cahit, 1899, s. 346-348).

Son olarak *Servet-i Fünun* dergisinde askerlikle, askerî eğitimle, orduyla, disiplinle, ülke savunması ve Osmanlı ordusuyla alakalı bilimsel mahiyette yazılar da yayımlanır. Bu yazıları Yüzbaşı ve Binbaşı rütbelerinde subayların yazdığı tespit edilmiştir. “Makale-i Askeriye” başlığı altında toplanan bu yazılarda her seferinde askerlikle ilişkili farklı bir konu ele alınarak incelenmektedir. Sırasıyla derginin, “419-420-421-422-426-433-501 ve 503” numaralı sayılarında bahsi geçen başlık altındaki yazılar mevcuttur. Bu yazılar içerisinde en ilgi çekenini ise 422 numaralı sayıda bulunan ve “Nefer” alt başlığına sahip “Makale-i Askeriye” yazısıdır. Bu yazıda memleketin muhafazasında önemli bir mevki de bulunan ve çeşitli rütbelerdeki (Onbaşı, Çavuş vb.) askerlerin mahiyetlerinden bahsedilmektedir. Makalenin yazarı İbrahim Muhittin’dir. Kendisinin rütbesi olup olmadığı bu sayıda belirtilmemiştir. Ancak ileriki sayılarda yazarın Binbaşı rütbesine sahip bir subay olduğu anlaşılır. Binbaşı İbrahim Muhittin’in nazarında nefer, aldığı emri ne pahasına olursa olsun yerine getirmeye gayret gösteren ve bu uğurda hiçbir tehlikeden sakınmayan bir vatan çocuğudur. Nefer, nefsi yahut şahsi çıkarları için değil memleketin kurtuluşu için mücadele eden fedakâr bir karaktere sahiptir. O, başkalarının huzuru ve rahatı için her rahatsızlığa katlanan, bu sebeple de her zaman milletin muhabbetine layık olan kişidir (İbrahim Muhittin, 1899, s. 83-84).

Sonuç olarak *Servet-i Fünun* dergisinde harp, incelenen ve söz edilen konuların başında gelir. Alanında uzman kişiler tarafından değerlendirilen harp kavramı, hem edebî hem de askerî boyutuyla araştırmaların konusu olmuştur. Harbin, edebiyat ile olan yakınlığı yazar ve edebiyatçılar tarafından, askerî niteliği ise subaylar tarafından çalışılmıştır. Dergide, Birinci Dünya Savaşı gibi Türk milletinin başından geçen olağanüstü durumlara yer verilirken, Osmanlı Dönemi’ndeki seferberlik haberlerinden de bahsedilir. Ayrıca savaş sırasında dergide, Padişah V. Mehmet’in ve dönemin Harbiye Nazırı Enver Paşa’nın ifadelerine de yer verilmiştir. Böylece dergi, yöneticilerin söylemlerinin millete ulaştırılması noktasında da önemli bir rol üstlenmiştir.

### 3. SERVET-İ FÜNUN DERGİSİNDE HARBİN EDEBİ ESERLERE AKSİ

Servet-i Fünun edebiyatı/topluluğu ile alakalı yapılan çalışmalarda, dönemin şartlarından ve dönem içerisinde faaliyet gösteren sanatkarların mizacından ötürü Servet-i Fünun edebiyatına mensup olanların toplumun sorunlarından kaçtığı ve eserlerinde daha çok kendi iç dünyalarına yöneldiği üzerinde durulmuştur. Bu çıkarım doğru ancak eksiktir. Servet-i Fünun topluluğu ile özdeşleşen *Servet-i Fünun* dergisi, disiplinler arası ve çok boyutlu bir yapıya sahiptir. Dergi, toplumu yakından ilgilendiren birçok olaya sayılarında yer verdiği gibi dünyada yaşanan gelişmeleri de yakın bir şekilde takip etmiş ve bu haberlerin topluma ulaşması noktasında bir tür vasıta görevi üstlenmiştir. Dönem içerisinde meydana gelen savaş gibi olağanüstü gelişmeler de edebî eserlerde karşılık bulmuştur. Ayrıca daha önceden de belirtildiği üzere, *Servet-i Fünun* dergisinde sadece topluluk üyelerinin değil aynı zamanda Türk edebiyatı bünyesinde faaliyet gösteren diğer edebî topluluklara mensup sanatkarların da eserleri yayımlanmıştır. Dergide eserlerini yayımlayan isimlerin başında gelen Recaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hamit Tarhan, Tanzimat Dönemi birinci neslinin mensubu ve “Vatan Şairi” Namık Kemal’in yakın dostudur. İsmi geçen her iki şair

de Namık Kemal'in çok güvendiği isimler arasındadır. Bu sebeple Namık Kemal hem Rezaizade Mahmut Ekrem'i hem de Abdülhak Hamit Tarhan'ı vatan ve millet yolunda eserler vermeleri noktasında yüreklendirmiş ve yönlendirmiştir.<sup>8</sup> Namık Kemal, Abdülhak Hamit Tarhan'a yazdığı bir mektubunda, zikredilen iki ismi de kendisinden sonra vatan için mücadele edecek ve bayrağı taşıyacak kişiler olarak gördüğünü ifade eder:

"Kemal'in elinden hemen düşmek derecesinde bulunan kalemi vatan yolunda şehit olmuş bir alemdarın başı ucuna dikilecek bayrak gibi hak-i sefaletten ref'edecek iki kardeşim var ki Ekrem ile sensin. Mahkeme-i kübra-yı-ilahi pek âli ve hükmi-i sahih-i tarih pek uzak ise de, ikisinin huzurunda da, benden sonra me'sul olacak sizsiniz." (Tansel, 2005, s. 53)

Bundan dolayı Rezaizade Mahmut Ekrem ile Abdülhak Hamit Tarhan'ın tamamen toplumdaki uzak olduğunu ve eserlerinde milleti ilgilendiren konulara yer vermediğini söylemek mümkün değildir. Derginin yazı işleri müdürü Tefvik Fikret için de aynı ifadeler geçerlidir. 1897 yılında gerçekleşen Osmanlı-Yunan Savaşı (Otuz Gün Savaşı) dolayısıyla birçok Türk şair, millî hislerle şiirler yazmışlardır. Tefvik Fikret de bu şairler arasındadır. Mehmet Kaplan, Tefvik Fikret'in bahsi geçen şiirleri vücuda getirirken Fransız şair François Coppee'den etkilendiğini ifade eder (Kaplan, 1995, s. 147). Bu şiirlerde bir tanesi olan "Teşyî'den Avdette" ve harp haberi *Servet-i Fünun* dergisinin 320 numaralı sayısında yayımlanmıştır:

"Biavnihî teali saye-i satvet-vaye-i hazret-i hilafetpenahide cünud-ı zafer-i mevud-ı Osmani tarafından hudud-ı Yunaniye'de peyderpey ihraz olunarak kulub-ı enamı lebriz-i mübahat eden muvaffakiyat-ı celilenin tafsilat-ı resmiye ve mükemmelesi kısm-i siyasiyemizde münderiç olduğu gibi muzafferiyat-ı vakıanın elca-yı mefahiriyle iki şairimizin yekzeban-ı himmet olarak inşat ettikleri manzumeyi de bervech-i ati derc-i sahife-i iftihar ediyoruz." (Servet-i Fünun Dergisi, 1897, s. 114)

Tefvik Fikret, Osmanlı-Yunan Savaşı çıktığında *Servet-i Fünun* dergisinde yazı işleri müdürü olarak görev yapmaktadır. Yukarıda bahsedilen ve daha sonra bahsedilecek olan dönemin diğer sanatkarları gibi Tefvik Fikret de üzerine düşen vazifeyi yerine getirerek millî bir bilinç doğrultusunda şiirler kaleme almıştır. Şiirlerin ortak özelliği hamasi bir muhteveyata sahip olmalarıdır. Şairin, derginin 320 numaralı sayısında yayımlanan ve "Teşyî'den Avdette" başlığını taşıyan şiirinde, askere ve orduya yönelik mısraların yanında insanları orduya katılması için teşvik ettiği kısımlar da mevcuttur:

"(...)  
Yâ Rab, nedir bu hiss-i hamiiyet ki şeyh ü şâb  
Âgûş-ı mevte cân atarak eyliyor şitâb?!

Mutlak şu bir tiren dolusu kahramanları  
Cezbeyliyor barut kokusu, top dumanları.  
(...)

Şunlar... şu muhterem, şu bahâdır gönüllüler  
Olmakta hep o hâhiş ile âzim-i sefer.  
(...)

Ser-hadde iltihâk ediniz şanlı erlere,  
Bizden selâmlar götürün hep o yerlere!.

<sup>8</sup> "Namık Kemal hem Abdülhak Hamit Tarhan'ı hem de Rezaizade Mahmut Ekrem'i yeni insan tahayyülüne uygun olarak yetiştirmeye çalışmaktadır. (...) Çünkü her iki sanatkarın da vatan ve millet yolunda hizmet edecekleri inancındadır. Namık Kemal, bu güven ve inanç ile yazmış olduğu mektuplar vasıtasıyla Abdülhak Hamit Tarhan ve diğerlerini ilmî ve millî olarak geliştirmeye gayret gösterir." (Şahin, 2023, s. 38)



(...)

Gider meydân-ı harbe dönmek azm-i sedîdiyle  
Gider Osmanlı gâzi yâ şehîd olmak ümidiyle;  
Müsâvî bahtiyâr olmakta gazîsi şehîdiyle;  
Yürür birlikte bir pîr-i civân himmet-i hafidiyle..." (Parlatır-Çetin, 2023, s. 155-156)

Mısralarda dikkat çeken ilk detay; Tevfik Fikret'in, Türk askerlerinin vatanını ve milletini koruma bilincindeki yücelik karşısında yaşamış olduğu şaşkınlıktır. Şair tarafından duyulan şaşkınlık, beklenmedik bir gelişmeden değil Türk askerinin göstermiş olduğu insanüstü cesareten dolaydır. Türk askeri, "Âgûş-ı Mevte" yani ölümün kucağına keskin bir karar ve tereddütsüz bir atakla, adeta can atarak yürümektedir. Tekrarı olmayacak bir hayat ve geri verilmeyecek bir can karşısında ölümü küçümseyen bu tutum üzerine şair şaşkınlıkla beraber duyduğu gururu gizleyememektedir. Barut kokusu yahut top dumanları kısacası savaşa dair her şey insanları tedirgin etmeye sebep olarak gösterilebilir. Ancak Türk askeri için bunlar tereddütten ziyade savaşa karşı bir istek uyandırmaktadır. Türk ahkâmında yer alan "Savaş Türk'ün Dügünüdür." lafzı bu söylenenlerin bir tezahürüdür. Türk askeri için sefer, arzuların en büyüğüdür. Aynı zamanda Tevfik Fikret, "Ser-hadde iltihâk ediniz şanlı erlere, Bizden selamlar götürün hep o yerlere!" mısraında da görüleceği üzere gençleri orduya katılmaları noktasında da teşvik etmektedir. Yukarıdaki dörtlüğe bakıldığında şairin şehitlik ve gazilik gibi ulvi kavramlardan da bahsettiği görülür. Türk askeri, savaşa dönmeyeceğini bilerek hatta bu ümitle gitmektedir. Çünkü Türkler için şehit yahut gazi olmak bir şeref ve gurur vesilesidir. Son olarak Tevfik Fikret'in nazarında kötü olanları yani Türk milletine düşman olanları yok etmekten başka çare yoktur. Bu şiirin son mısraı olan, "Kılıçtan başka yoktur çare tedmîr-i eşirrâya!" (Parlatır-Çetin, 2023, s. 157) söylenenleri destekler niteliktedir.

Yukarıdaki şiirde bahsedilen şehitlik kavramı, Tevfik Fikret'in şiirlerinde hususi bir başlık olarak da yer alır. *Servet-i Fünun* dergisinin 440 numaralı sayısında yayımlanan "Şehitlikte" şiiri, şehitlerin bulunduğu ve onların ebedî istirahatgahı olan şehitliklerin insana verdiği huzuru ve yansıttığı sükûneti okuyucuya hissettirmesi bakımından önem arz eder. Şehidin; yattığı, bulunduğu, ayak bastığı her yer kutsiyeti olan bir nurla kaplanmakta ve bu sebeple de insana huzur hissi vermektedir. Şair, bahsedilen huzuru tabiatın verdiği imkânla şiirinde anlatmaya, anlatmaktan öte okuyucuya hissettirmeye çalışır:

"Civar uyur gibi; esrâr içinde aksediyor  
Küçük, acul iki üç lem'a karşı sahilden;  
Güneş kemîn-i üfûlünde parlayıp sönerek  
Fezâda gösteriyor handeler, tezehhürler;  
Kebûd-ı bahri beyâz tekneler yarıp gidiyor;  
Sükût içinde kalan kâ'inâta bir titrek  
Ezân sadâsı bütün safvetiyle vecd-âver;



**Tevfik Fikret**

Ağır ağır ser-i eşcânı örtüyor zulemât,  
Bulutlarıyla semâ şimdi bir ridâ-yı memât.” (Parlatır-Çetin, 2023, s. 366)

Şair, “Asker Geçerken” başlığını taşıyan şiirinde de vatanın bekası için düşmanla savaşmaya giden Türk askerinin/ordusunun aynı zamanda mensubu oldukları milletin huzurundan geçerken, onların ve şairin gözünde canlanan ifadelere yer verir. Şiirde Türk askerine gösterilen saygının yanında ufukta onların belirmesiyle Türk milleti tarafından duyulan gururdan bahsedilir. Asker geçerken, orada toplanmış bulunan halk, hayranlıkla bu kudret timsaline bakar. Böylece şiir, Türk milletinin Türk askerine gösterdiği saygı ve sevginin bir yansıması olarak kabul edilebilir.

(...)  
Herkes, büyük küçük, birikir reh-güzârına  
Bir incizâb-ı rûh ile, pür-şevk u ihtirâm  
Gözler dalar güzârîş-i satvet-medârına,  
Îsâr eder kudûmuna her nazra bir selâm.

(...)  
Kalmaz gunûde geçtiği yerlerde hiss-i şân;  
Ba’zan durur selâmına bir kışla... nâgehân

Bir seyf-i âmirâne parıldar: - Selâm dur!” (Parlatır-Çetin, 2023, s. 368)

Tevfik Fikret, *Servet-i Fünun* dergisinin özel sayısında yayımlanan “Hasan’ın Gazâsı” başlığını taşıyan şiirinde, köyünden ayrılarak arkadaşları ile beraber askere, vatani korumaya giden genç bir delikanlının hikâyesini manzum bir şekilde anlatır. Tevfik Fikret, Hasan’ın hikâyesine geçmeden önce askere giden delikanlılardan ve onları askere uğurlayan insanlardan bahseder:

“Tahaşşüd eyledi, teşyi için gönüllüleri,  
O kahramân, o gazanfer yürekli efrâdı;  
Bu muhterem vatanın ber-güzide evlâdı” (Parlatır- Çetin, 2023, s. 257)

Sonraki mısralarda ise Türk askerinin yılmadan ve yorulmadan mücadele edeceklerine dair kısımlara yer veren şair, gidenlerle bekleyenlerin bir gün kavuşup kavuşamayacaklarını merak ettiğini dile getirir. Savaşmak, Türkler için mutluluk veren bir vakadır. Şair, şiirinin mısralarında gençlere, delikanlılara seslenir ve onlara nefislerinden geçmeleri öğüdü de bulunur. Çünkü vatan ve millet yolunda hayatını feda edenlerin ölmeyeceğini dile getirir. İslam inancına göre Allah yolunda, vatani için mücadele ederken hayatını kaybeden kimseler ölümlerden sayılmaz. Bakara Suresinin 154. Ayeti bahsedilen konuyla ilgilidir.<sup>9</sup> Daha sonra kadınlara döner ve savaşa giden herkesin ölmeyeceğini belirterek eşini, oğlunu yahut bir akrabasını savaşa gönderenlerin içlerini rahatlatmaya çalışır:

“Yorulmadan gidecekler, yorulmadan... Hattâ  
Yorulmadan edecekler cinâna istilâ.

Cinâna, cennet ü didâra bî-melâl ü ta’ab  
Kavuşmak... Âh, bu her gün nasib olur şey mi?  
Gazâ, gazâ! Bize Hakk’ın ne mutlu bir keremi!  
Evet, yiğitler, evet... Siz fedâ-yı nefis ediniz;  
Vatan yolunda fedâ-yı hayât eden ölmez...  
Kadınlar, ağlamayın, cenge her giden ölmez!” (Parlatır-Çetin, 2023, s. 258)

Tevfik Fikret’in belirttiği üzere Hasan, köyün birinde yaşayan genç bir delikanlıdır. Kendi akranlarından, arkadaşlarından savaşa gönüllü olarak katılanları duymasıyla birlikte kimseye

<sup>9</sup> “Allah yolunda öldürülenler için “ölüler” demeyin. Hayır, onlar diridirler, fakat siz bilemezsiniz.”  
(www.kuran.diyaret.gov.tr)

söylemeden onların peşine takılarak savaşmak için yola çıkmıştır. Yola çıkmadan önce kendi kendine dostlarının savaşmaya giderken ona haber vermemelerini içermiş, bu sebeple kendisini önemsiz hissetmiş ve onlara sitem etmiştir. Ayrıca Hasan'ın hem amcası hem de dayısı vatan için mücadele ederken şehit düşmüştür. Hasan da tıpkı onlar gibi vatan uğrunda şehit olmaya hazırdır:

“Köyün yabancı, bir ben uzak o devletten!  
Niçin? Benim nerem eksik? Çolak mı, hasta mıyım?  
Soyumda hepsi şehit: İşte amcam, işte dayım.  
Ne sandılar beni, bir torba ot kadar cansız!” (Parlatır-Çetin, 2023, s. 258)

Devamında ise Hasan'ın köyden ayrılışı ve sürekli arkasını dönerek son bir kez köye bakması tasvir edilir. Sevdiklerini arkasında bırakan Hasan, vatanın kurtuluşu için bu sorumluluğu ve fedakârlığı göze alır. Onu yolundan döndürmeye, vazgeçirmeye çalışan hülyalar, hatıralar aklında sürekli döner. Ancak Hasan, büyük bir kararlılık ile yolunda yürümeye devam eder:

“Hayır, o dönmeyecek; bak, şu karşı dağlardan  
Esen hava ne kadar şanlı müjdeleri veriyor;  
Hayali pîşine bir levha-i zafer seriyor.” (Parlatır-Çetin, 2023, s. 259)

Yukarıda kısımlarda Türklerin savaşmaya düğüne gider gibi gittiği ifade edilmişti. Tevfik Fikret de bu durumun farkında olacak ki Hasan'ı savaşmaya hem gülerken hem de türkü söyleterek götürür. Tüm bunlar Tevfik Fikret'in millî bir bilinç doğrultusunda şiirlerini yazdığını göstermektedir:

“Yüzünde şimdi bir ümmîd-i münbasit gülüyor;  
Omuzda torbacığı, sağ elinde bir değnek,  
Hasan çavuşu gidiyor cenge türkü söyleyerek!” (Parlatır-Çetin, 2023, s. 260)

Tevfik Fikret, Türklerin iyi birer asker olduğunun ve bu yeteneklerin Türklerin genetiğinde yer aldığının farkında olan bir sanatkârdır. Türk ahkâmında ve Türk devlet anlayışında yer alan, “Her Türk Asker Doğar.” söylemi bu fikrin bir yansımasıdır. Şair, şiirinin mısralarında da Hasan üzerinden bu görüşü destekleyici kısımlara yer verir:

“Silah oyunları zaten köyünde bildiği şey;  
Nizâm-perver, itâ'atlı, tendürüst, çevik  
Kanında var yiğidin belli işte askerlik.” (Parlatır-Çetin, 2023, s. 260)

Hasan, savaşı geçiren günlerde umutsuz ve heyecansız bir vaziyettedir. Savaşmayı arzulamakta, ölmeden düşmanla savaşmayı istemektedir. Nihayet savaş başlamış ve savaşın yarattığı kaos her tarafa yayılmıştır. Hasan, bölüğün en önünde yer alarak vatanı için gerçekleşen mücadeleye ortak olmaktadır. Savaş esnasında birçok arkadaşı şehit düşmüş, Hasan ise bir kurşun ile yaralanmıştır. Elinden bırakmadığı bayrağı ile Türk ordusunun düşmanla kahramanca çarpışmasını izlemektedir. Ancak kendisine, yaralandığı ve bu sebeple savaşmadığı için kızmaktadır:

“Kovan, kaçan, boğuşan, öldüren, ölen, ezilen...  
Mehîb mahşer-i heycâ!.. Zavallı yaralı, sen  
Bu harbi seyredecek miydin öyle hâricden?..” (Parlatır-Çetin, 2023, s. 261-262)

Şiirin sonunda ise Hasan, vatanı için mücadele etmiş olmanın verdiği huzur ve gazi olmanın hissettirdiği gurur ile bir yaz günü köyüne döner. Tevfik Fikret, Türk milletinin şehidine ve gazisine son derece saygılı olduğunun bilincindedir. Şiirin son kısımlarında Hasan'ın karşısında sadece insanların değil aynı zamanda dağın, taşın, ağaçların ve değirmenin bile hürmetkâr bir şekilde durduğu, Hasan'ı selamlayarak onun önünde eğildiği dile getirilir. Bu tasvir, vatanın ve

milletin bekası için büyük fedakârlıklar yapan şehit ve gazilerin, Türk milletinin nazarında gördüğü değerlerin bir göstergesidir:

“Ve bir madalyalı gazi mehabetiyle vakur,  
Ağır ağır yürüyor... Nagehan tevakkufla  
Fezaya fırlatıyor bir nigâh-ı pür-şu’le.  
Bu şanlı avdeti gûyâ selamlıyor öteden:  
Değirmenin açılan kollarında bir şefkat,  
Ağaçların eğilen dallarında bir hürmet!..” (Parlatır-Çetin, 2023, s. 263)

Şiirin bütününe bakıldığında Tevfik Fikret’in bir amacı olduğu ve bu amaç doğrultusunda şiirini yazdığı anlaşılır. Gayesi ise memleketin muhafazasına yardım etmek için eli silah tutan tüm delikanlıları mücadeleye ortak olmaya çağırmaktır. Tevfik Fikret, bu noktada edebiyatı aracı olarak kullanır. Ülkelerin zor durumlarında edebiyat, kişilerin mensubu olduğu vatana ve millete olan bağlılıklarını arttırdığı gibi millî his, hayal ve fikirleri besleyerek bireylere millet olma bilinci aşılar. Edebiyatın bahsedilen gücünün farkında olan Tevfik Fikret ise şiir vasıtasıyla memleketin birer üyesi olan delikanlıları vatanlarını korumak için savaşımaya davet eder. Şairin *Servet-i Fünun* dergisinin 321 numaralı sayısında yayımladığı “Ken’an” başlıklı şiirinde; fiziki olarak zayıf ve sıska bir vücuda sahip, akranları tarafından küçük görülen ve bu sebeple insanların içine çıkmaya utanan Kenan isminde genç bir delikanlıdan bahsedilir. Ancak savaş çıktığı vakit Kenan da diğer herkes gibi harbe gider. Harpte yaralanır ve gazi olarak köyüne döner. Artık herkes tarafından küçümsenen ve aciz görülen Kenan’ın yerinde vatan için mücadele ederken yaralanmış şanlı bir asker vardır:

“(…) Çocuk sıska ve aciz,  
Lerzân harekâtıyla, mukavves bacağıyla  
Akrânına eğlence olur, hırpalanırdı;  
Halkın nazarından kaçınırdı, utanırdı.  
(...)  
Harp oldu, bütün köydeki şübbân-ı hamiyet  
Ser-hadde şitâp eyledi... Ken’an da beraber;  
Bir gün pusuda bir avuç erbâb-ı celâdet  
Bir fırka harap eyledi... Ken’an da beraber.  
Ken’an köyüne yaralı dönmüş geliyordu.  
Pişinde bir âvâze-i şân yükseliyordu!” (Parlatır-Çetin, 2023, s. 256)

Murat Gür, asker üniformasının, erkeğin bedeni üzerinde birtakım değişimler ve dönüşümler yaptığını, böylece üniformayı taşıyan bedenin bazı kültürel ve toplumsal nitelikler taşıdığını ifade eder: “Disipline edilmiş, güçlü, sağlıklı ve vazifesi uğruna kendini ortaya koyacak bir beden. Bu açıdan askerlik, çağlar boyunca birçok kültürde ideal erkekliğin en temel göstergesi olarak işlenmiştir.” (Gür, 2019, s. 167) Abdullah Şengül ise milleti vücuda getirme sürecinde devleti inşa etme sorumluluğunun erkeğe ait olduğunu belirtir. Çünkü vatani için savaşmak ve gerektiği durumda kendi ailesinden ve canından fedakârlık etme vazifesi erkeğe aittir. Bunun sebebi erkeğin hem fiziksel hem de psikolojik olarak savaşımaya daha elverişli bir yapıya sahip olmasından kaynaklanır (Şengül, 2019, s. 102). Dolayısıyla Tevfik Fikret, asker üniformasının taşıdığı bu anlamın da bilincindedir. Yukarıdaki şiirlerde yer alan hem Hasan hem de Kenan, asker üniformasını giyerek toplumun kendilerine dayattığı statüyü ve bakış açısını değiştirmişlerdir. Böylece Gür’ün ifade ettiği “ideal erkeklığe” adım atarak toplumun nezdinde itibar kazanmışlardır.

Recaizade Mahmut Ekrem de asker üniformasını giyen Mehmet Onbaşı’nın vaziyetini anlattığı “Kırmızı Merkûplar” başlıklı şiirini, *Servet-i Fünun* dergisinin özel sayısında yayımlar.

Muhteviyat olarak Tefik Fikret'in şiirlerine benzeyen "Kırmızı Merkûplar"da, çocuğuyla vedalaşarak cepheye giden Mehmet Onbaşı'nın kısa hikâyesi manzum olarak anlatılır. Türk askerinin en büyük özelliği fedakâr bir karaktere sahip oluşudur. Şair, şiirinde Türk askerinin bu niteliğine dikkat çekmek ister. Türk askeri; arkasında sevdiklerini, ailesini ve dostlarını bırakarak cepheye gider. Çoğu zaman arkasında; gözü yaşlı bir anne, eş yahut evlat bırakır. Mehmet Onbaşı da evladına çok istediği kırmızı ayakkabıları alamadan şehit olur. Bu durum Türk askerinin panoramasını yansıttığı için önem arz eder:

"Hududa sevk edilen kahraman yiğitlerden  
Köyün dokuz nefer olmuştu verdiği asker.  
Gönüllü gitti bu mecmû'dan filân ve filân,  
Mehmet Onbaşı efrâdın en dilîri iken  
Redif idi... çıkacak izni bekledi nâçâr.  
(...)  
İsâbet eyledi bir mermi-i hatâ-perver...  
Uruldu kalb-gehinden o kahraman asker,  
(...)  
Köyünde hastalanıp bir çocuk o gün fil-hâl  
-Evet! O bildiğimiz beş yaşındaki Zeynel  
Yanarken âteş-i buhrân içinde rûh u teni  
Sayıklayıp da diyordu -Kesik kesik heyhat!-  
"Geleydi kırmızı merkublarım!" ... Zavallı yefîm!..." (Ülgen, 1993, s. 232)

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Servet-i Fünun* dergisinin 322 numaralı sayısında yayımlanan "Askeri Osmâniyân" isimli şiiri de Osmanlı askerlerinin kahramanlıklarının anlatıldığı ve şairin askerler karşısında duyduğu gururu dile getirdiği mısralara sahiptir. Şair, askerleri koruyan gücün, vatan ile dine duydukları sevgiden kaynaklandığını ve her bir Osmanlı askerinin karakter abidesi olduğunu ifade eder. Bahsedilen hasletler yaratılıştan itibaren Osmanlı askerlerinde bulunmaktadır. Bu durumda Recaizade Mahmut Ekrem'in Osmanlı askerlerini diğer milletlerin askerlerinden farklı bir mevkie konumlandığını gösterir. Böylece şair, şiirinin tamamında; Osmanlı askerlerinin üstün yaratılışından, memleket için mevcudiyetinin gereğinden ve askerlere dair iyi dileklerinden bahseder:

"Olur meddahı âlem: Ne askerdir bu asker!  
Kalır hayranı âdem: Ne cevherdir bu cevher!  
(...)  
Hamiyetle diyanet bu ceyşe zırh ü miğfer  
Ne mu'ciz azm ü himmet ki birkaç günde etdi  
(...)  
Edep... Namus ve iffet bu cünde zîb ü zîver.  
Cihanda haslet olmaz bu hasletten mübarek...  
(...)  
Tanîn-i satvetiyle pür olsun gûş-ı âlem  
'Desin hayretle herkes: Ne askerdir bu asker!'" (Ülgen, 1993, s. 89-91)

Yukarıdaki şiirin muhteviyatına ve mısralarına benzer bir şiir de Abdülhak Hamit Tarhan tarafından *Servet-i Fünun* dergisinin 1284 numaralı sayısında yayımlanmıştır. Şairin *İlham-ı Vatan* isimli eserinde yer alan "İlham-ı Nusret" başlıklı şiir, Çanakkale Savaşı'nın icrası sırasında yazılmıştır. Öncelikle şairin, şiiri vücuda getirmesinin birinci sebebi, cephedeki askere moral ve

motivasyon aşılmasıdır. Şiir, başlığından itibaren bu amaca hizmet eder. Abdülhak Hamit Tarhan, şiirinde “Türk Askeri” tabirini kullanır ve asker memleketi kurtaran güç olarak tasvir edilir:

“Türk askeri, ey memleketi kurtaran evlâd,  
Senden feyezân etti bu imdâd-ı Hudâ-dâd,  
Sensin o bahâdır ki bugün düşmene kıldın  
Sînenle Çanakkale’yi bir kal’a pûlâd!..” (Enginün, 2013, s. 362)

Şairin, 1897 yılında Osmanlı-Yunan Harbi neticesinde kaleme aldığı, “Ordu-yı Hümayunda Bir Şair” isimli şiiri, Osmanlı Ordusu’nun zaferiyle sonuçlanan savaşın ardından hissedilen gururun ve teşekkürün ifadelerini yansıtır. Abdülhak Hamit Tarhan, mücadelenin başarıyla sonuçlanmasındaki en büyük payın Osmanlı askerleri olduğunu dile getirir. Şiirin tamamında Osmanlı askerlerinin kudretinden ve Yunan Ordusu’nun mağlubiyetinden bahsedilir:

“Evet, asâkir-i şâhânedir bu askerler  
Ki dîn ü devlet için can verip alırlar kâm,  
‘Hücum!’ emri alınca o şîr-peykerler  
Ne dağ mukavemet eyler, ne burc u istihkâm.  
Bizim cenâh budur, gördüğün şu mahşer-i nâs,  
Sizinki de kaçıyor işte bir alay nesnâs!..” (Enginün, 2013, s. 360)

*Servet-i Fünun* dergisinin 322 numaralı sayısında “Aydın Nadir” takma ismiyle Ali Ekrem Bolayır’ın kaleme aldığı “Asker Şarkısı” ve yine derginin 323 numaralı sayısında Muallim Feyzi tarafından yazılan, “Harp Şarkısı” şiirleri yayımlanır. Her iki eserde de Osmanlı askerinin yiğitliğinden, kuvvetinden ve mücadele azminden söz edilir. Ali Ekrem Bolayır askeri, “Bak şu levend askere Osmanlıdır, Süngüsü parlak, kılıcı kanlıdır. (...) Kendi yürekli, yüreği canlıdır; Kahraman ecdâdı kadar şanlıdır!” (Ülgen, 1993, s. 99-101) şeklinde tasvir ederken, Muallim Feyzi ise “Türk bahadırları, cenk erleri, Arş ey Osmanlı dilaverleri!” (Ülgen, 1993, s. 111) ifadeleriyle betimlemektedir.

## SONUÇ

Türklerin yaşadığı coğrafya ve karakter özellikleri düşünüldüğünde, Türk tarihinin savaşlar ve zaferler bakımından zengin bir içeriğe sahip olduğu su götürmez bir gerçektir. Bu nedenle Türklerin her dönemde askere ve orduya önem verdiğini söylemek yanlış yahut eksik bir bilgi olmayacaktır. Türklerin tarihinin, mücadelelerle dolu olması Türklerin edebiyatını da etkilemiş böylece harp, edebî eserlerde sıklıkla işlenen konular arasına girmiştir. Edebiyat, özellikle toplumların zor zamanlarında, kişilerin mensubu oldukları ülkeye olan aitik duygularını güçlendiren, millî ve kültürel değerlerini hatırlatan, böylece onlara millet olma bilinci aşıl原因 bir role sahiptir. Türk edebiyatı içerisinde faaliyet gösteren sanatçıların her biri yaşadıkları dönemin aydını olarak kabul edilirler. Bunlardan kendi kimliklerinin ve sorumluluklarının farkında olanlar, edebiyatı; kültürel, toplumsal ve hamasi fikirleri millete ulaştırmak için bir tür vasıta olarak kullanırlar. Edebî türlerin yanında süreli yayınlar da sanatkârların bahsedilen amaç doğrultusunda kullandıkları araçlardan biridir. Türk edebiyatı bünyesinde birçok süreli yayın çıkarılmış ve bazıları yayımlandığı dönemde büyük ses getirmiştir. Bunlardan ilk akla geleni ise şüphesiz elli seneden fazla yayın hayatına devam eden ve çıktığı dönemde hatırı sayılır bir okuyucu kitlesine ulaşan *Servet-i Fünun* dergisidir. Dergi, yayımlandığı süre boyunca ülkede ve ülke dışında gerçekleşen olayların halka ulaştırılması noktasında belirleyici bir konumda yer alır. Yayın hayatına devam ettiği 1891-1944 tarihleri arasında; Trablusgarp Savaşı, Balkan Savaşı, Birinci Dünya Savaşı, Millî

Mücadele ve İkinci Dünya Savaşı gibi Türk milleti için önemli sayılabilecek hadiselerle tanık olur. Bunun yanında dergi, birtakım kavram ve tanımların tartışıldığı bilimsel makalelere de sayılarında yer verir. Tarihi zaferlerle dolu olan Türklere harp edebiyatı içerisinde dâhil edilebilecek eserlerin azlığı ve yazılan eserlerle yeterli seviyeye ulaşamamış olması Ahmet Hidayet tarafından “Harp ve Edebiyat” başlığı altında irdelenir. “Harb-i Umumi” başlıklı yazıda, Birinci Dünya Savaşının başladığı haberi verilir. Okuyuculara; hangi devletlerin savaşa dâhil olup olmadığı ile savaşın genel seyrine dair malumatlar verilir. “Osmanlı Seferberliği” isimli yazıda ise savaştan dolayı seferberlik faaliyetlerinin başladığı ve birçok gencin gönüllü olarak Türk ordusuna katılmak için başvuruda bulunduğu bahsedilir. Ayrıca dönemin Padişahı V. Mehmet ve Harbiye Nazırı Enver Paşa’nın ifadelerine yer verilir. Bu anlamda dergi; devlet yöneticilerinin his, fikir ve görüşlerinin, savaş/seferberlik durumlarının halka ulaştırılmasında, önemli bir noktada yer alır. “Makale-i Askeriye” başlığı altında oluşturulan yazılarda ise çeşitli rütbelerdeki askerlerin, askerî konularla ilgili kaleme aldığı yazılara yer verilir. Böylece dergide; yazarlar, edebiyatçılar ve askerler gibi alanında uzman isimler tarafından harp/ordu/asker kavramları incelenmeye tabi tutulur. Ayrıca dergide; Tevfik Fikret, Recaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hamit Tarhan gibi isimlerin, savaşlarla ilgili yazdıkları şiirler de bulunmaktadır. Şiirlerin birçoğunda; Türk askerinin üstün karakterinden, fedakârlığından, vatanın/milletin bekası için varlığının gereğinden, millî ve manevi niteliklerinden bahsedilir. Bunun yanında şiirlerin yazılış amacı, cephede mücadele eden Türk askerine moral ve motivasyon aşılaktır. Sonuç olarak *Servet-i Fünun* dergisi, Türk toplumunu yakından ilgilendiren birçok konuya sayılarında yer vermiş, ülke dışında meydana gelen olayları ise yakından takip ederek bunların halka ulaştırılması noktasında bir tür vasıta görevi üstlenmiştir. Ayrıca dergi içerisinde harp; adından çokça söz edilen ve incelenen kavramlar/konular arasındadır. *Servet-i Fünun* dergisinde harp hem edebî hem de askerî boyutuyla alanında uzman isimlerin/araştırmacıların çalışmalarının konusu olmuştur.

#### KAYNAKÇA

- Ahmet Hidayet (Reel) (1914). “Harp ve Edebiyat”. *Servet-i Fünun* dergisi. Numara: 1215 (17 Eylül), s. 292-293.
- Akyüz, Kenan (2013). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkilâp Kitabevi.
- Andı, Kübra (2006). “*Servet-i Fünun* Mecmuası”. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. Cilt: 4, Sayı: 7, s. 533-544.
- Aslan, Taner (2009). “Osmanlı Aydınlarının Gözüyle Batılılaşma”. *Erdem*. Sayı: 55, s. 1-30.
- Ayvazoğlu, Beşir (2021). *Edebiyatın Çanakkale’yle İmtihanı*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Emiroğlu, Öztürk (2022). *Türkiye’de Edebiyat Toplulukları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Enginün, İnci (2013). *Abdülhak Hâmid Tarhan Bütün Şiirleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, Bilge (2019). *Edebiyat Tarihi ve Tenkit*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Gür, Murat (2019). *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- “Harb-i Umumi” (1914). *Servet-i Fünun* dergisi. Numara: 1210 (13 Ağustos).
- Hüseyin Cahit (Yalçın), (1899). “Harp ve Sulh”. *Servet-i Fünun* dergisi. Numara: 437 (24 Ağustos), s. 330-332.

- Hüseyin Cahit (Yalçın), (1899). "Harp ve Sulh". *Servet-i Fünun* dergisi. Numara: 438 (3 Ağustos), s. 346-348.
- İbrahim Muhittin (Binbaşı), (1899). "Makale-i Askeriye". *Servet-i Fünun* dergisi. Numara: 422 (13 Nisan), s. 83-84.
- Kaplan, Mehmet (1995). *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kolcu, Ali İhsan (2005). *Servet-i Fünûn Edebiyatı*. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2013). "Servet-i Fünun Şiiri (1896-1901)". *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış Yeni Türk Edebiyatı*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Köroğlu, Erol (2010). *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1948 Propagandadan Millî Kimlik İnşası*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- "Osmanlı Seferberliği" (1914). *Servet-i Fünun* dergisi. Numara: 1210 (13 Ağustos), s. 106.
- Parlatır İsmail, Çetin Nurullah (2023). *Tevfik Fikret Bütün Şiirleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Parlatır, İsmail, Servet-i Fünun, [www.islamansiklopedisi.org.tr](http://www.islamansiklopedisi.org.tr) (Erişim Tarih: 19.04.2024)
- Servet-i Fünun* dergisi (1897). "İlan". Numara: 320, s. 114.
- Servet-i Fünun Edebiyatı* (2011). Koordinatör: İsmail Parlatır, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Soğukömeroğulları, Mehmet (2011). "Servet-i Fünûn Edebiyatı Gayrı Millî midir?". *Turkish Studies*. Volume 6/1, s. 1785-1800.
- Şahin, Ahmet Metehan (2023). "Namık Kemal ve Abdülhak Hamit Tarhan'ın Mektuplarında Millî Şuur". *International Journal of Turkish Academic Studies (TURAS)*. C. 4, S. 2, s. 34-48.
- Şengül, Abdullah (2019). *Ulusun Sahnedeki Öyküsü Türk Tiyatrosunda Millî Mücadele ve Cumhuriyet*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Tansel, Fevziye Abdullah (2005). *Hususi Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hamit*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ulucutsoy, Hasan (2018). "Türk Basınında Savaş Edebiyatı Tartışmaları (1913-1941)". *Turkish Studies*. Volume 13/28, s. 1023-1040.
- Ülgen, Erol (1993). *1897 Türk-Yunan Savaşı'nın Türk Şiirindeki Akisleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı* (2009). "Servet-i Fünun Edebiyatı". Editör: Ramazan Korkmaz, Ankara: Grafiker Yayınları.
- ([www.kuran.diyaret.gov.tr](http://www.kuran.diyaret.gov.tr)) Erişim Tarihi: 17.05.2024



OKTAY YİVLİ

# Kırk Yama

AŞK, EDEBİYAT ve ÖTEKİ ŞEYLER



 Günce Yayınları

Mahmut Babacan

Üniversiteler İçin

# Türk Dili Kompozisyon Bilgileri



 Günce Yayınları

8. BASKI

Başka Bir Tarih Hayal Etmek

# TÜRK EDEBİYATINDA ÜKRONYA

MURAT GÜR



 Günce Yayınları

DR. MUSA ERASLAN

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE

# MİZAH VE İRONİ



 Günce Yayınları

# Tanrı'yı Gören Köpek: Din ve Toplum Arasında Kutsalın Üretimi

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ ABDURRAHMAN YALÇI\*

## Öz

Anlamlandırma sürecinde hem özne hem de nesne olarak bireyin konumu, kritik bir önem arz etmektedir. Gündelik hayat içerisinde yer alınan ortak durum, ortak anlamın üretilmesi ile neticelenmektedir. Bu bağlamda gündelik hayat, aşkın olanı kendi gerçekliğine çekmektedir. Böylelikle kutsalın devamlılığı sağlanmaktadır. Dolayısıyla kutsallaştırma anlamın bireylerarası üretimi ile yakından ilişkilidir. Söz konusu durumun bir edebi metin üzerinden betimlenmesi çalışmamızın temel amacını oluşturmaktadır. Dini metinlerdeki edebi vurgunun yanı sıra edebi metinlerdeki dini kurgu, iki disiplinin sosyolojik zemindeki birlikteliklerinin köklü geçmişini göstermektedir. Çalışmada, bu bağlamda değerlendirilen Dino Buzzati'nin *Tanrı'yı Gören Köpek* öyküsü, kutsalın üretimi ve toplumsal değişim süreciyle ilişkilendirilip etkileşimli bir çerçevede analiz edilmeye çalışıldı. Kullanılan metodolojik yaklaşım din ile toplum arasındaki etkileşime dair önemli ipuçları vermektedir. Böylelikle kutsalın konumlanması ve üretim döngüsü, etkileşimsel bir sürece bağlı olarak ortaya çıkan anlamlandırmalarla ilişkilendirilmektedir. Bu perspektiften hareketle dini bir prensibin salt kendinde bir nedenden dolayı sembolleşmediği, daha çok gündelik hayatın yedeğinde birer sembole dönüştüğü sonucuna ulaşıldı.

**Anahtar sözcükler:** Din ve toplum, kutsalın üretimi, Dino Buzzati, *Tanrı'yı Gören Köpek*

*THE DOG WHO SAW GOD:*

THE PRODUCTION OF THE SACRED BETWEEN RELIGION AND SOCIETY

## Abstract

In the process of interpretation, the position of the individual as both subject and object is of critical importance. The common situation in everyday life results in the production of common meaning. In this context, everyday life draws the transcendent into its own reality. Thus, the continuity of the sacred is ensured. Sanctification is therefore closely related to the interpersonal production of meaning. Describing this situation through a literary text constitutes the main purpose of our study. In addition to the literary emphasis in religious texts, the religious fiction in literary texts shows the deep-rooted history of the unity of the two disciplines on sociological grounds. In this study, Dino Buzzati's *The Dog Who Saw God*, which is evaluated in this context, is analyzed in an interactionist framework in relation to the production of the sacred and the process of social change. The methodological approach provides important clues about the interaction between religion and society. In this way, the positioning and production cycle of the sacred is associated with the significations that emerge depending on an interactional process. From this perspective, it can be

\* Kafkas Üniversitesi, [ayalcia@gmail.com](mailto:ayalcia@gmail.com), ORCID: 0000-0002-6375-0701

Gönderim tarihi: 13 Mayıs 2024

Kabul tarihi: 5 Temmuz 2024

said that a religious principle does not become a symbol for its own sake, but rather it becomes a symbol in the service of everyday life.

**Keywords:** Religion and society, production of the sacred, Dino Buzzati, *The Dog Who Saw God*

## GİRİŞ

*"Üç kuşak vardır daima: Birinci, Tanrı'yı bulur; ikinci, Tanrı'nın üstüne daracak tapınaklar kurar ve onu zincire vurur; yoksul düşen üçüncüyse, kendi zavallı kulübeciklerini kurmak için taşlar taşır Tanrı'nın evinden."* (Rilke, aktaran Oflazoğlu, 2010, s.9-10)

**T**arihte insanı tanımlamaya, onu belirli bir sistematik üzerinden kurgulamaya ve böylece farklı bir toplumsallıkla farklı bir dünya inşa etmeye yönelik girişimler ve bunların karşısında kurumsallaşan akıl yürütme biçimleri, bitmiş ya da sonlanmış olgular değildir. Bunların yarattıkları etki ve yol açtıkları dönüşümler devam etmektedir. İnsanlık, kendisine dair her türlü kavrayışı bir şekilde günümüze değin taşımış görünmektedir. Zira tarihten insan bilişine tevarüs eden hiçbir tasavvur silinip gitmemektedir. Böylece fikirler etkileşim içerisinde günümüze dek varlıklarını sürdürürler. Bütün değişim projelerinin ortaya çıkarmaya çalıştıkları şey ise düşünüş, hissediş ve eylem anlamında yeni bir insandır. Bu bağlamda din ve birey ilişkisini özne-nesne ikiliği açısından değerlendirmek gerekmektedir. Bu, norm belirleme, kutsalın inşası gibi hususlarda din ve toplumun karşılıklı olarak nasıl yer değiştirdiklerini anlamamızı sağlayacaktır.

Dinlerin kök paradigmaları, anıtsal kutsal bilgileri salt dinsel bir mekanizma olan vahiy yani Tanrı belirlemesi ile oluşmaz. Bu kök paradigmalara ve anıtsal kutsal bilgilere insanın sızması ve belirlemesi dinsel hakikatin inşasında önemli bir yer tutmaktadır. İnsanlık tarihi boyunca sosyal yaşamın asli bir unsuru olarak kutsal, kişilerarası gerçeklik içerisinde bir kutsallaşma süreci ile tezahür etmektedir. Tanrı tasavvuru kadar merkezi bir husus bile insan belirlemesine karşı korunmalı değildir. Tek tanrılı dinlerde "Tanrılar yoktur Tanrı vardır" söylemi hâkim olmasına rağmen çoktanrıcılığın tektanrıcılığa indirgenebilmesi hiç de kolay değildir (James, 2003, s.161-162). Tevrat'taki "Tanrı insanı kendi suretinde yarattı" (Yar.1:26-27) ve İslami literatürdeki "Allah'ın ahlakıyla ahlaklanma" önermeleri ilk anlamlarıyla Tanrı'nın mutlak özneliğine/belirleyiciliğine atıf yapmaktadır. Oysa bütün teoloji tarihi insanın tanrı tasavvurunu kendi gerçekliği üzerinden biçimlendirdiği örüntüler barındırmaktadır. Antropomorfizm tek tanrılı dinlerin bünyesinde dahi fazlasıyla mevcuttur. Denklem tersine çevrildiğinde, insanın değişen sureti Tanrı'yı değiştirmekte; insanın ahlaki ve bilişsel farklılaşması Tanrı tasavvurunu dönüştürmektedir.

Çalışmamızda bireyin kutsal ile kurduğu ilişkiyi betimleyebilmek için örnek bir metinden hareket edilmekte ve edebi metinlerin içsel olarak sosyolojik olduğu düşüncesinden yola çıkarak kutsalın üretim süreci esas alınmaktadır. Çünkü edebi eserlere toplumsal değerlendirmeler nüfuz etmekte, bu güçler kurgu içerisinde kesişmektedir. Kurgusal metinler, dini inançlarla birlikte toplumsal değerler ve ritüeller açısından önemli bir veri kaynağı teşkil etmektedir. Bu bağlamda yapılacak bir analiz, Bahtin'in detaylandığı gibi kurgusal metnin her ögesi, toplumsal güçlerin kırılma noktası olarak, toplumsal değerlendirme ışınlarını kırıp özgül bir açıda yansıtacak şekilde

yapılanan sentetik bir kristal olarak kabul edilmelidir (2004, s.362). Söz konusu gerekçelerle referans olarak seçtiğimiz öyküden yola çıkarak çalışmamızın metodolojisi şekillenmekte, kurgu içerisinde ön plana çıkan temalar aşağıdaki soruların yörüngesinde analiz edilmektedir:

- a) Metinde nasıl bir toplum betimlenmektedir ve bu durum din ile nasıl ilişkilendirilmektedir?
- b) Toplumdaki anlam birliği hangi zeminde çözümlenmektedir?
- c) Din ile ilişkilendirilen değerlerin yerleşmesiyle yaşanan toplumsal değişim nasıl temellendirilmektedir?
- d) Dini sembolün toplumsal inşası nasıl bir süreçte gerçekleşmektedir ve bunu mümkün kılan etkenler nelerdir?

Metodolojik güzergâhımızı belirleyen sorularla çalışmamızda anlamın bireysel ve kişilerarası temeli, bu sürecin dinin tezahür biçimlerini nasıl etkilediği; Dino Buzzati'nin *Tanrı'yı Gören Köpek* öyküsü üzerinden değerlendirilecektir. Din ve toplum arasındaki etkileşimde kutsalın tezahürü betimlenecek, insan ve Tanrı arasındaki yaratım süreci açıklanacaktır. Anlatının anlaşılabilmesi, onu üreten sosyal bağlama yerleşmekle ve bu bağlamı anlamakla mümkündür (Hewitt ve Shulman, 2019, s.56). Edebiyat dünyası, kişilerarası ilişki sisteminin kavranması açısından sosyolojik düzlemde ayrıcalıklı bir alana sahiptir. Buradan hareketle kutsalın nasıl inşa edildiği ve dönüştüğü, referans öyküdeki toplumsal bağlam üzerinden etkileşimci (Sapiro, 2019, s.45) bir zeminde gösterilmeye çalışılacaktır. Analiz çerçevemiz; sembolik etkileşimciliğin temel imgeleri olan insan grupları, sosyal etkileşim, nesnelere, bir aktör olarak insan, insan eylemi ve eylem çizgilerinin birbirine bağlanmasına dayanmaktadır (Blumer, 1986, s.6). Böylelikle kurgu içerisinde yer alan inanç, algı ve anlam üretimi konuları detaylandırılmakta; kutsalın toplumsal üretimine ve bireyin bu üretimdeki rolüne yönelik bir perspektif oluşturulması hedeflenmektedir.

## 1. DİN VE TOPLUM ARASINDA

Din Durkheim (2005) tarafından, kutsalla, yani diğerlerinden ayrılmış ve yasaklanmış şeyle ilgili inanç ve pratiklerden müteşekkil bir sistem olarak tanımlanır (s.67). Bu, "kutsal nedir?" diye ikinci bir soruya yol açar. Durkheim'in tanımı, kutsalı sıradan olmayan gerçekliğin alanı bağlamında genişletilebilir (Bellah, 2017, s.3). Eliade (1991) da dinlerin tarihini, kutsalın tezahürlerinin birikimi olarak görmektedir. Ona göre daima bizim olarak algıladığımız dünyaya ait olmayan bir gerçeğin, nesnelere içinde açığa çıkması söz konusudur (s.IX). Burada insanın dışında fakat onunla ilişkili esrarengiz ve koruyucu bir gücün niteliği söz konusudur. Bu nitelik doğal ve yapay nesnelere, zaman, mekân, insan veya hayvanların yanı sıra evrensel uluhiyetlere de atfedilebilmektedir. Gücü "gündelik hayatın ihtiyaçlarına göre" ortaya çıksa da günlük rutinlerin dışında durmaktadır. Dolayısıyla kutsal, insan-dışı algılanmakla birlikte yine de insana işaret etmektedir (Berger, 2011, s.84-86). Hatta bir kutsal duygusu olmadan bir toplumdaki söz etmek mümkün değildir (Nisbet, 2006, s.162). Kutsal, manevi bir toplumun ortaya çıkışını mümkün kılmaktadır (Durkheim, 2005, s.67).

Kişilerarasında eylem, gündelik karşılaşmalarda ve karşı karşıya kalınan durumlarla başa çıkarken gerçekleştirilen çok sayıda faaliyetten oluşmaktadır. Toplumsal yaşam, zorunlu olarak, üyelerinin faaliyetlerini bir araya getirmeye yönelik devam eden bir süreçtir. Bu bağlamda kültür,

açık bir şekilde insanların yaptıklarından türetilmektedir (Blumer, 1986, s.6-7). Buradan hareketle kültürel bir ürün olarak kutsalın, insanların faaliyetleri neticesinde ortaya çıktığı ve sürdürülebilir bir form kazandığı söylenebilir. Başlangıcı itibarıyla her dini söylem içinde doğup geliştiği toplumsallık açısından yenilikçi ve varoluşa yönelik itiraz içerir. Fakat zamanla dinler dışsal faktörlerin etkisiyle değişime razı olmak durumunda kalmakta; kendilerini yeni duruma adapte edebilme esnekliğine, teolojik manevra kabiliyetine göre varlıklarını sürdürmektedirler. Maruz kalınan krizler dinlerin liturjik yapılarından itikat boyutlarına kadar sirayet edip onları dönüştürebilmektedir. Bu dönüşümün boyutu, krizin mahiyetine ve şiddetine bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Değişim arzusu dinin içinden gelen bir uyarım değil aksine dışsal şartların bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

Yaşanan değişim ve dönüşümler, anlam üretimi ile paralel bir şekilde gerçekleşmektedir. Burada özellikle dinsel semboller ve bunların oluşum mantığına atıfta bulunmak gerekmektedir. Bir değer yüklemesi yapılan semboller ikame kavramlardır ve belirli bir oluşa işaret etmektedirler. Bireylerin gereksinimleri bağlamında dinsel ve kültürel bir biçimde yaratılmaktadırlar. Bu anlamıyla en kutsal sembollerin bile oluşumunda beşerî ilişkilerin belirleyici bir etkisinin bulunduğu görülmektedir. Etkileşimci bir perspektifle, insanlar ve gruplar için var olan dünyaların nesnelere oluştuğu ve bu nesnelere sembolik etkileşimin ürünü olduğunu vurgulamak gerekir. Bir nesne; bulut, kitap veya dini bir doktrin gibi gösterilebilen, işaret edilen veya atıfta bulunulan herhangi bir şey olabilir. (Blumer, 1986, s.10). Beşerî alan üzerinde ontolojik/metafizik bir inşa söz konusu olduğundan dini bir prensibin salt kendinde bir nedenden dolayı sembolleşmediği, daha çok gündelik hayatın yedeğinde birer sembole dönüştüğü söylenebilir. Herhangi bir şey veya bir davranış biçimi kategori değiştirip sembol olma aşamasına geçebilmektedir ve bu bize kutsalın gündelik hayatın dışında şekillenmediğini net biçimde göstermektedir.

Kutsalın tezahürü üzerinden toplum ile kurulan ilişkide dinlerin görece ilerleme ve gerileme dönemlerindeki süreçleri kritik bir önem arz etmektedir. Kuşkusuz ki zamanla dinler çeşitli nedenlerden etki gücünü yitirme, zayıflama ve tamamen ortadan kalkma gibi "tehlikeler" ile yüz yüze gelmektedirler. Çoğu zaman da kendi içsel tutarsızlıkları nedeniyle güç ve anlam krizi/yitimine uğramazlar. Herhangi bir dinin toplumsal onay alamaması, barındırdığı kabul edilemez mantık hataları veya temel akıl yürütme biçimlerine aykırı olmasından kaynaklanmamaktadır. Zira son tahlilde din, bireylere sağladığı manevi doygunlukla alakalı bir fenomendir ve işlevselliği tutarlılığının ötesinde yer almaktadır. Dolayısıyla bir dinin reddi veya dine bağlılığın zayıflaması daha çok din ile dinin müntesiplerinin çelişen pratikleri üzerinden gerçekleşmektedir. Müminin çelişik bireysel tavırlarının ardında da belirgin bir oranda din ve insana dair eşzaman sorunu yatmaktadır. Bu temel çelişki bütüncül bir reddedişi ortaya çıkarabileceği gibi aynı zamanda dinin yeniden değerlendirilmesine, kurgulanmasına ve en nihayetinde yenilenmesine yol açabilmektedir. Bu gerçeklik, bütün dini tartışma konularının, üzerinde konsensüse varılmış veya varılmamış dini kabul veya retlerin bir anlamıyla kültürel etkilere açıklığını imlemektedir. Dolayısıyla dine dair her akıl yürütme ve anlama eylemi aynı zamanda kültürel bir akıl yürütme biçimi olarak tanımlanabilir.

Vurguladığımız gerçeklik içerisinde sayısız insanların deneyimlerinden kaynağını alan, kıtalara ve binyıllara yayılmış bir nedensel mevki bulunmaktadır (Deacon, aktaran Bellah, 2017, s.118). Dolayısıyla kutsal, ampirik bakımdan beşeri aktivite ve anlamlandırmanın ürünüdür. İnsanlar kendi manalarını etrafa yansıtmaktadırlar. Bu yansıtımlar insan topluluklarının ortak dünyalarında nesnelleştirilmektedir (Berger, 2011, s.175-176). Bu yaklaşıma karşı ortodoks dini tasavvurlar ciddi bir zihinsel ve psikolojik direnç göstermektedir. Dinin vahiy prensipleriyle tamamlanmış, kendi içinde kapalı devre bir yapı olduğu, muhatap aldığı birey ve toplumun bütün devingenliğini bu sabitliğe göre ayarlaması gerektiği onlar tarafından vazedilmektedir. Bu yaklaşım din ve insan arasında doğal olarak büyük bir sorun doğurmaktadır: Sabit, tamamlanmış ve etkiye kapalı bir yapı olan din ile her an değişen ve oluşan bir birim olarak insan arasındaki ilişki nasıl kurulacaktır?

İnsan biyolojik ve psikolojik açıdan tamamlanmış bir varlık değildir. Bir süreç canlısı olarak (sosyalizasyonun sürekliliği) daimi bir inşa durumunda bulunmaktadır. İnsanın tamamlanmamış, aksine olmakta olan bir kategoride bulunmasıyla paralel şekilde dinler de tamamlanmamış ve olmakta olan bir kategoride tanımlanabilir. Ancak böyle bir okuma biçimi din ve insan gerçeklikleri arasında bir uyumu yakalamaya olanak tanıyabilir. Böylelikle dinin katı, etkiye kapalı, kendi içinde bir döngüye sahip, kapalı devre mekanizmalar olarak toplumu ve bireyi dönüştüren, ona bir anlam ve yön veren ama bütün bunları yaparken gündelik yaşam dünyasından etkilenmeyen bir gerçekliğe sahip olmadığı görülebilir. Aslında dinleri güçlü kılan etmen de evrensel söylemlerinden ziyade muhatap coğrafyaların yerellikleriyle geliştirdikleri simbiyotik ilişki olmaktadır. Dolayısıyla hayatın hiçbir alanından dine bir sızma gerçekleşmediğini ileri sürmek yerine dinin geçişgen yapısını esas almak gerekmektedir. Bu bağlamda dini alanı/olanı yaşam dünyası dışında bir anlama çabasının epistemik açıdan sorunlu sonuçlar doğuracağını söylemek mümkündür. Berger'in belirttiği gibi sosyolojik veri sunan din de dâhil olmak üzere tüm fenomenler; ancak tarihi, kültürel ve sosyo-ekonomik bağlamı bilinerek anlaşılabilir (Aktaran Coşkun, 2011, s.7).

Özetle gündelik hayattaki etkileşimin barındırdığı bilişsel süreç, bir gerçeklik olarak anlam kazanmakta ve bu süreç içerisinde bilginin üretimi kutsalın üretimini mümkün kılmaktadır. Çünkü etkileşim içerisindeyken semantik alan da içselleşmekte; anlam, duygu ve değerlendirme biçimleri edinilmektedir. Gündelik hayatın sahip olduğu gerçeklik, kuşatıcı bir güce sahiptir. İnsan bilinci, farklı gerçeklikler arasında geçişler yaşasa da, nihai olarak gündelik gerçekliğe geri dönmektedir. İnsan, sorunlarını denetim altında tutabildiği sürece, pragmatik açıdan zorunlu bu bilgiden vazgeçmemektedir (Berger ve Luckmann, 2008, s.31-214). Gündelik hayatın söz konusu pratik akışı içerisinde dinler, diğer faktörlerle birleşerek genişletilmekte, açıklanmakta, değiştirilmekte ve intibak ettirilmektedir (Whitehead, 2021, s.80).

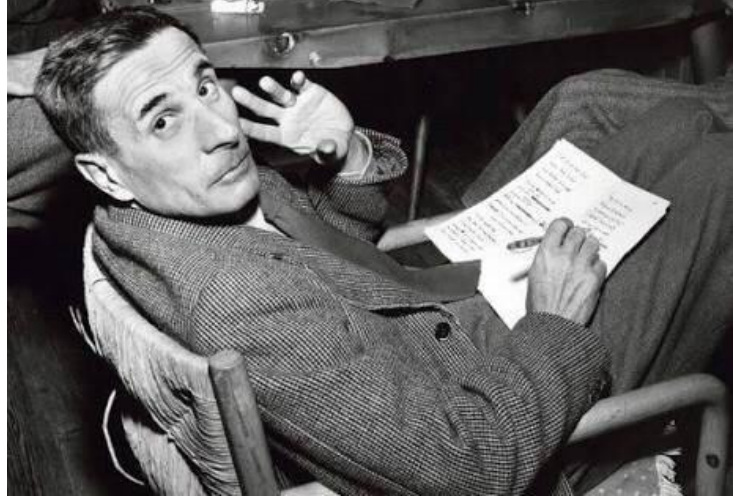
## 2. KUTSALIN ÜRETİMİNDE BİREY VE TOPLUM

### 2.1. Öyküye Genel Bir Bakış: Bir Köpeğin Gözlerinden İnsanları İzleyen Tanrı

*Tanrı'yı Gören Köpek*, din ile toplum arasındaki ilişkiyi abartarak gösteren bir metin olarak dikkat çekmektedir. Öykünün kurgusu "afroz edilmişlerin doldurduğu" ve dinsizliğiyle nam salmış Tis köyünde yaşananlarla biçimlenir. Metinde mekânsal bir sadelik ön plandadır:

Mezralarıyla bir köy, köyde sık sık vurgulanan bir fırın, kahvehane ile eski bir kilise. Metinde ana karakter olarak görülebilecek ve tüm kurgunun merkezinde bir köpek yer alır. Onun da daha sonra tek bir köpek olmadığı ortaya çıkar. Metin, kahramansız betimlenen atmosfer içerisinde karakterlerin sahip olduğu pragmatik tutum ve birbirleriyle ilişkili biçimde “düzelmeye” başlayan davranışlar etrafında şekillenir.

Öykü, “köyün en dinsiz imansız” olan Defedente’nin fırıncı olan amcasından kendisine kalan mirası alabilmek için yapması gereken bir şartla başlar: Beş yıl boyunca her sabah, herkesin görebileceği bir yerde yoksullara elli kilo ekmek dağıtmak zorundadır. Onu sevap işlemeye mecbur bırakan miras şartı, amcasını ölmeden önce bıyık altından bol bol güldürmüştür. Defedente’nin “ahlaksızlık” olarak değerlendirdiği bu “iyilik”, “Tanrı’nın gözüne giriyorsun, aferin!”, “Cennette yer mi ayırtıyorsun kendine?” şeklinde alaya alınmasına yol açar. Fakat Defedente, bir yolunu bulup dağıttığı ekmeklerin bir kısmını çalmaya başlar. Böylece kendisine kötülük olsun diye bu şartı ileri süren amcasından intikam aldığını düşünür.



Dino Buzzati

İyilik yapmanın bu derece alaya alındığı ve aptallık olarak görüldüğü bu köye “Tanrı’nın pek uğramadığını” öğrenen yaşlı bir ermiş, köyün yakınlarına yerleşir ve burada ibadet etmeye başlar. Köylüler ermişin oraya yerleştiğini geceleri gördükleri “garip ışıklardan” öğrenirler fakat bu durumla ilgilenmezler. Çünkü dinle uzaktan bile olsa ilgisi bulunan herhangi bir şeye karşı hiçbir şekilde ilgi duymuyorlardır. Onlar için görülen “Tanrı’nın ışığı”, sıradan bir hadiseden farksızdır. Ermişin köpeği Galeone, yoksullara dağıtılan ekmekten alıp ona getirmeye başlar. Köpeği takip eden Defedente böylelikle ermişle tanışır ve maddi bir faydası dokunabilir diye ona iyi davranır. Bunun için Galeone ile her gün kendisine ekmek gönderir. Fakat köylülerin alayına maruz kalırım korkusuyla bunu gizli bir şekilde yapar.

Köylüler bir gece diğer ışıklara benzemeyen bir ışık parlamasıyla uyanırlar ve ışığın ermiş ziyaretine gelen Tanrı’nın ışığı olduğu kanaatine varırlar. Ertesi gün ermişin donarak öldüğünü öğrenirler. Görevlendirilen birkaç kişi ermişin gömü ve köpeğini orada bırakır. Köpek, bir süre sonra çok zayıflamış halde ortaya çıkar. Artık sıradan bir köpek değildir, Tanrı’nın ermiş ziyaretine şahitlik ettiği için Tanrı’yı gören bir köpektir. Köylüler Tanrı’ya yaranmak için köpeği besleme konusunda bir yarışa girerler. İşin ucunda diğer insanlara rezil olma korkusu vardır. Bundan dolayı gizli bir şekilde gerçekleştirir tüm yardımlar.

Köydeki yaşam, köpeğin ortaya çıkmasıyla değişir. Her yere girip çıkan Galeone, çıkardığı sesler ve en uzaklara hâkim bakışlarıyla tüm köyü kontrolüne almıştır. Günden güne bu değişim davranışlara yansır ve köydeki suç oranları azalır, hatta zamanla biter. Köpeğin gözlerinden onları

izleyen Tanrı'dan korktukları için herkes kötü davranışlarını terk etmiştir. "İki yüz yıllık bir boş vermişlikten sonra" köyün kilisesi dolup taşar, köyün eski dinsizliğinden hiçbir iz kalmaz. Köpeğin gözlerinden duvarların arkasını da görebilen Tanrı, herkesi yerinde ve anında teftiş etmeye çıkmış gibidir. Bu durum köylülerin canına tak eder ama kimse köpeğe bir şey yapmaya cesaret edemez. Defedente, bir gece yarısı "hırsız sandım" bahanesiyle avluya giren köpeği öldürür. Fakat sonraki gün köpek sapasağlam bir şekilde köyde dolanmaktadır. Böylece köpeğe zarar verilemeyeceğine dair kanaatler pekişir. Yıllarca devam eden bu süreç, köklü değişimlere yol açar. Köpeğin kurduğu kutsal egemenlik, köylülerin kötülük yapmasına engel olur. Öyle ki köpek yaşlanıp öldüğünde onu ermişin yanına gömmek isteyen köylüler, yıllarca korktukları köpeğin ermişin köpeği olmadığını mezar başındaki köpek kemiklerini görüp anlamalarına rağmen davranışlarını değiştirmezler. Sonuçta memleketin her tarafından kendilerine bir köpekten dolayı değiştiklerini söyleyip kahkahalarla gülünmesi riski vardır. Üstelik bu köpek Tanrı'yı görmemiştir bile.

## 2.2. Kutsallaştırma Sürecinde Anlamın İnşası

Blumer (1986), anlamlandırma sürecini üç önerme ile detaylandırmaktadır. İlk öncül, insanların şeylere karşı, şeylerin onlar için taşıdığı anlamlar temelinde hareket ettiğidir. İkincisi, bu tür şeylerin anlamının kişinin hemcinsleriyle olan sosyal etkileşiminden ortaya çıktığıdır. Üçüncü önerme ise bu anlamların, kişinin karşılaştığı şeylerle başa çıkarken kullandığı yorumlayıcı bir süreç içinde değerlendirildiği ve değiştirildiğidir (s.2).



Bu bağlamda *Tanrı'yı Gören Köpek* öyküsünün, özü itibarıyla bir kutsallaştırma sürecinin bireysel ve toplumsal boyutlarını ortaya koymayı amaçladığı söylenebilir. Kutsala yüklenen anlam, köylülerin toplumsal pratiklerini tamamlayan ve olanaklı kılan söylemlerin unsurları arasındaki iç ilişkilerin bir ürünü şeklinde tezahür etmektedir. Atfedilen yeni anlamlar, kişiler arasında inşa edilmekte ve gündelik hayatı "uyumlu" bir biçimde yaşamalarını mümkün kılmaktadır (Layder, 2013, s.36-37). Burada gerçekliği kurma ve anlamaya çalışma çabası içerisinde şekillenen bir süreç söz konusudur. Anlamlandırmaya aktif bir biçimde katılan her birey, ortak eylem akışına da dâhil olmaktadır (Swingewood, 1998, s.315-316). Bilincin ilişkisel işleyişi, bireysel deneyimin diğer deneyimlerle bağı ve referans noktasını göstermektedir. Çünkü anlam; bireyleşme ve sosyalleşme ile iki yönlü bir alana sahip insanın bilincinde inşa edilse de kendi kendine

var olmaz. Anlamın her zaman bir referans noktası bulunmaktadır. Netice itibarıyla anlamlandırma süreci, öznel olarak inşa edilir ve kişiler arasında nesnelleşir (Berger ve Luckmann, 2015, s.20-25). Dolayısıyla eylemi anlamak için aktörün tanımlama sürecinin içine girmek gerekir (Blumer, 1986, s.16).



Bir nesnenin doğası, kişi için taşıdığı anlamdan oluşur. Bu, kişinin nesneyi nasıl gördüğünü, ona karşı nasıl davranacağını belirler. Nesnelerin anlamı ise temelde etkileşimdeki diğer kişiler tarafından tanımlanma biçiminden kaynaklanır. Karşılıklı göstergeler sürecinden belirli bir grup insan için aynı anlama gelen ve onlar tarafından aynı şekilde görülen ortak nesnelere ortaya çıkar (Blumer, 1986, s.11). Anlamın kişilerarası süreci; onay, beğeni ve eğilimleri de belirler. Performanslar, toplumsal anlayış ve beklentiler temelinde yaygınlaşmakta, dolayısıyla onaylanacak değerleri içermekle birlikte o değerleri temsil etmektedir (Goffman, 2018, s.44-45). Ortak kullanımla doğrulanan bir kanaat, objektif dünyayı aydınlatan rasyonel bir ilkeye dönüşmektedir (Whitehead, 2021, s.80). Bu bağlamda köylülerin Galeone'yi konumlandıkları yer ile ilgili anlamlandırmaları ve dini bir sembolün üretimini tetikleyen temel faktör, kutsalın köyün dışından sosyal yaşama temas etmesiyle gerçekleşmektedir. Kutsalın gündelik hayatta bir deneyimi mümkün kılması, bir anlamlandırma sürecini tetiklemektedir. Tis köyündeki ortak eylemler dünyası, karşılıklı göstergeler ile Galeano'yu bir nesne olarak biçimlendirmekte; bir sosyal yaratım olarak şekillenen kutsal köpek, ortak tanımlama ve yorumlama sürecinden doğmaktadır. Köylülerin eylem çizgilerinin kısa sürede uyumlu hale gelmesiyle kutsal bir nesne olarak köpeğe atfedilen önem ortaya konmaktadır. Burada bireylerin birbirlerine tepki vermesi değil, bir yorumlama süreci söz konusudur ve kutsallaştırmanın neticesinde gördüğümüz ortak eylemler bu şekilde biçimlenmektedir. Tekrarlayan ve istikrarlı olmaya başlayan eylemler (herkesin gizli bir şekilde "iyilik" yapması) ile kişilerarası bir anlam üretimi gerçekleşmektedir. Böylece diğer insanların nasıl eylemde bulunacaklarına dair bir tutumla kendi anlayışları şekillenmekte ve bu doğrultuda hareket edilmektedir.

Tis köyünde insanların Tanrıtanımaz yaklaşım ve davranışları, gündelik yaşamlarına dâhil olmuş ve iki yüz yıldır süregelen norm ve değerlerini betimlemektedir. Köylüler ateistik bir zihniyete sahip değillerdir, Tanrı'ya karşı ilgisiz davranmaktadırlar. Onu, herhangi bir norma müdahale etmesine imkân vermeden gündelik hayatlarının dışında tutmaktadırlar. Vasiyet yüzünden sevap işlemek zorunda kalan Defedente'nin alaya alınması, öykünün girişinden itibaren köyün değer dünyasına dair ipuçları vermektedir. Öykü ilerledikçe Defedente'nin yoksullara yardım etmekten duyduğu kızgınlığı detaylandırılır ve onun kendi toplumunun tipik bir örneği olduğunu anlarız. Tis, ahlaki açıdan yozlaşmış ve dine uzak "günahkârlarla" dolu bir köydür. Kilisede görünmek, insanı kolaylıkla alay konusu haline getirebilmektedir. Bu yüzden kimse ermişi de ziyaret etmemektedir. "Ziyaretine gitmeye kalkışmak, gülünçlüğü dik alası" olarak görülmektedir. Peki, böyle bir gerçeklik içerisinde kutsal nasıl inşa edilmektedir? Öyküde kutsalın inşa edilmeye başlandığı temel, ironik bir çerçeveye sahiptir. Çünkü köyün dışında tutulan Tanrı bir gün çıkagelmiştir. Bu inancı ortaya çıkaran durum, bireysel anlamda teyit edilmemiş olsa da toplumsal bilgi ağına girmiştir. Kutsalın sahip olduğu bu korkutucu boyut, insanların gündelik deneyimlerine dâhil olunca etkili olmaktadır. Çünkü tüm "korkutuculuğu ve büyüleyiciliği" (Berger, 2011, s.174) ile din onlar için "teorik bir spekülasyon" (Eliade, 1991, s.2) olmaktan çıkmıştır.

Kutsalın inşasında bir anlam üreticisi olarak insan, gündelik etkileşimler içerisinde bir bilgi ağına sahiptir. Gerçek olarak kabul edilen, toplumsal bağlam içerisinde çözümlenebilmektedir. Anlamın kişilerarası zemini, anlamlandırmalarımızı ve dolayısıyla kutsal ile kurduğumuz bağı da

belirleyebilmektedir. Tis köyündeki kutsalın üretimi, bu süreci belirgin bir biçimde göstermektedir. Köylülerden biri bir gece merakını yenemeyerek ermişi görmek için yola çıkar. Yolda motosikleti bozulduğu için onu göremez. Döndüğünde ise görülen ışığın lamba veya ateş olmadığını, ermişin tepesinden bir ışık aynasının yayıldığını söyler. Daha sonra bunun Tanrı'nın ışığı olduğu sonucuna varılır. Yine ermişin ölümünden sonra köyde dolanmaya başlayan bir köpek, çok cılız olduğu için ermişin köpeği zannedilir. Çünkü Galeone ermişin mezarı başında bırakılmıştır. Birkaç gündür köyde de görünmediğinden taşlar yerine oturur. Mutlak anlamda kabul görmesine rağmen iki düşüncenin de kaynağı söylentilerdir. Bu iki kanaat, mutlak bir bilgi haline dönüşür ve "toplumsal bilgi stokunu" meydana getirir. Köyde olmadığından Tanrı'ya karşı ilgisiz kalmak kolay olduğundan kaygı düzeyleri artar. Sonuçta "bir köpek Tanrı'yı görmüş, kokusunu almıştı. Kim bilir ne gizler de öğrenmişti." İnsanların köpeğe atfettikleri kutsallık ve bunun karşısında hissettikleri zayıflık şöyle ifade edilir:

"Bu yumuşak, hüzünlü iki gözün arkasında neler saklıydı? Büyük bir olasılıkla Yaradan'ın görüntüsü içlerine girmişti... Karnı tok Galeone, düşüncelerini okumak ister gibi, gözlerini insanların gözlerine dikiyordu. Bunun üzerine, insanlar dayanamayıp odadan çıkıyordu." (Buzzati, 2015, s.124)

"Artık insanlar, evlerinde kapıları kilitliyken bile" yalnız hissetmezler. Tanrı'nın gözleri onları hizaya çekmektedir. Köpeği Tanrı'yı görmüş olarak algılamaları, onu görmedikleri zamanlarda onun tahayyülü ile bir "düzenlilik" içerisine girmelerine yol açar. Bu tasavvur kişilerarası ilişkilerin davranış üreten dinamik yanlarını yavaş yavaş kontrolüne almaktadır. Kınanma korkusuyla insanların gizli bir şekilde beslediği köpek, gün geçtikçe daha açık bir şekilde yardımlar alır. Kutsal olarak algılanan köpek köyde dolandıkça herkes faydacı bir tutumla da olsa iyi davranışlar sergilemeye başlar.

Tis köyünde kutsal üretilmiş ve davranışlarını düzenleyen bir güç elde etmiştir. Bu durum, gündelik hayatı organize etmek için normlar geliştiren ve rutinin inşasında etkin olmayı hedefleyen dinin birey ve toplumla kurduğu ilişkinin doğasını çok net bir biçimde göstermektedir. Özellikle vurgulanması gereken kutsalın deneyimi ile anlam üretiminin paralel şekilde gerçekleşmesidir. Köpeğin bakışlarına oturan Tanrı, sosyal alana temas ettikçe, her yere kolaylıkla girip çıktıkça, insanların bu denetleyen görünürlüğe boyun eğmesi kaçınılmaz olmaktadır.

Bireysel veya kolektif eyleyicilerinin yüklediği anlam kadar sınırları olan kutsal (Freund, 2006, s.250), köyde tutarlı davranışlara dönüşmektedir. Böylelikle Tis halkı için köpeğin kutsallığı sağduyu halini alır. "Anlamlı" çıkarımlar ile zihinleri birbirine bağlanır ve ortak bir bilinç havuzundan beslenmeye başlar. Eylemlerin tutarlı dönüşümü böylelikle hız kazanır. Işıklarının sebebini bilmeme noktasındaki belirsizlik, çıkarımlarını pekiştiren metafizik bir destek sağlamaktadır. Köpeğin ermişle ve dolayısıyla Tanrı ile kurduğu bağ, herkes için temel niteliktedir. Şahit olduğu düşünülen "kutsal hâl" kutsal otoritesinin kaynağıdır. Gözle görülen bir gerçekliği aşan bu gerçekliğe dair kısık sesle şüpheler dile getirilse de bu şüpheler herhangi bir etki uyandırmaz. Çünkü bir kanaatin konusu olan bir şeyin bilişsel tasavvuru, karşıt tasavvurları reddetme ve uzakta tutma yönünde bir eğilim taşır (Durkheim, 2005, s.255).

Metinde toplumsal olarak yapılandırılan bir kutsallaştırma sürecine tanık olmaktayız. Kutsalın üretiminde sembolleştirilenin merkezinde yer alan Tis halkı, köpeği Tanrı'ya değil aslında kendilerine dönüştürmektedirler. Toplumun ürettiği kutsalın ürettiği bir toplum betimlenmektedir. Köylüler için bağlayıcı olan değerler sisteminin karakteristik şeması, "Tanrıtanımaz" bir gerçeklik ile biçimlenmiş olsa da kutsalı ürettikleri andan itibaren yıllardır uykuda olan dini bilincin devreye alındığı görülmektedir. Dinin davranış belirleme gücünü elde etmesi, bireysel kaygıların bireylerarası kaygılara dönüşerek bir anlam birliği doğurmasıyla mümkün hale gelmektedir. Ortak deneyim akışının kaynaklandığı toplumsal bilinç içerisinde örtük biçimde yer alan din, sembolünü o çerçevede oluşturmaya başlamaktadır. Örtük dini bilinçten kasıt, Tanrı'ya giden yolun köylüler tarafından bilinmesi ama kullanılmamasıdır. Pratik açıdan geçmişte dondurulmuş olan bu bilinç, Weber'in (2004) repertuarıyla söylenecek olursa, "her türlü olağandışı durumların karizması" ile uyanmaya başlar (s.345).

Köpeği görmenin verdiği duygu yoğunluğu, kutsal bir halenin üretilmesine yol açmaktadır. Bu kutsal hale, gündün güne tüm sosyal yaşama sızar. Köpeğin görkemi arttıkça etki alanı da genişler. Köpeğe kutsal özellikler atfedilir, artık ona herhangi bir zarar verilemez. Zihinlerindeki kadir-i mutlak ve alim-i mutlak gibi tanrısal özellikler, köpeğin şahsında somutlaşmıştır. Hareket halinde oluşu, tüm yaşama her an şahitlik yapabileceği bir konum almasına yol açar. Kutsal, belli bir zaman ya da uzam ile sınırlı kalmamakta, tüm bireysel ve toplumsal yaşamı kapsayacak bir güce kavuşmaktadır. Artık şeylerin düzeni tehdit altındadır. Söz konusu tehdit, toplumun örtük dinsel bilincini gün yüzüne çıkarır. Çünkü yeni bir ortak eylem türü, bireylerin önceki eylemlerinden oluşan arka plandan ayrı olarak ortaya çıkmaz. Sahip olunan nesnelere dünyası, anlam kümeleri ve karşılıklı ilişki şemaları sürece dâhil edilir. Dolayısıyla yeni ortak eylem biçimi her zaman önceden var olan ortak eylem bağlamından ortaya çıkar. Kişilerarası faaliyetler arasındaki yatay bağlantı ile birlikte önceki ortak eylemle dikey bir bağlantı da söz konusudur (Blumer, 1986, s.11).

Dinsel bilincin köpeğin kutsallaştırılmasındaki etkisi köylülerin davranışlarında görünür hale gelmektedir. Ermişin kaldığı tepeden göğe yükselen ışıkları yorumlama biçimleri ve köpekten çekindikleri için pazar günleri kiliseye doluşmaları bu durumu net bir biçimde göstermektedir. Dolayısıyla köpeğin onlardan beklentisi, gündelik yaşamlarında yansımayan, örtük dini bir bilincin ürünüdür. Söz konusu dönüşümlere Galeano'nun kaynaklık etmesi bir yanılısamadır. Tüm kutsallaştırma süreci Tis köylülerinin kendisinden kaynaklanmaktadır. Bu sebepten köpeğin istiyor olduğunu düşündükleri şeyleri yerine getirmek için koşutuyor, boyun eğiyor, "ahlaki" davranıyor ve kiliseyi boş bırakmıyorlar. Köpeğin ihtiyaçları, umursamıyor oldukları Tanrı'nın gereksinimleridir.

Köpeğin ortak bir bilinç ile kutsallaştırılması, kutsalın üretimiyle birlikte kalıcılığını da sağlamaktadır (Nisbet, 2006, s.162). Kutsallığın kaynağı toplumsal bilinçtir. Ortak bilinç haline dönüşmüş olan köpeğin Tanrı'yı görmüş olması, bu anlamlandırmayı mümkün kılmaktadır. Hatta yer yer Galeano, Tanrı ile ermişin görüşmesinin yalnızca bir tanığı olmaktan çıkarılmaktadır. Tanrı'nın onun bedenine girdiği ve gözlerinden kendilerini gözetlediği düşünülür. Müşterek bir biçimde tanrısalılık kazandırılan köpek Tis köyündeki yaşamın merkezi haline gelir. Söz konusu ortak bilincin gücü, dışarda bir yerde değildir. Toplum bireysel bilinçlilikle var olacağından bu

gücün herkeste ayrı ayrı yapılandırılması gerekir. Böylelikle ortak biçimde tezahür eden anlam, “müşterek imanı” güçlendirmektedir (Durkheim, 2005, s.256).

Öykü boyunca kutsal, toplumun yaratıcılığının bir neticesi olarak değerlendirilmektedir. Dışarıdan müdahale eden bir Tanrı'nın aksine, içerden biçimlendirilen, bir tür toplumsal kuruntuya bağlanan bir Tanrı söz konusu. Bu kuruntunun temelinde bir doğa olayının yer alması, dinin kökenine yönelik natüralist bir perspektifi de yansıtmaktadır. Köylülerin doğa olaylarını yorumlarken sahip oldukları dini perspektif, sonraki olaylara yönelik çıkarımları da belirliyor. “Gökten inen ışıklar” ilahi ışıklardır ve Ermiş'in Tanrı ile konuştuğunu gösteriyordur.

Anlamın hem üretiminde hem tüketiminde yer verdiğimiz bireyin eylemleri, toplumsal bilgi stoklarından tedarik edilen anlam ile şekillenmektedir (Berger ve Luckmann, 2015, s.30). Söz konusu bilgi stoklarına dâhil olmadığında ortak bir kutsallaştırma sürecinin mümkün olmayacağı kolaylıkla söylenebilir. Nitekim ermişin kaldığı eski kiliseye gece yarısı inen ışıklara karşı köylülerin ilgisiz davranması, anlam üretimi sürecine dâhil olmayınca tüm olağanüstülüğüne rağmen kutsalın toplumsal bağlamda bir gerçekliğe dönüşemeyeceğini göstermektedir:

“Kimi geceler ışığa Tis'ten de görülüyordu. Ama ermişin gelişi, gariplikleri, sonra gece ışıkları, köylülerin dinle uzaktan bile ilgili konulara karşı aldırmaçlığıyla karşılaştı. Söz açılacak olursa, çoktan beri bildikleri bir konuyuymuş gibi konuşuyor, açıklama getirmeye çalışmıyorlardı. ‘Ermiş bu gece ışık yaktı’ tümcesi, ‘Bu gece yağmur yağıyor ya da rüzgâr esiyor’ tümcesi gibi ikide bir kullanılır olmuştu.”(s.111)

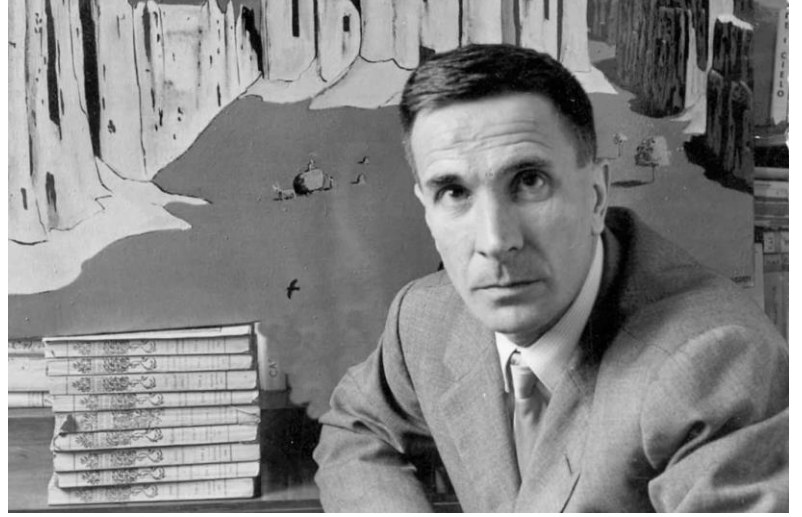
Kişilerarası gerçekliğin doğası, insanları hizada tutan normalin her birey üzerinden yeniden üretilmesini mümkün kılmaktadır. Bireyler arasındaki etkileşim, performansları yönlendirmektedir. *Ötekinin* bakışı, eylemler için biçimlendirici bir etkiye sahiptir (Cooley, 1922; Goffman, 2018). Metinde sık sık vurgulanan alaya alınma, rezil olma, gülünç duruma düşme korkusu; toplumsal gerçekliğin sürdürülmesine yönelik önemli ipuçları vermektedir. Köylüler bu korkularla din ile ilişkilendirilebilecek her türlü eylemden uzak kalmaktadırlar. Kutsallık atfedildikten sonra Galeone köyde görüldüğünde aynı kaygıyla ona açıktan yardım edilmez, kiliseye gitmelerine yol açan türlü bahaneler uydurulur. Eski alışkanlıklar yavaş yavaş terk edilirken, herkes herkesten haberdar olmasına rağmen hiç kimse bunu açık bir şekilde itiraf edecek cesareti göstermez. Çünkü bir köpeğin onları yola getirmiş olması söylemi, onlara büyük bir hakarettir ve bu durum kabullenilecek gibi değildir.

### 2.3. Kutsala Pragmatik Yönelim

Her eylem, içinde gerçekleştiği durumla ilişkili olarak şekillenir. Bu da eylemin durumun yorumlanmasıyla inşa edildiğini göstermektedir. Eylemde bulunan birinin mutlaka hesaba katması gereken şeyleri –görevler, fırsatlar, engeller, araçlar, talepler, rahatsızlıklar, tehlikeler vb.- tanımlaması gerekir. Bunları bir şekilde değerlendirmeli ve bu doğrultuda karar almalıdır (Blumer, 1986, s.85). Dolayısıyla davranışlar için maddi ve manevi çıkarların belirleyici bir etkiye sahip olduğu söylenebilir. Fikirlerin yarattığı dünya imajları, çıkarlar dinamiğinin eylemi biçimlendirdiği zemini belirler. Kişinin kurtarılmak istediği şey ve bunun gerekçesi de dünya imajına bağlıdır. Sosyal ve psikolojik çıkar temelinde, “dünyada başarı ya da öbür dünyada kurtuluş için” (Weber,

2004, s.356-367) gündelik yaşama pratik/pragmatik bir ilgiyle bakılmaktadır (Bellah, 2017, s.4). Tis halkının gerek gündelik kaygılarını gerekse kutsal ile kurduğu ilişkiyi bu çerçeveden değerlendirmek, eylemlerindeki temel motivasyonu ortaya çıkaracaktır. Onları kiliseye yönelten söz konusu bilinç, ahlaki yönden bir “iyi” davranış paketine/değerler sistemine uyulması ile neticelenmektedir. Fakat ahlakın mutlak anlamda çıkarıcılığın aracı haline geldiğini sık sık vurgulayan yazar, kiliseyi adeta bir randevu yerine dönüştürür (James, 2003, s.139).

Öykü metninde belirtilen kutsalın ahlakı, ilk olarak kişiler arasında alaya alınacak bir duruma düşmemek için gizli bir biçimde kendisini gösterir. Fakat kiliseye katılım ile artık kamusal alana taşar. Önce türlü türlü bahanelerle kilisede bulunmalarını gerekçelendirmeye çalışan Tis halkı, sonraki süreçte bu kaygıdan uzaklaşır. Özellikle vurgulanan din ile ilişkili herhangi bir psikik deneyim yaşanmamasıdır. Öykü boyunca



Dino Buzzati

dinin toplumsal değerlendirilmesi, her anlamıyla yüzeysel ve pragmatik bir temelde, içerisinde bulunulan zaman ve mekan ile ilgili biçimde ele alınmaktadır. İnsanın Tanrı ile kurduğu ilişkinin temellendirildiği zemin, abartılı bir vurgu ile toplum tarafından üretilen bir dini betimlemektedir. Dolayısıyla yaşanan toplumsal değişim, özü itibarıyla dinin amaçladığı bir değişimi yansıtmamaktadır. Öykünün sonunda köpeğin ermişin köpeği olmadığı anlaşıldığında bile duyulursa alaya alınmalarına yol açar diye yeni toplumsal durumu devam ettirmeye karar verirler. Böylece ortaya çıkan psikolojik durumun zaman içerisinde herhangi bir dindarlığa dönüşmediği anlaşılmaktadır. Tis köyündeki yaşam, pratik açıdan değişmiş olsa da yaşamın yönünü belirleyen temel dinamiklerde herhangi bir değişim söz konusu değildir.

Galeone, köylüler için ahlaki bir erki kendisinde barındırmaktadır. Tek tek bireylerin, genel olarak toplumun bilincinde sahip olduğu bu güç; onu Kadir-i Mutlak bir otoriteye dönüştürmüştür. Köpeği alt edecek bir güce sahip olmadıkları için insanlar ona boyun eğmekte, kendi güvenlikleri için onun rızasının olduğunu düşündükleri eylemlerde bulunmaktadır. O mutlu olunca Tanrı da mutlu olacaktır ve bu şekilde Tanrı'nın gazabından emin olunacaktır. Tanrısına boyun eğdiği için dünyaya güvenle yaklaşan (Durkheim, 2005, s.256) Tis halkının kutsal ile kurduğu ilişkide kutsalın örtük dini bilinçten kaynağını alan ahlakiliğini, içselleştirilmemiş de olsa, ortaya çıkarmaktadır. Böylelikle köpek, kutsallaştırma sürecinde kendi olmaya son vermeden başka bir şeye dönüşmekte; zaten inşa edilmiş kozmik ortama katılmaktadır (Eliade, 1991, s.X).

Kutsalın Tis köyündeki tezahürü, ahlaki değerlere boyun eğme/uyma ile gerçekleşmektedir. Bu yönelimde güveni önceleyen bir tutumla hareket edilmektedir. Bu durum onların eylemsel referans noktasını net bir biçimde göstermektedir. Kutsal ile kurulan pragmatik ilişki, kendisini

sağlama almaya çalışan insan profili ile betimlenmektedir. Her türlü ahlaki eylemin kaynağı olarak deneyim ve eylem şemalarının bariz biçimde temellendirildiği bu vurgu, öyküdeki tüm karakterleri kuşatan bir çerçevedir. Kurgu içerisinde herhangi bir istisna karaktere değinilmemekte, kutsalın inşa süreci bu şekilde değerlendirilmektedir.

Öykü boyunca Tanrı'nın bakışlarına "maruz" kalan köy halkı, Buzzati'nin pragmatik bir tutumla değerlendirdiği değişimlere yol açar. Herkesin gözü önünde iyilik yapmaya mecbur bırakılan Defedente'nin yaşadığı değişim, günden güne tüm köye yayılır. Tanrı'yı gördüğünü düşündükleri köpeğin ilk olarak sokaklarda dolaşması, daha sonra yaptıkları kulübeden onları seyrettiğini düşünmeleri; alışılmış anlam ile pratiğe aktardıkları davranışlarına "çekidüzen" vermelerine yol açan korku unsurunu da ön plana çıkarmaktadır. Çünkü Tanrı, artık kasaba dışında değildir. Bir köpeğin gözlerinden onları izlemektedir. Köydeki hiç kimse bu kutsallıktan arınmış bir varoluşu deneyimleyemez. Yukarıda vurguladığımız üzere kutsalın idrak edilmesi toplumsal bir bilinç halini almış durumdadır ve bireysel biliş ve deneyimlerle de içselleşmektedir. Dinsel bir değerlendirme ile yaşamak zorunda kaldıkları hayat, pragmatik bir ilgi ile motivasyonlarını temellendirmektedir.

Metinde vurgulanan yönüyle kutsala faydacı yaklaşımlar bazı pratikler ile somutlaşır. Köylüler "herkesin aklına her geleni yapabildiği, dalga geçebildiği... arada çalıp çırtıkları, pazar günleri öğleye kadar yataktan çıkmadıkları" eski günleri özleseler de artık kiliseyi doldurmakta, tartıda hile yapmamakta, hizmetçilerini dövmemektedir. Üzümler yağmalanmadan bağbozumuna kadar asmalarda kalıyordur. "Niçin Martino'nun kamburuna artık çakıl taşı, çürümüş balkabağı atılmıyordu? Bunların ve daha bir sürü şeyin nedeni neydi? ...Tis sakinleri kurnaz köylülerdi, gerçeği ağızlarından kaçırdıklarını kimse duymayacaktı; bir köpekten korkuyorlardı, ısırılmaktan değil, yalnızca köpeğin kendilerine kötü gözle bakmasından korkuyorlardı." (s. 133) Bir tür şizofrenik algı ile eski alışkanlıklar terk edilir, tıpkı alaya aldıkları Defedente gibi Tis halkı da iyi davranmak zorunda kalır. Hatta Galeone sandıkları köpek yaşlanıp öldükten, "o münasebetsiz Tanrı bozuntusu" gittikten sonra bile yeni davranışlardan vazgeçmezler. Olanlar duyulur korkusuyla pragmatik tutumları, özellikle kişilerarası kaygının merkezde yer aldığı ve mutlak belirleyici olduğu bir yaşam biçimi devam ettirilir.

## SONUÇ

*Tanrı'yı Gören Köpek* öyküsü, din ile toplum arasındaki ilişkinin sorgulandığı bir anlatı olarak görülebilir. Metinde Tanrı'nın deneyimlenmesi merkeze alınmakta, özü itibarıyla bireysel ve toplumsal bilincin ilişkili olarak ortaya çıkardıkları bir kutsallaştırma süreci betimlenmektedir. Kutsalın sosyal olarak inşası, fenomenin kişilerarasında nasıl biçimlendiği ile detaylandırılmakta; kutsalın yaşadığı anlamlandırma süreci ön plana çıkarılmaktadır. Bireylerin eylemlerini biçimlendiren ortak tanımlama ve anlamlandırmalar etrafında "beşerî bir girişim" olarak kutsalın nasıl inşa edilebileceğinin kurgusal bir örneğini sunan yazar, bir varsayım üzerinden yaşanan toplumsal değişimi anlatmaktadır.

Bir yanılısamalar zinciri ile üretilen kutsal, nesnelleşmekte ve geri dönüp gündelik pratikleri biçimlendirmektedir. Her bireyin kendi özelinde ve başkalarını dikkate alarak içerisinde bulunduğu

süreç ile toplumun ürettiği kutsalın şekillendirdiği bir toplum tezahür etmektedir. İnsanların belirli gayeler temelinde sahip olduğu antropomorfik Tanrı algısı, söz konusu kutsalın üretimini mümkün kılmaktadır. Böylelikle kutsal, sosyal anlamda “iyi” ile sonuçlanmaktadır. Fakat insanların iyiye uymaları zorunlu bir şekilde değerlendirilmekte, faydacı bir tutum ile tanımlanmaktadır. Tanrı'nın köpekte zuhuru, Tanrısal güce karşı hissedilen korkuyu temel bir isteklendirmeye dönüştürmekte; kendisini evvela bilinçlerde gösteren kutsalın tasavvuru, bir fayda-zarar ilişkisi esas alınarak biçimlenmektedir.

Öykü metninde ortaya konduğu üzere bireyin zihinsel tasavvuru, kişilerarası bilinçten soyutlanmış bir gerçekliğe sahip değildir ve bu durum din ile toplum arasındaki ilişkiye de yansımaktadır. Tasavvurun dışarıya aktarımı, bir üretimi mümkün kılmaktadır. Bu süreçte din ile toplumun öznel bakımından yer değiştirmesi, ikisinin de yapısındaki geçirgenliği göstermesi açısından büyük bir önem arz etmektedir.

### KAYNAKÇA

- Bahtin, Mihail Mihailoviç (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. çev. Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bellah, Robert N. (2017) *İnsan Evriminde Din*. çev. Mete Tunçay. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas (2008). *Gerçekliğin Sosyal İnşası-Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi*. çev. Vefa Saygın Öğütle. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Berger, Peter L. (2011) *Kutsal Şemsiye*. çev. Ali Coşkun. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas (2015). *Modernite, Çoğulculuk ve Anlam Krizi*. çev. Mustafa Derviş Dereli. Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Blumer, Herbert (1986). *Symbolic Interactionism Perspective and Method*. Berkeley&Los Angeles&London: University of California Press.
- Buzzati, Dino (2015). *Tanrı'yı Gören Köpek*. çev. Rekin Teksoy. İstanbul: Can Yayınları.
- Cooley, Charles H. (1922). *Human Nature and the Social Order*. New York: : Charles Scribner's Sons.
- Coşkun, Ali (2011). "Peter Ludwig Berger'in Din Sosyolojisindeki Yeri ve Önemi". Peter L. Berger. *Kutsal Şemsiye*. 7-45. çev. Ali Coşkun. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Durkheim, Emile (2005). *Dini Hayatın İkel Biçimleri*. çev. Fuat Aydın. İstanbul: Ataç Yayınları.
- Eliade, Mircea (1991). *Kutsal ve Din Dışı*. çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: Gece Yayınları.
- Freund, Julien (2006). "Max Weber Zamanında Alman Sosyolojisi". çev. Kubilay Tuncer. *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi-I*. haz. Tom Bottomore ve Robert Nisbet. 225-73. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Goffman, Erving (2018). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. çev. Barış Cezar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hewitt, John P. & Shulman, David (2019). *Benlik ve Toplum*. çev. Büşra Aktaş. İstanbul: Bilge Kültür-Sanat Yayınları.
- James, William (2003). *Faydacılık*. çev. Tufan Göbekçin. Ankara: Yeryüzü Yayınevi.
- Kutsal Kitap: Tevrat, Zebur, İncil*. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi - Yeni yaşam Yayınları.

- Layder, Derek (2013). *Sosyal Teoriye Giriş*. çev. Ümit Tatlıcan. İstanbul: Küre Yayınları.
- Nisbet, Robert (2006). "Muhafazakarlık". çev. Erol Mutlu. *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi-I*. haz. Tom Bottomore & Robert Nisbet. 133-82. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Oflazoğlu, A. Turan (2010). "Önsöz", Rilke, Rainer Maria *Seçilmiş Şiirler-Duino Ağıtları*. çev. A. Turan Oflazoğlu. İstanbul: İz yayıncılık.
- Sapiro, Gisele (2019). *Edebiyat Sosyolojisi*. çev. Ertuğrul Cenk Gürcan. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Swingewood, Alan (1998). *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*. çev. Osman Akınhay. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Weber, Max (2004). *Sosyoloji Yazıları*. çev. Taha Parla. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Whitehead, Alfred North (2021). *Oluşan Din*. çev. Mevlüt Albayrak. Ankara: Fol Yayınları.



# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

HATİCE FIRAT  
YASEMİN MUMCU  
OKTAY YİVLİ  
OĞUZHAN KARABURGU  
BERNA AKYÜZ SİZGEN  
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU  
SEFA YÜCE  
HANİFİ ASLAN  
METİN AKYÜZ  
MEHMET SÜMER  
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



# Bir Yenidenyazma Örneği Olarak Vasıf Öngören'in Zengin Mutfağı Oyunu<sup>1</sup>

DR. ÖĞR. ÜYESİ E. CANDAN İRİ\*

## Öz

Oyun yazarı, oyuncu, sahneye koyucu ve dramaturg olarak 1960 sonrası Türk tiyatrosunun çok yönlü sanatçıları arasında yer alan Vasıf Öngören, epik tiyatro estetiğinin Türkiye'deki sıkı uygulayıcılarından biridir. Öngören, 1970'li yıllarda Brecht'in kimi oyunlarını (*Adam Adamdır, III. Reich'in Korku ve Sefaleti, Sezuan'ın İyi İnsanı*) sahneye koyar. Ayrıca, kendi yazınsal üretimi olan dört tiyatro yapıtında da Brecht'in estetiğine bağlılık gösterir. Yazarın son oyunu *Zengin Mutfağı*, Brecht tiyatrosuyla kurulan ilişki bakımından ayrı bir noktadadır. İlk kez 1977'de sahnelenen bu oyun, epik tiyatro anlayışıyla yazılmış olmasının yanı sıra Brecht'in *III. Reich'in Korku ve Sefaleti* adlı yapıtıyla metinlerarası bağlantılar içerir. Brecht'in uzunlu kısısalı bir dizi sahneden oluşan belgesel oyununu 1976 yılında *Faşizmin Korku ve Sefaleti* olarak sahneye koyan Öngören, o sıralarda şekillenen *Zengin Mutfağı'nı* bu oyunun bir epizodundan esinlenerek oluşturur. "Tebeşir İşareti" adını taşıyan ve 1930'lar Almanya'sını konu edinen söz konusu epizot, Öngören tarafından 1970'ler Türkiye'sine uyarlanarak iki perdelik bir oyuna dönüştürülür. Genişletme yoluyla yeniden yazılan, dolayısıyla metinlerarasılık çerçevesinde değerlendirilmeye uygun bir görünüm arz eden *Zengin Mutfağı*, bu çalışmanın hareket noktasını oluşturmaktadır. Çalışmada öncelikle alt metin (gönderge ya da model metin) durumundaki *III. Reich'in Korku ve Sefaleti*'yle ilgili kimi hususlara değinilmiş, ardından ana metin *Zengin Mutfağı* ele alınarak iki metin karşılaştırmalı bir incelemeye tabi tutulmuştur. Brecht'in tek epizotluk metninde sathi düzeyde kalan olay ve olguların Öngören'in genişletilmiş metninde daha derinlikli işlendiği görülmüş, *Zengin Mutfağı'nın* Türkiye gerçeği doğrultusunda dönüştürülmüş başarılı bir yeniden yazma örneği olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Metinlerarasılık, yeniden yazma, Bertolt Brecht, *III. Reich'in Korku ve Sefaleti*, Vasıf Öngören, *Zengin Mutfağı*

## VASIF ÖNGÖREN'S ZENGİN MUTFAĞI AS A SAMPLE OF REWRITING

### Abstract

Vasıf Öngören, who is among the versatile artists of post-1960 Turkish theater as a playwright, actor, stage setter and dramaturg is one of the strict practitioners of epic theater aesthetics in Turkey. Öngören staged some of Brecht's texts (*A Man's A Man, Fear and Misery of the Third Reich* and *The Good Person of Szechwan*) in the 1970s. In addition, he shows commitment to Brecht's aesthetics

<sup>1</sup> Bu makale, 5-6 Şubat 2022 tarihli bilimsel toplantıda (13th Eurasian Conferences on Language and Social Sciences) sunulan ve Mart 2022'de tam metni yayımlanan "Vasıf Öngören'in *Zengin Mutfağı* Oyununa Metinlerarası İlişkiler Çerçevesinde Bir Bakış" başlıklı bildirisinin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş biçimidir.

\* Süleyman Demirel Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, e-posta: [eminecandaniri@sdu.edu.tr](mailto:eminecandaniri@sdu.edu.tr), ORCID: 0000-0002-1238-5978.

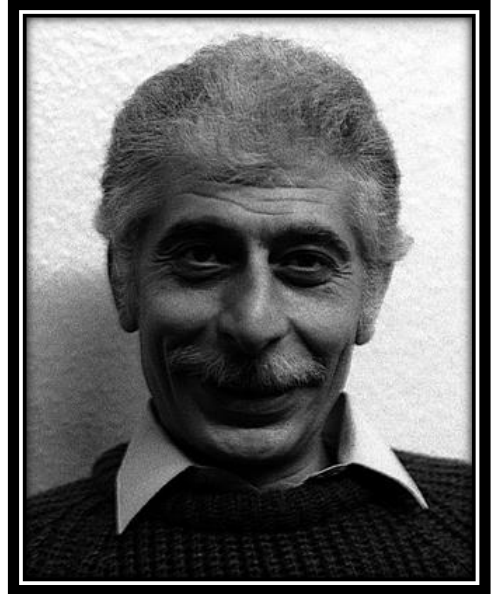
in his own literary production, four theater plays. The author's last play, *Zengin Mutfağı*, is at a different point in terms of its relationship with Brecht's theater. This play, which was first performed in 1977, was written with the understanding of epic theater and contains intertextual links with Brecht's play *Fear and Misery of the Third Reich*. Öngören, who staged Brecht's documentary play, consisting of a series of long and short scenes, as *Fear and Misery of Fascism* in 1976, fictionalized the *Zengin Mutfağı*, which was taking shape at that time, inspired by an episode of this play. The episode in question, called "Chalk Sign" and about Germany in the 1930s, was adapted by Öngören to Turkey in the 1970s and turned into a two-act play. *Zengin Mutfağı*, which has been rewritten through expansion and therefore appears suitable for evaluation within the framework of intertextuality, is the focus of this study. In the study, first of all, some issues related to *Fear and Misery of the Third Reich*, which is the subtext (referent or model text), were touched upon, then the main text, *Zengin Mutfağı*, was discussed and the two texts were subjected to a comparative analysis. It has been seen that the events and facts, which remain at a superficial level in Brecht's single-episode text, are handled in more depth in Öngören's expanded text, and it has been concluded that *Zengin Mutfağı* is a striking example of rewriting transformed in line with the reality of Turkey.

**Keywords:** Intertextuality, rewriting, Bertolt Brecht, *Fear and Misery of the Third Reich*, Vasıf Öngören, *Zengin Mutfağı*

## GİRİŞ

**T**ürkiye'nin toplumsal, politik ve ekonomik açıdan dinamik bir sürece girdiği 1950'li ve 1960'lı yıllarda, tiyatro sahneleri toplumsal meselelerin tartışmaya açılabilirdiği alanlar hâline gelir. Tiyatronun politik-ideolojik bir rol üstlendiği bu yıllarda, değişen içerikle birlikte yeni bir tiyatro üslubu arayışına giren oyun yazarlarının dikkati Türkiye'de yeni tanınmaya başlayan epik tiyatro estetiğine yönelir. Bertolt Brecht'in 1920'li yıllardan itibaren sistemleştirdiği ve uygulamasını yaptığı bu estetik, sahne ve seyirci arasındaki geleneksel ilişkiyi yıkarak yeniden yapılandırılan anti-illüzyonist, anti-katartik tarzıyla, dahası geleneksel Türk seyirlik oyunları ile benzeşen açık biçimi ve göstermecî üslubu ile toplumcu bir çizgide yürüyen oyun yazarlarının arayışına cevap verir. Epik tiyatronun verilerini geleneksel seyirlik oyunların verileriyle kaynaştırarak çağdaş ulusal bir deyişe yaklaşmak isteyen bu yazarların başında Haldun Taner gelir. Onun ilk sahne yapımı 1964'te gerçekleşen *Keşanlı Ali Destanı*'yla araladığı kapıdan giren sanatçılardan biri de Vasıf Öngören'dir. O, her ne kadar seyirlik oyunlarla kurduğu bağı daha gevşek tutup Brecht'in yöntemine ağırlık vermesiyle öncüsü Taner'den farklı bir duruş sergilese de onun açtığı epik tiyatro yolunda kararlılıkla yürümesi bakımından dikkate değerdir.

Öngören, yalnızca oyun yazarı olarak değil oyuncu, sahneye koyucu ve dramaturg kimlikleriyle de Brecht



Vasıf Öngören

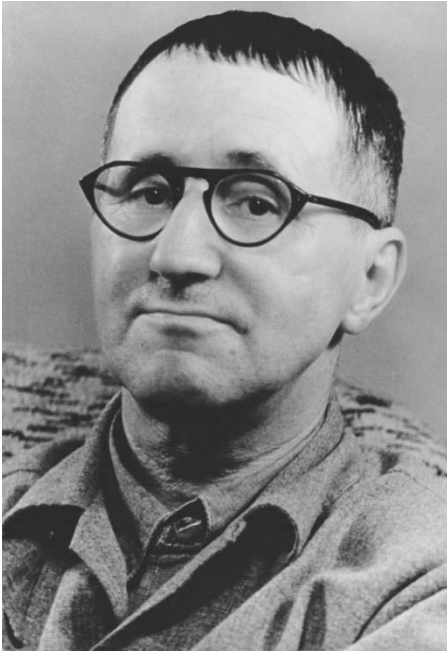
tiyatrosunu etraflıca kuşatan bir sanatçıdır. İlk 1965'te Göç adıyla kaleme aldığı, 1971'de *Almanya Defteri* adıyla yeniden yazdığı ilk oyunundan 1977'de seyirciyle buluşan son oyunu *Zengin Mutfağı*'na kadar tüm yapıtlarını epik tiyatro anlayışına uygun biçimlendirir. Brecht'in yöntemiyle kurduğu ilişkiyi yalnızca yazınsal alanda değil, sahneye koyucu ve dramaturg olarak da devam ettiren Öngören, onun kimi oyunlarını Türkiye'de sahneye taşır. Bunlardan *Adam Adamdır*, 1970-71 tiyatro sezonunda Ankara Birliği Sahnesi'nde, *Faşizmin Korku ve Sefaleti* olarak dönüştürülen *III. Reich'in Korku ve Sefaleti*, 1975-76 sezonunda Birlik Sahnesi'nde, *Sezuan'ın İyi İnsanı* ise 1976-77 sezonunda yine aynı sahnede seyirci karşısına çıkar. *Faşizmin Korku ve Sefaleti*, Öngören'in kendisiyle aynı sanat görüşündeki bir grup arkadaşıyla birlikte "burjuva sahnelerinin işçi sınıfı sahnelerine dönüştürülmesi" (Özer, 1975, s. 6) ereğiyle İstanbul'da kurduğu Birlik Sahnesi'nin ilk oyunudur. Öngören, dekor ve dramaturji çalışmasını üstlendiği, aynı zamanda oyuncu olarak rol aldığı bu oyunun sahneye konulduğu günlerde bir yandan da *Zengin Mutfağı* adını verdiği son oyununu yazar.

İlk olarak yine Birlik Sahnesi'nde 1976-77 sezonunda sahnelenen bu oyun, Brecht'in söz konusu oyunuyla kuvvetli metinlerarası bağlar taşır. *Zengin Mutfağı*'nın kurgusal temelini Brecht'in sahneler dizisinin "Tebeşir İşareti" başlığını taşıyan üçüncü sahnesi oluşturur (İri, 2020, s. 245). Öngören, 1930'lar Almanya'sının panoramasını veren bu epizodu, 1970'ler Türkiye'sinin toplumsal ve siyasal bağlamına uyacak şekilde dönüştürüp genişleterek yeniden yazar. Bu çalışmanın odağında, Öngören'in bu yenidenyazma sürecinde alt metin durumundaki "Tebeşir İşareti"yle kurduğu ilişki bulunmaktadır. Çalışmada öncelikle Brecht'in *III. Reich'in Korku ve Sefaleti* adlı yapıtıyla, özellikle de sözü edilen üçüncü epizotla ilgili kimi belirlemelerde bulunulacaktır. Ardından Öngören'in yenidenyazdığı *Zengin Mutfağı* ele alınarak son aşamada iki metin metinlerarasılık çerçevesinde karşılaştırmalı olarak değerlendirilmeye çalışılacaktır.

### **Nazi karşıtı bir dizi sahne: III. Reich'in Korku ve Sefaleti**

Bertolt Brecht, Alman parlamento binasının 27 Şubat 1933'te yakılmasının hemen ardından vatanına ihanet etmekle suçlanarak ülkesinden ayrılmak zorunda kalan sanatçılardan biridir. Bu olaydan bir gün sonra ailesiyle birlikte Prag üzerinden Viyana'ya, oradan İsviçre'ye, Paris'e ve sonunda Danimarka'ya giden Brecht, Almanya sınırının yakınındaki Svendborg'un Skovsbo kıyısında altı yıl yaşar (Candan, 2003, s. 115). Ülkesine bir an evvel geri dönebilme düşüyle yaşayan Brecht için bu yıllar, oldukça verimli bir çalışma dönemine dönüşür. Nitekim, 1933-1938 yılları arasında bir yandan tiyatro kuramını geliştirirken bir yandan da *Sezuan'ın İyi İnsanı*, *Cesaret Ana ve Çocukları*, *Galilei'nin Yaşamı* ve *Lukullus'un Sorgusu* gibi oyunlarını kaleme alır (Kesting, 1985, s. 66). Danimarka'da bulunduğu bu yıllardan itibaren Brecht (1977, s. 94), kendi ifadesiyle tüm yazın çalışmalarını Nazilere karşı bir savaş olarak görmüş ve Hitler Almanya'sında yaşanan olayları doğrudan ya da dolaylı olarak işlediği yapıtlarını politik bir bağlamda kurgulamıştır. Svendborg'da geçen süreçte Brecht'in dış dünyayla, özellikle de yanı başındaki Almanya'yla bağlantı kurabildiği biricik köprü; gazeteler, posta, radyo ve ara sıra yapılan ziyaretlerdir (Kesting, 1985, s. 66). Yakın çalışma arkadaşı Margarete Steffin'le birlikte 1934/35'ten başlayarak Nasyonal Sosyalist Almanya ile ilgili gazete haberlerinden ve tanık ifadelerinden malzeme biriktirmeye girişir (Brecht, 2000, s.

231; Kesting, 1985, s. 72). Bunlar, yazarın daha sonra *Svendborg Şiirleri (Svendborger Gedichte, 1939)* adıyla kitaplaştıracağı politik dozu yüksek *sürgün şiirlerine* kaynaklık eder. Brecht'in "doğrudan siyasal savaşım içindeki insanlara seslenmesini ist[ediği]" (Fişekçi, 1997, s. 19) bu şiirler arasında 1935'te Moskova radyosundan bizzat okuduğu "Rejime Katılanlara" şiiriyle, 1937-1939'da Alman Özgürlük İstasyonu için yazdığı *Alman Taşlamaları* olarak anılan "Üçüncü Reich'in Süresi", "Rejimin İyileştirilmesi", "Rejimin Korkuları", "Gençlik ve Üçüncü Reich", "Führer Sevgisi" gibi çok sayıda metin yer alır. Gerek bu metinler gerek basından ve görgü tanıklarının ifadelerinden edindiği bilgiler, 1937'de kaleme almaya başlayacağı belgesel oyunu *III. Reich'in Korku ve Sefaleti*'nin tematik altyapısını oluşturur.



**Bertolt Brecht**

Brecht'in *Çalışma Günlüğü*'ndeki 15.8.38 tarihli notta "Paris'te küçük bir proleter tiyatro topluluğu için oyun ihtiyacı duyan Dudow'un mektupları üzerine" yazıldığını belirttiği bu oyun, "diktatorya altında[ki] tavırlar[ı]" sergileyen yirmi yedi sahnenin "montaj"ından oluşur (Onay, 1995, s. 17-18). Oyunun ilk sahne yapımı 21 Mayıs 1938'de Paris'te gerçekleşir. Slatan Dudow'un rejisiyle gerçekleşen bu yapımda, oyun %99 başlığı altında sekiz sahnelik kısmıyla sahnelenir. Aynı yıl oyunun tamamını oluşturan yirmi yedi sahnenin Londra'da Malik-Verlag Yayınevi tarafından basımı planlansa da bu yayının gerçekleşmesi mümkün olmaz. Yapıtın yalnızca on üç sahnesini içeren ilk basımı, 1941'de Moskova'daki Das Internationale Buch Yayınevi'nce yapılır (Brecht, 2000: s. 233). Yirmi dört sahneyi içeren bir diğer baskısı da 1945'te New York'taki Aurora Yayınevi'nin katkılarıyla gerçekleştirilir.

Brecht'in Balzac'ın *Kibar Fahişelerin İhtişam ve Sefaleti* adlı romanına atıfta bulunarak adlandırdığı bu Nazi karşıtı oyun, Nasyonal Sosyalist Almanya'daki yaşamı eleştirel bir gerçekçilikle tasvir eder. John Willett'in ifadesiyle "ayrı ayrı veya birlikte oynatılmak üzere tasarlanmış, genellikle çok kısa olan [bu] bir dizi gerçekçi eskiz", Hitler rejiminin vahşetini merkeze alır (1996, s. 44). Aralarında Brecht'in kimi şiirleriyle metinlerarası bağı bulunan sahnelerin de yer aldığı bu montajda, oyunun başındaki "Alman Geçit Töreni" baladıyla örtüşürcesine bir geçit alayı sunulur ve doktorundan yargıcına, askerinden bilim insanına, işçisinden köylüsüne neredeyse tüm Alman halkı bu alayda kendine yer bulur. Bu karakterlerin öyküleri aracılığıyla korkaklık, zalimlik, gammazlık, güvensizlik, barbarlık, çaresizlik, sefalet ve ihanet gibi çeşitli tavırlar gözler önüne serilir.

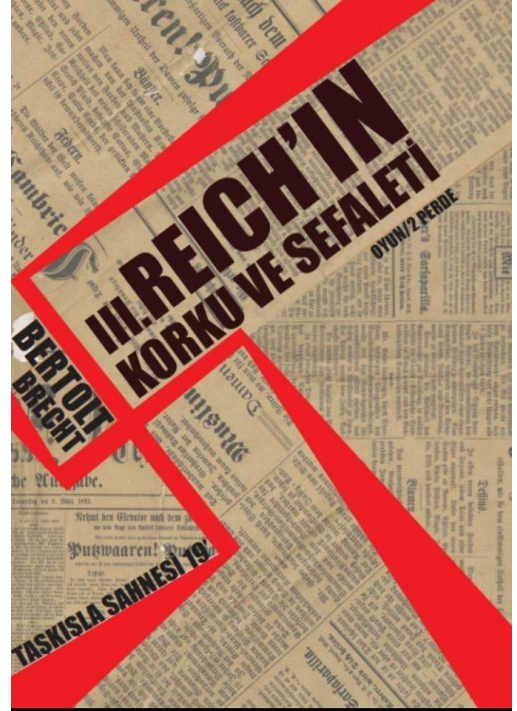
### **Berlin'de bir patron konağının mutfağı: "Tebeşir İşareti"**

Brecht'in belgesel oyununun üçüncü epizodu "Tebeşir İşareti" olarak adlandırılır. Brecht, daha evvel şair kimliğiyle kimi politik içerikli şiirler kaleme almış ve *III. Reich'in Korku ve Sefaleti*'ne bir tür ön hazırlık gibi düşünülebilecek bu şiirler, yapıta kaynaklık etmiştir (White vd. 2010, s. 147). Bu bağlamda, "Tebeşir İşareti" başlıklı üçüncü epizodun da Brecht'in sürgün dönemi şiirlerinden

“Tebeşir Haçı” (“Das Kreidekreuz”)nın teatral düzlemdeki ifadesi olduğu söylenebilir.<sup>2</sup> Metinlerarasılık çerçevesinde düşünüldüğünde denilebilir ki çoğu kısa boyutlu bir dizi sahneyi montaj yöntemiyle bir araya getirerek çok parçalı bir yapıya ortaya koyan Brecht, bu yapıta evvelki metinlerine ait parçaları yeni bir düzenlemeyle bir araya getirerek söz konusu yapıtı başka metinlerin kesişim noktasına dönüştürdüğü ayrışık ve çoksesli bir yapı kurar (Aktulum, 2014, s. 11). Bu yapının parçalarından biri olan “Tebeşir İşareti”nin kökeninde yatan “Tebeşir Haçı” şiiri şu dizelerden oluşur:

“Ben bir hizmetçi kızım.  
S.A.dan bir adamla bir maceram oldu.  
Bir gün o, gitmeden önce,  
gülerek gösterdi bana  
hallerinden yakınlıkları nasıl yakaladıklarını.  
Bir tebeşir parçası çıkardı ceketinin cebinden  
ve bir küçük haç çizdi avucunun içine,  
ve anlattı, sivilleri giyinip  
iş ve işçi kurumlarına nasıl gittiğini  
avucunun içindeki bu işaretle,  
işsizlerin kuyrukta ana avrat  
küfrettikleri o yerlere,  
ve nasıl küfrettiğini kendisinin de onlarla birlikte,  
dostluk ve dayanışma gösterisi olarak da  
sırtına nasıl vurduğunu küfreden herkesin,  
ve böylece, sırtında beyaz haç bulunan  
damgalı adamların S.A.larca nasıl yakalandığını.

Bu anlattıklarına katıldık gülmekten.  
Onunla üç ay bir arada yaşadım.  
Sonra bir gün bir de ne göreyim:  
Banka cüzdanımı apartmamış mı.  
Yok benim için saklayacakmış da,  
yok kimin ne olacağı belli değilmiş de,  
falan filan.  
Ben onu suçlayınca da,  
bin dereden su getirerek yeminler etti,  
beni yatıştırmak için de  
sırtımı okşadı şöyle.  
Yılandan kaçır gibi kaçtım ondan.  
Eve gelince ilk iş aynaya baktım,



<sup>2</sup> Brecht'in "Rejimin Korkuları" ("Die Ängste des Regimes") adlı şiiri, tematik bakımdan *III. Reich'in Korku ve Sefaleti*'nin neredeyse bütün epizotlarına yansırken "Tebeşir Haçı" ("Das Kreidekreuz") gibi kimi şiirleri de doğrudan belli sahnelere kaynaklık eder. Örneğin, "Komşu" ("Der Nachbar"), "İhanet" ("Der Verrat") başlıklı ikinci bölüme, "Doktor" ("Der Arzt"), "Meslek Hastalığı" ("Die Berufskrankheit") adlı altıncı bölüme malzeme oluşturur (Bkz. White vd. 2010, s. 147).

sırtında beyaz haç var mı diye” (1992, s. 25-26).

Nasyonal Sosyalist Almanya’daki güvensizlik ortamının ele alındığı bu dizelerde işlenen öykü, ilk dizede açıkça belirtildiği üzere bir hizmetçi kızın bakış açısından sunulur. “Düzyazılaştırma” (Bkz. Aktulum, 2011, s. 432) olarak ifade edilebilecek bir girişimle bu dizeleri bir oyun metnine dönüştüren Brecht, şiirde işlenen öyküyü oyunda bir patron konağının mutfağına yerleştirerek yine hizmetçi kızın çevresinde geliştirir. Bu biçimsel dönüştürüm, doğal olarak bir dizi anlamsal dönüştürümü de beraberinde getirir. Bu dönüştürümde, gönderge metnin türsel doğası gereği belirsiz tutulan kimi ayrıntıların netliğe kavuşturulduğu görülür. Nitekim, ana metinde olayın geçtiği zaman ve mekân 1933 Berlin’i olarak açıkça belirtildiği gibi karakterler de nicel bir artışla ve isimleriyle net biçimde ortaya konulur. Olay, hizmetçi kızla (Anna) aynı mutfakta çalışan aşçı kadın (Minna), patronun şoförü (Francke), aşçı kadının bir işçi olan erkek kardeşi (Franz) ve bir SA<sup>3</sup> (Theo) arasında yaşanır. Sturmabteilung (Fırtına Bölüğü) mensubu Theo, hizmetçi kızla dört yıldır birlikte (Şiirde bu birliktelik için üç aylık bir ömür biçilmiştir). Kızı ziyaret için konağın mutfağında bulunduğu bir gün, aşçı kadının kardeşi (işçi) ile denk gelir ve kuşkuyla yaklaştığı bu işçinin gözünü korkutmak için SA mensuplarının nasyonal sosyalist düzenin aleyhinde söylenip bozgunculuk edenleri tebeşir numarasıyla nasıl yakaladıklarını anlatır. Şiirin son dizelerine koşut olarak, sevgilisinin gururlanarak anlattığı bu sinsî numaradan olumsuz etkilenen hizmetçi kızın ona duyduğu güvensizlikle sonlanan sahnede, Theo aracılığıyla SA’ların mevcut düzene bağlılıkları kadar çevrelerinde yarattıkları korku, şüphe ve endişe atmosferine de vurguda bulunulur.

### **Berlin’den İstanbul’a: Zengin Mutfağı**

III. Reich’in Korku ve Sefaleti’nin Türkiye’deki ilk sahne yapımı, Ankara Sanat Tiyatrosu (AST) oyuncularınca 1971-72 sezonunda *Hitler Rejiminin Korku ve Sefaleti* adıyla gerçekleştirilir. Zehra Kurttekin’in çevirisi ve Yılmaz Onay’ın rejisiyle gerçekleşen bu yapım, Sıkıyönetim Komutanlığınca sakıncalı bulunarak AST’nin süresiz olarak kapatılmasına neden olur (Dudu vd. 2008, s. 67). Aynı oyun, 1975-76 tiyatro mevsiminde Birlik Sahnesi tarafından sahneye konulur. Kurucuları arasında Vasıf Öngören’in de yer aldığı bu sahnenin ilk yapımı olarak *Faşizmin Korku ve Sefaleti* adıyla sahnelenen oyun, Öngören ve ekibinin geniş halk yığınlarının önünde faşizmi ve neden olduğu sefaleti tartışma gayesinin ürünüdür. Ali Taygun’un yönetiminde gerçekleşen bu yapımda, dekor ve dramaturji konusundaki desteğinin yanı sıra oyuncu olarak da rol alan Öngören, aynı günlerde *Zengin Mutfağı* adlı son oyununu yazar.

Toplumcu gerçekçi tiyatro anlayışını benimseyen Öngören’in düşüncesinde tiyatro toplumsal bir güçtür ve bu gücün bilim çağının seyircisini deşarj etmek yerine uyandırıp bilinçlendirmek, düzenin ve insanın değişebilir olduğu ön kabulüyle bunların problemleri yanlarını eleştiriye açmak amacıyla kullanılması gerekir. Bu da ancak dramatik tiyatrodan uzaklaşıp *çağdaş ve devrimcilerici tek tiyatro sistemi* olan epik tiyatronun benimsenmesiyle mümkün olabilir (Ankara Birliği, 1970, s. 34-

<sup>3</sup> SA ya da Sturmabteilung, 1921 yılından 1933’e kadar “Fırtına Bölüğü” adıyla teşkilatlandırılmış olan Hitler’e bağlı bir birliktir. Çoğu gönüllülerden oluşan SA üyeleri, Nazi Almanya’sında Hitler’i korumak, rakip parti üyelerine saldırmak, sosyalist ve komünistlerce yürütülen mücadeleye karşı güç oluşturmak gibi görevleri yerine getirmiştir. Bkz. Erdoğan, “Adolf Hitler (1889-1945)”, *Atatürk Ansiklopedisi*, <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/adolf-hitler-1889-1945/>, (erişim 21.05.2024).

35). 1962-66 yılları arasında Brecht'in Doğu Berlin'deki tiyatrosu Berliner Ensemble'da Manfred Wekwerth'in reji çalışmalarına katılım sağlayan Öngören, arşivlere de erişim şansı bularak epik sistemi kaynağında öğrenebilmiştir. Bu deneyimin de etkisiyle, ilk oyunu *Göç*<sup>4</sup> (1966)'ten itibaren *Asiye Nasıl Kurtulur* (1969), *Oyun Nasıl Oynanmalı* (1974), *Zengin Mutfağı* (1977) gibi yapıtlarında Brecht'ye tiyatroya bağlı kalmıştır.



Bu oyunlardan *Zengin Mutfağı*'nın ilk sahne yapımı, 1976-77 tiyatro mevsiminde Öngören'in yönetiminde Birlik Sahnesi oyuncularınca gerçekleştirilir. Oyun, bu ilk yapımıyla, "kurgusunun gerek tiyatro tekniği, gerek diyalektik yönden tutarlılığı, güncel ve yerel olmasına karşılık, kapitalizme saplanmış tüm ülkelerde olmuş ve olabilecek gelişmeleri yansıtmaya"na dayanılarak *Tiyatro '77* dergisinde "Yılın Oyunu" seçilir (? , 1977, s. 35). Bir sonraki tiyatro mevsiminde (1977-78) Rutkay Aziz yönetiminde AST'nin açılış oyunu olarak sunulan *Zengin Mutfağı*, aynı mevsimde Başar Sabuncu yönetiminde İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nca da sahnelenir. Bahsi geçen son yapımda Lütfü Usta karakteriyle oyunun başrolünü üstlenen Şener Şen, 1988'de sinemaya uyarlanan *Zengin Mutfağı*'nda yine başrolde yer alır. İlk kez 1977'de seyirciyle buluşmasından bu yana farklı tiyatro toplulukları tarafından defalarca sahnelenen oyun, 2018 yılının sonunda Şener Şen ve Doğu Yaşar Akal'ın yönetiminde DasDas Sahne'de tekrar sahneye konulmaya başlanır. Bu yapımda, yine Lütfü Usta karakterine hayat veren Şener Şen'in ve ona eşlik eden genç oyuncuların etkileyici performanslarıyla seyirciyle buluşmaya devam etmektedir.

Öngören, *Zengin Mutfağı*'nın 1977'de "Yılın Oyunu" seçilmesi üzerine kendisiyle yapılan bir söyleşide, oyunu yazar, yönetmen ve seyirci kimlikleriyle değerlendirmesi istendiğinde şu yanıtı verir:

"MHP'nin 16 milletvekili ile Meclis'e gelmesi, 'Zengin Mutfağı'nın güncelliğini arttırdı sanırım. Bu kadroların, sermaye mutfağında beslenip büyütüldükleri bir gerçektir. Yazar ve yönetmen olarak, pratikte doğrulandığımı sanıyorum. Bu gerçeğin, işçi sınıfımıza ve geniş emekçi kitlelere götürülmesi salt bizim isteğimizle olmuyor. Anti-faşist cephenin el vermesi gerekir" (? , 1977, s. 37).

Öngören'in, kendi ifadesiyle, 1970'ler Türkiye'sinde tırmanan faşist hareketi, bu hareketi besleyip büyüten kaynağa da göndermede bulunarak tartışmaya açtığı *Zengin Mutfağı*, her dönemde güncelliğini koruyan bir kurguya sahiptir. Bu kurgu, sanatçının temel sorumluluğunun gerçeği ve

<sup>4</sup> Öngören, bu ilk oyununu 1971'de ikinci oyunu *Asiye Nasıl Kurtulur*'un sahnelenişinden sonra *Almanya Defteri* adıyla yeniden düzenleyecektir.



gerçeğin değişebilirliğini anlatmak olduğunu düşünen Öngören'in toplumsal olaylarla bireyin yazgısı arasında kurduğu bağı yansıtır. Aynı dönemde gerçekleşen bir başka söyleşide yine sanatçının gerçeği anlatma konusundaki sorumluluğuna değinen yazar, bireyin dinamik ve değişken gerçeğin yalnızca bir ucu olduğunu belirterek *Zengin Mutfağı*'nda birey ve toplum arasında kurduğu bağı şu sözlerle açıklar:

“İşte son oyunumda sosyal değişimlerin kişinin kaderini nasıl değiştirmeye zorunlu olduğunu anlatarak, gerçeği yansıtmaya çalıştım. Bu gerçeği tümüyle anlatmak bilimsel bir inceleme olurdu. Oyun değil, cilt cilt kitap yazmak gerekebilirdi. Bu gerçeği oyunda yansıtmak için önce bir seçim yaptım: Zengin mutfağını seçtim. Bu seçimi yaptıktan sonra, sosyal olaylarla kişilerin kaderleri arasında diyalektik bir bağ kurdum” (Oral, 1977, s. 3).

Diyalektik materyalizmin izinde, bireyi toplumsal ilişkiler çerçevesinde "değişebilir" bir varlık olarak ele alan Öngören'in burada bahsettiği seçim, tümüyle kendi muhayyilesinin ürünü değildir. *Zengin Mutfağı* ile Brecht'in *III. Reich'in Korku ve Sefaleti* arasında sıkı bir ilişki göze çarpar. Denilebilir ki farklı kaynaklardan beslenerek yeni bir bireşime ulaşan Brecht'in sentezci yaklaşımını da benimsemiş görünen Öngören, *Zengin Mutfağı*'nı, ilham aldığı yapıtın "Tebeşir İşareti" bölümünü yeni bir bağlama uygun biçimde dönüştürmek ve genişletmek suretiyle yeniden yazarak oluşturur. Bu konuyla ilgili bir tespiti, 1988'de oyunun beyaz perdeye uyarlanması üzerine yazılan "Küçük Adam Büyür mü?" başlıklı imzasız yazıda yer verilir. *Nokta* dergisinde yayımlanan bu yazıda, bir cümleyle, yazarının bu oyunu Brecht'in *III. Reich'in Korku ve Sefaleti*'nin bir epizodunu temel alarak yazdığı bilgisine yer verilir (? , 1988, s. 68). Öngören'in daha evvel herhangi bir çalışmada konu edilmemiş bu metinlerarası yaklaşımı, bu çalışmada model metnin ve ana metnin karşılaştırılmasıyla ele alınacaktır.

### İki metin arasında metinlerarasılık düzleminde bir karşılaştırma

Brecht'in yapıtının III. Reich dönemine dair portreler sunan "Tebeşir İşareti" adlı üçüncü epizodu, 1933 Berlin'indeki faşizm terörünü vurgular. Bu uzun bölüm, bir patron konağının mutfağında geçer; hizmetçi kız Anna, aşçı Minna, patronun şoförü Francke, aşçı kadının işçi kardeşi Franz ve Sturmabteilung gönüllüsü Theo arasındaki ilişkilere odaklanır. Bu; nasyonal sosyalist düzenin SA birliklerini, casusluk hizmetlerini, işsizlik yardımı kuyruklarını, gönüllü çalışma kamplarını, kış yardımı eylemini ve halk birliği söylemini içeren, "faşist diktatorya altında değişik sınıflardan insanların tipik davranışlarını" (Brecht, 2000, s. 265) ortaya koyan bir metindir. Öngören, ilham aldığı bu epizodu genişletir ve iki perdelik bir oyun hâlinde yeniden yazır.

“Yenidenyazma genel olarak, hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi olarak tanımlanır” (Aktulum, 2014, s. 188).

“Genel olarak metinlerarası ilişkiler bağlamında bir yöntem olarak anılan yenidenyazma, bir yazarın başka bir yazara ait bir metni, bir gönderge metnini, bir alt-metni (hypotexte) yenidenyazması, onu yeni bir durumda, yeni bir bağlamda, yeni bir okur kitlesi için, yeni işlevlerle, yeni ereklerle dönüştürmesi işlemi olarak tanımlanabilir” (Aktulum, 2011, s. 149).

Bu tanımlamalara göre gönderge metin ya da alt metin (hypotexte) konumundaki “Tebeşir İşareti”ni *nicel dönüştürmeyle uzatarak, oylumunu artırarak genişletme (augmentation)* (Aktulum, 2011, s. 427) yoluna giden Öngören, bir sahnelik metinden on bir sahnelik bütünlüklü bir yapıya ulaşır. Ortaya çıkan bu ana metinde, söz konusu on bir sahnenin beşi “ön oyun”, altısı “oyun”<sup>5</sup> olarak adlandırılır.

*Zengin Mutfağı*, tıpkı tek sahnelik gönderge metindeki gibi baştan sona bir patron köşkünün mutfağında geçer. Mekânsal ortaklığa bağlı olarak iki metnin karakterleri açısından da benzerlikler bulunur. *Zengin Mutfağı*'nda tıpkı gönderge metindeki gibi bir aşçı (Lütfü Usta), bir hizmetçi kız (Kız)<sup>6</sup>, bir şoför (Seyfi) ve bir işçi (şoförün ağabeyi) yer alır. Ana metinde, gönderge metindeki SA mensubu Theo, *Selim* adında faşist bir gence dönüşürken *aşçı kadın* Minna, aynı zamanda anlatıcı rolünü de üstlenen *Aşçı Lütfü Usta* ile yer değiştirir. Ayrıca, bu genişletilmiş metne patron (Kerim Bey), patronun eşi (Hanımefendi), patronun oğlu (Küçük Bey), hizmetçi kızın ağabeyi (İşçi Murat) ve Ali Kara gibi yeni karakterler de eklenir. Bunlar, sahne üzerinde varlık göstermeseler de sahnedekilerin diyalogları sırasında kurguya eklenirler (Göktaş, 2004, s. 136). Öngören, toplumsal sınıflar arasındaki çelişki ve çatışmaların giderek keskinleştiği 1970'ler Türkiye'sine (Yüksel, 1997, s. 122) yerleştirdiği bu karakterler üzerinden sermaye-emek çatışmasını tartışır. Kapitalist üretim tarzının peşi sıra getirdiği faşist düzeni tartışmaya açma isteğiyle, 1933 Berlin'inde geçen “Tebeşir İşareti”ni, 1970'ler İstanbul'unda bir zengin mutfağına taşıyarak yeniden kurgular. Bu kurguda, 15-16 Haziran 1970'ten 12 Mart döneminin sıkıyönetim günlerine kadar uzanan zaman dilimi ele alınır.

### *Tebeşir İşareti*

#### **Karakterler:**

Hizmetçi kız Anna

Aşçı kadın Minna

Patronun şoförü Francke

Aşçı kadının işçi kardeşi Franz

SA gönüllüsü Theo

**Zaman:** 1933

**Mekân:** Berlin, bir patron  
konağının mutfağı

### *Zengin Mutfağı*

#### **Karakterler:**

Hizmetçi kız (Kız)

Aşçı Lütfü Usta

Patronun şoförü Seyfi

Şoförün işçi ağabeyi Ahmet

Faşizan genç Selim

**Zaman:** 1970

**Mekân:** İstanbul, Kerim Bey'in  
köşkünün mutfağı

*Zengin Mutfağı*'nin hikâyesi, Kerim Bey'in köşkünde uzun yıllar aşçı olarak görev yapan Lütfü Usta'nın bu zengin mutfağını terk etme kararını seyirciye sormasıyla başlar. Usta, bu kararı almasına sebep olan olayları anlatmak istediği seyirciyi 1970'in 15 Haziran'ına götürür. Bu tarihte, İstanbul'u altüst eden büyük bir işçi ayaklanması yaşanmış, İstanbul'dan İzmit'e kadar tüm fabrikalar boşalmıştır (Öngören, 2014, s. 239). Kerim Bey, olaylar başladığı anda ailesini de yanına alıp Avrupa'ya kaçmıştır. Bir süre sonra geri dönmüş, 12 Mart Muhtırası'nı takip eden sıkıyönetim

<sup>5</sup> Öngören, dört tiyatro yapıtında da bilinçli olarak “sahne” yerine “oyun” ifadesini kullanır.

<sup>6</sup> Öngören'in metninde hizmetçi kızın adı verilmez. Diğer bütün karakterlerin adı belirtilirken ona “Kız” olarak değinilir.

günlerinde köşkün bahçesine Almanya'dan getirttiği terbiyeli kurt köpeğini bağlatmıştır. Seyirciyi bir yıl sonrasına taşıyan Usta, büyük işçi direnişinin yıldönümünde patronun büyük bir ziyafet sofrası hazırlanması isteğine tepki gösterir. Onu öfkeliendiren, işçi sınıfının bir yıl önceki kalkışmasının intikamının alınarak bunun kutlanacak olması değil, kendisine bu kutlama planının son anda haber verilmiş olmasıdır. Köşkün dışında kopan fırtınalara pek aldırmaz olmayıp yalnızca kendi küçük dünyasında ona huzursuzluk veren olaylar üzerine mutfağın sınırları içerisinde söylenmekle yetinen Usta (İri, 2020, s. 248), sınıf bilincinden yoksun bir emekçidir. Bu özelliğiyle gönderge metindeki aşçı kadın Minna ile benzerlik gösterir. Minna, Marksistlerin mücadelesini yersiz, SA'larca enselenmelerini yerinde bulacak kadar kendi sınıfının meselelerine uzaktır. Epizodun sonunda hizmetçi kız Anna sevgilisinden şüphe duymaya başladığında onu Theo'nun kesinlikle gammazlık yapmayacağına ikna etmeye çalışması, Minna'nın bilinçsiz ve duyarsız yanını ortaya koyar.

*Zengin Mutfacı*'nda büyük işçi direnişinin yaşandığı gece, hizmetçi kız ve sevgilisi Selim nişanlanır. Dolayısıyla 15 Haziran 1971, hem işçi olaylarının hem de Kız'la Selim'in yıl dönümüdür. Türkoloji öğrencisi Selim, eski bir toprak ağasının topraksız oğludur. Babasının toprağından kendine düşen payı alamamanın, bozuk düzende kendisine bir açık kapı bulamamanın ezikliğini yaşayan kendi hâlinde bir gençtir (Yüksel, 2000, s. 58). Ancak, hizmetçi kızı zengin mutfacıdan kurtarma isteği onu tehlikeli bir plana sürükler. Selim, sıkıyönetim bildirisinde duyurulan arananlar listesindeki Ali Kara'nın yerini bilmektedir. Onu ihbar ederek yakalanmasını sağlamayı, böylelikle para ödülünü almayı planlar. Ancak bu tehlikeli plan, Selim'in beklediği gibi gelişmez ve ihbar ettiği Ali Kara, polis baskınında hayatını kaybeder. Selim, bu elim olay sonrasında kendisine bir zarar geleceği korkusuyla köşkün mutfağına sığınır. Aşçı Lütfü Usta'nın yardımıyla Kerim Bey'le görüşür ve onun desteğini arkasına alır. Kerim Bey, Selim'i birkaç gün köşkte misafir ettikten sonra bir kampa gönderir. Bu kampta beş altı ay geçiren Selim, döndüğünde hem patronun sağ kolu hem de köşkün sakinlerinden biri hâline gelir. Bu arada işçi olaylarına karışanlar bir bir işten çıkarılmaktadır. Kız'ın ağabeyi Murat ve Seyfi'nin ağabeyi Ahmet de işlerinden olunca işçileri örgütlemek amacıyla sendikada çalışmaya başlarlar. Bu durumu Selim'in duymasını istemedikleri için de sendika olayını Kız'dan gizli tutarlar. Kız ise her şeyden habersiz, Selim'in ağabeyine iş bulmasını, kendisini de bu zengin mutfacıdan kurtarmasını bekler. Ancak, gönderildiği kampta kafası kuru ve dogmatik bir milliyetçilik anlayışıyla doldurulan Selim (Göktaş, 2004, s. 137), ortada Türk Devleti'ni yıkmak isteyenlere karşı verilmesi gereken bir savaş varken evlilik gibi bireysel bir arzunun önemsiz ve yersiz olduğuna inanır. Selim, bu düşüncesiyle gönderge metnin Theo'sunu anımsatır. Selim'in gitgide daha da artan faşizan tavırları, köşkün kapısını bekleyen terbiyeli kurt köpeğinin öldürülmesiyle iyice belirgin hâle gelir.

Aşçı Lütfü Usta, günün her öğünü itinayla beslemek zorunda bırakıldığı bu saldırgan köpeğin yedi ay içinde ısırp parçaladıkları dokuzu bulunca onu gizlice zehirlemeyi planlar (Öngören, 2014, s. 259). Köpeğin ölümüyle köşk, beklenmedik olaylar silsilesine sahne olur. Selim, bu işi komünistlerin planladığına, içeriden birinin de onlara yardım ettiğine inanır. Bir yandan köpeği zehirleyen kim olduğu araştırılırken bir yandan da köşkün kapısına yeni bir köpek bağlanır. Bu arada Selim, patronun fabrikasındaki işçileri örgütlemeye çalışanlara baskın düzenlenmekle

görevlendirilir. Çok geçmeden, Kız'ın işçi ağabeyi Murat'ın da işçileri örgütleyenler arasında olduğunu öğrenir. "Köpeği öldürenlerle, Kerim Bey'in işçilerini örgütleyenlerin aynı kişiler olduğu"na kanaat getirir (Öngören, 2014, s. 271). Bu durumda Selim'e göre artık nişanlısı Kız da cezalandırılması gereken bir komünisttir. Başlangıçta Selim'in şüphelerinin kendi üzerinde toplandığını fark edemeyen Kız, onun baskında yakalayacağı kişilerin ağabeyi Murat'la arkadaşları, baskından sonra cezasını keseceği kişinin de kendisi olduğunu çok geç anlayacaktır.

Gönderge metin "Tebeşir İşareti", hizmetçi kız Anna'nın sevgilisiyle ilgili şüphelerinin uyandığı noktada sonlanırken Öngören'in metninde Kız'ın bilinçlenme sürecine de temas edilir. Son sahnede Aşçı Lütfü Usta, olaylar sonrası hizmetçi kızın köşkü terk edip bir fabrikada işçi olarak çalışmaya başladığının bilgisini verir. Lütfü Usta'nın anlatımına göre kızın ardından Şoför Seyfi de bir sendikaya girmiş, mutfakta onların boşluğu Selim gibi iki kişinin daha işe alınmasıyla doldurulmak istenmiştir. Bu arada Selim de mutfağa iyice yerleşmiştir (Öngören, 2014, s. 282). Bununla birlikte, köşkün bahçesindeki köpekler de artmıştır. Bu köşktekilere hizmeti artık eziyet sayan Lütfü Usta, günün birinde Ahmet'in kendisine gösterdiği gazetede, bir fabrikanın önünde gerçekleşen işçi-polis çatışmasında Kız'la Selim'in dövüşürken çekilmiş fotoğrafını görünce köşkten ayrılmaya karar verir. Oyun boyunca sınıfsal farkındalığı zayıf biri olarak çizilen aşçı da nihayetinde aydınlanmış, kime hizmet ettiğini sorgular hâle gelmiştir. Ancak bu zengin köşküne yirmi yılını vakfetmiş bu emektar, oyunun tartışmalı yapısı gereği "[a]yrılmak mı zor Kerim Bey'e hizmet etmek mi?" (Öngören, 2014, s. 283) diyerek son sözü seyirciye bırakır.

Öngören, *Zengin Mutfacı'nı maddesel açıdan önem taşıyan, Türkiye'nin kendine özgü yapısıyla ilgili olan* oyunları arasında sayar (Oral, 1977, s. 3). Nitekim yazarın bu son oyunu, kurgusuna kaynaklık eden metnin Türkiye gerçeğine dayalı olarak dönüştürülmesiyle biçimlenir. Brecht'in yaklaşık kırk yıl önceki Almanya'dan bir kesit sunduğu "Tebeşir İşareti", 1970'ler Türkiye'sinde sayısı günbegün artan faşist grupların *sermayenin* mutfağından beslendiğine inanan yazara önemli bir malzeme sunar. Bu bakımdan "mutfak", yalnızca kurgusal bir mekân değildir. Metaforik bir değer de taşır ve her iki metinde de *korku* ve *sefalet* kokar. Faşist düzenin beraberinde getirdiği bu duygu ve durumlar, kimini bu düzeni *görmezden gelmeye*, kimini buna *ödün vermeye*, kimini de *uşaklık etmeye* kadar sürükler (Yüksel, 1997, s. 122). Bu çeşitli tavırlar, Brecht'in montaj yöntemiyle bir araya getirdiği küçük oyunlardan biri olan (Brecht, 2000, s. 232) "Tebeşir İşareti"nde daha yüzeysel ele alınırken Öngören'in genişletmeye başvurduğu metninde derinlemesine işlenir. Bu derinleştirme, alt metnin Theo'su ve ana metnin Selim'i arasında yapılacak bir karşılaştırmayla somutluk kazanacaktır. "Tebeşir İşareti"nde Theo, kendisini III. Reich'a adanmış bir genç adam olarak başından sonuna dek aynı tavrı sürdürür. Metnin başındaki epigrafta yer alan şu dizeler, Theo'nun sert ve acımasız tavrını ortaya koyar:

"SA'lar bu gelenler  
Av köpeği gibi izler  
Kendi kardeşlerini  
Teslim ederler kodamanlara  
Ve elleri kalkar selama  
Boştur kanlı elleri" (Brecht, 2000, s. 83).

Theo, nasyonal sosyalist düzene öylesine a(l)danmıştır ki aslında kendi esaretini dahi göremeyecek kadar körleşmiş ve gerektiğinde kendi kardeşinin ya da sevgilisinin muhbiri olmaktan çekinmeyecek kadar zalim bir kişiliğe bürünmüştür. Seyircinin başından sonuna aynı tavırda gördüğü Theo'nun dönüşümüne, epizodun sonunda hizmetçi kızın sözleriyle göndermede bulunulur: "Ne düşüneceğimi bilmiyorum artık Minna! Öyle değişti ki. Mahvetmişler onu. Hiç iyi bir ortamda değil. Dört yıldır birlikteyiz, ama şimdi yani öyle ki... Neredeyse içimden size rica etmek geliyor, sırtıma bir bakıverin, benim sırtımda da bir çarpı var mı acaba!" (Brecht, 2000, s. 96). Ancak "Tebeşir İşareti", Theo'nun, Anna'yı endişelendiren bu dönüşümüne değil örgütün içinde zamanla büründüğü acımasız ruha ve bu hâliyle çevresinde yarattığı korku ve endişeye odaklanır. Bu nedenle, Brecht'in metninde seyircinin ilgisi Theo'nun bireysel dönüşümünden ziyade onun sorgusuz sualsiz bağlı olduğu Hitler rejiminin emniyetsiz ortamının üzerindedir.

*Zengin Mutfağı*'nın Selim'i Theo'dan ilham alınarak kurgulanmıştır ve o da mutfağından beslendiği faşizmin hizmetkârı hâline gelmiş bir genç adamdır. Selim'i Theo'dan farklı kılan, başlangıçta adıyla müsemma *halim selim* bir gençken sonradan tehlikeli bir kimliğe bürünmüş olmasıdır. "Tebeşir İşareti"nin Theo'su kurgunun başından sonuna kadar bir SA gönüllüsü olarak varlık bulurken Selim, değişen konumu ve kişiliğiyle seyircinin dikkatine sunulur. Theo'yu faşizmin hizmetkârı olmaya iten nedenler belirsiz kalırken Selim'in dönüşümünde etkili olan koşullar açıkça ortaya konulur. Bu saf ve temiz Anadolu genci, içsel dürtülerden ziyade dışsal koşulların baskısı altında giderek faşist bir militana dönüşür (Akarsu, 1978, s. 6). *Bireysel kurtuluşunun peşindeki* bu genç adamın kaderi (Yüksel, 2000, s. 58), baş etmek zorunda kaldığı ekonomik zorluklar sonucunda değişir.

Selim'in önceleri tek bir isteği vardır: O da hizmetçi kızla bir an önce evlenip yuva kurabilmektir. Fakat bunun için babasından kendisine miras kalan payı belli bir süreliğine üstlenen ablası ve eniştesinden gelecek paraya ihtiyaç duyar. Eniştesi onun payına da el koyunca Selim'in önünde hiçbir çıkış yolu kalmaz. Köşkün Küçük Bey'inin özel hizmetini gören, üstelik huysuz Hanımefendi'nin kahrını çeken nişanlısının köşkte gördüğü kötü muameleye Kız'la evlenmek isteyen eczacı kalfasının baskısı da eklenince Selim'in çaresizliği daha da artar. Sonunda, sıkıyönetim bildirisinde adı geçen Ali Kara'nın yerini ihbar etmeye karar verir. Selim'i harekete geçiren, ihbar karşılığında vadedilen paradır. Her ne kadar bu ihbarın sonuçlarını önceden kestiremeye de baskın sırasında Ali Kara'nın öldürülmesi ve birinin polisi Selim'in getirdiğini görmesi, onu zor durumda bırakır. Sevdiği kıza "[s]eni bu zengin mutfağında bırakmam" (Öngören, 2014, s. 250) diyerek terk ettiği mutfak, işler umduğu gibi gitmeyince Selim'in sığınağı olur. Himayesine girdiği Kerim Bey'in kendisini gönderdiği kamp, Selim'i kavgacı ve tekinsiz bir adama dönüştürür. Bu nedenle, oyunun ilk perdesinde Selim'in dönüşümünü tetikleyen etkenler işlenirken ikinci perdeden itibaren



Selim, bu dönüşmüş kişiliğiyle varlık bulur. Dolayısıyla, ikinci perde, ana metnin alt metinle arasındaki esas kesişim noktasıdır. “[Komünistlerin] hepsini yakalatıp içeri tıkmadan” kimsenin rahat edemeyeceğini düşünen Selim (Öngören, 2014, s. 260), Theo gibi baskınlara, gece operasyonlarına katılır. “Bizim bir tek fikriyat meselesinde şakamız yoktur” (Brecht, 2000, s. 87) diyen Theo’yla, “bizim ölçümüz bellidir” (Öngören, 2014, s. 274), “[y]a bizdensin ya da canın cehenneme”, “[b]izden olmayan cezasını çekecek” (Öngören, 2014, s. 275) diyen Selim’in geliştirdiği söylem, benzer bir katılığın ve kutuplaşmanın ürünüdür. Sevdiği kızı hizmetçisi olduğu köşkün mutfağından kurtarabilmek için yola çıkan Selim, oyunun sonunda onu bir an bile düşünmeksizin gammazlayacak noktaya gelir. Zira, ona göre “[b]ir insan ya bir taraftandır, ya da öteki taraftan. Bunun ortası yoktur” (Öngören, 2014, s. 275). Artık egemen güçlerle bütünleşmiş bir militan olan Selim (Akarsu, 1978, s. 6), köşkü koruyan köpeklerden farksızdır. O da kapıdaki bu köpekler gibi Kerim Bey’in ve dolayısıyla *sermayenin* hizmetindedir.

Öngören, köpeklerle Selim arasında koşutluk kurar ve genişletme suretiyle yeniden yazdığı model metinde iki kez tekrarlanan “av köpeği”ni “kurt köpeği” olarak kurgular. “Tebeşir İşareti”nin başındaki “SA’lar bu gelenler / Av köpeği gibi izler / Kendi kardeşlerini” (Brecht, 2000, s. 83) dizeleri, *Zengin Mutfağı*’nda patronun 12 Mart sonrasındaki sıkıyönetim günlerinde köşkün kapısına bağlattığı, sayısı sonradan üçe çıkan terbiyeli kurt köpeklerine kaynaklık eder. Aşçı Lütfü Usta’nın *ne olduysa bunların yüzünden oldu* dediği bu köpekler (Öngören, 2014, s. 235), İşçi Ahmet’in köşke her gelişinde şiddetli şiddetli havlar. Bununla birlikte, “zengin mutfağında yalnızca Selim ve köpeğin karnının doyurulduğu görülür” (Yüksel, 2000, s. 58). Ana metinde Selim ve Lütfü Usta arasında geçen şu konuşma, Selim ve köpek arasında kurulan koşutluğu gözler önüne serer:

“SELİM Beş... Altı... Hadi ama sen önce beni doyor pehlivan...

(Köpek havlamaları)

AŞÇI (Köpeğe) Zıkkımın kökünü ye it oğlu it. Ha sen ne dedin, karnın mı aç. Kız bak nişanlının karnı açmış, hazırlasana bir şeyler” (Öngören, 2014, s. 271-272).

Köşkün girişindeki köpeğe/köpeklere isteksizce hizmet eden Lütfü Usta’ya göre “[k]öpek dediğin, mutfağın artığıyla geçinir” (Öngören, 2014, s. 252). Bu tespite “[o] da artıkla geçiniyor. Ama Kerim Bey’in artığı da böyle olur” (Öngören, 2014, s. 252) cümlesiyle katkıda bulunan Seyfi, o sırada Ahmet’ten ödünç aldığı *Artı Değer*’i okumaktadır.<sup>7</sup> “Buradaki gönderme, işçinin emeğinin yoğunlaştırılması ile elde edilen *artı* ya da *artık değer*in, *sermayenin* mutfağında Selim gibileri beslemek için tüketildiğine ilişkindir” (İri, 2020, s. 425). Selim gibi milliyetçilik kılıfı altında terör estiren faşist gruplar, egemen konumdaki *sermaye* tarafından beslenip büyütülerek piyasaya salınır. Bu bağlamda, *Zengin Mutfağı*’nda yeniden kurgulanan “köpek”, 1970’ler Türkiye’sine dair siyasi göndermeleriyle birlikte, sadakat-ihanet bağlamında yorumlanmaya da açık bir göndergedir.

Öngören, model metindeki bazı parçaları (karakter, olay, mekân vb.) yeniden düzenleyerek yeni bir metin oluştururken, bazı öğeleri de değiştirmeden *yineleme* yoluna gider. Tekrarlanan bu öğelerden biri “radyo”dur. “Tebeşir İşareti”nde Franz; aşçı kadın, hizmetçi kız, SA ve şoförün mutfakta bulunduğu sırada elinde bir radyo lambasıyla (radyo alıcısı) içeri girer. Bunun üzerine

<sup>7</sup> Kitabın adının “Artı Değer...” olarak belirtilmesi, Karl Marx’ın *Artı-Değer Teorileri*’nin imlendiğini düşündürür.

mutfaktakiler arasında Franz'ın radyolar hakkında bilgi sahibi olduğu ve kendisine kaliteli bir radyo yaptığıyla ilgili bir konuşma gerçekleşir:

- “AŞÇI KADIN Kardeşim radyonun ustasıdır. Ama dinlemekten hiç hazetmez. Ah benim zamanım olsa düğmesini hiç kapatmam. (*İşçi'ye*) Oysa senin dünya kadar da zamanın var, Franz.
- SA Sahi mi? Bir radyonuz var ve hiç açmıyorsunuz yani, ha?
- İŞÇİ Arada bir müzik için.
- AŞÇI KADIN Hem de hiç yoktan en kalite bir alet yapıp çıkardı kendine.
- SA Kaç lambalı acaba?
- İŞÇİ (*İnadına gözünü ona dikerek*) Dört” (Brecht, 2000, s. 85).

İşçi'nin nasyonal sosyalist düzende yasaklı olan yabancı istasyonları da dinlemeye yarayan bu dört lambalı radyosu (Brecht, 2000, s. 244), Theo ile aralarındaki çatışmayı tetikleyici bir öge olarak kurgudaki yerini alır. Aynı öge, *Zengin Mutfağı*'nda Aşçı Lütfü Usta ile ilişkilendirilerek ve biraz daha detaylı işlenerek sunulur. Lütfü Usta, bazen haberleri takip etmek bazen de müzik dinlemek için mutfağında transistorlu bir radyo bulundurur. Mutfak sakinlerinin sıkıyönetimin ilanını, bildirisini ve bildiride adı geçen şüphelileri duymasını sağlayan bu radyo, nişanlısını bu mutfaktan çekip çıkarmak isteyen Selim'i muhbirliğe götüren süreçte bir aracı öge görevi üstlenir. Öngören'in metninde yinelenen bir başka öge, “ortak para”dır. Alt metinde dört yıldır birlikte olan Theo ve sevgilisinin ortaklaşa açtığı bir para hesabı vardır. Anna'nın bir miktar para çekmek istemesiyle aralarındaki güvensizliği açığa çıkaran ve gerilimi tırmandıran bu hesap, en yakınından dahi kuşku duyar hâle gelen Theo'nun Üçüncü Reich'a adanmışlığını ortaya koyar. Buna paralel olarak *Zengin Mutfağı*'nda da Selim'in zor durumda kaldığı süreçte nişanlısı, her ay düzenli olarak eve gönderdiği parayı ona uzatır ve ikisi için bankada ortak bir hesap açmayı teklif eder. Selim'in, Kerim Bey'in himayesine girmeden hemen önce kızla arasında geçen diyalogda kızın “Al hesabımıza yatır” (Öngören, 2014, s. 255) sözü, daha önce kısaca bahsi geçen bu hesabın açıldığına işaret eder. *Zengin Mutfağı*'nda yinelenen ögelerden biri de “eczanede çalışan tezgâhtar”dır. Alt metinde yalnızca bir kez geçen bu öge, ana metinde hizmetçi kızla evlenmeyi kuran eczacı kalfasına dönüşür. Selim'le bir an önce evlenmek isteyen hizmetçi kızın ara ara gündeme getirdiği eczacı kalfası, Haziran olaylarıyla bir ilgisi bulunmadığı hâlde Selim'in ihbarıyla içeri alınır. Bu öge, İşçi Ahmet'in “[o] da mı olaylara karışmış?” sorusunu “[n]e fark eder. Bir insan ya bizdendir ya değildir. Ölçü budur” (Öngören, 2014, s. 274) diye cevaplayan Selim'in sonradan edindiği faşist tavrı belirgin kılar. Öngören'in model metinden direkt olarak aldığı bu tür göndergeler, ana metnin kurgusuna montajlanmış ve olayların geçtiği toplumsal zemine uygun düşecek biçimde işlenmiştir.

## SONUÇ

Epik tiyatro estetiğinin Türk tiyatrosundaki öne çıkan temsilcilerinden biri olan Vasıf Öngören'in *Zengin Mutfağı* oyunu, kuramsal bakımdan olduğu kadar kurgusal bakımdan da Brecht etkisi taşır. Brecht'in *Adam Adamdır, III. Reich'ın Korku ve Sefaleti, Sezuan'ın İyi İnsanı* adlı yapıtlarını Türkiye'de sahneye koyan Öngören, *III. Reich'ın Korku ve Sefaleti'nin Faşizmin Korku ve Sefaleti* adıyla sahnelendiği günlerde son oyunu *Zengin Mutfağı*'nı kaleme alır. Brecht'in birbirinden kopuk bir yapı arz eden bir dizi sahneden oluşan yapıtının bir patron konağının mutfağında geçen “Tebeşir İşareti” adlı üçüncü sahnesi, bu son oyunda Öngören'e kaynaklık eder. 1970'ler Türkiye'sinde tırmanan

kapitalist ve faşist düzeni tartışmaya açmak isteyen yazar, Brecht'in 1930'lar Almanya'sındaki faşizm terörünü konu edinen söz konusu sahnesini genişletme yoluyla yeniden yazar. Bahtinyen ifadeyle *söyleşim* başlattığı metni, Türkiye'nin toplumsal, politik ve ekonomik meseleleri doğrultusunda uyarlayarak on bir sahnelik bütünlüklü bir yapıta dönüştürür. Brecht'in sürgün dönemi şiirlerinden "Tebeşir Haçı"yla kurduğu içmetinsel alışverişin ürünü olan "Tebeşir İşareti"nin Öngören tarafından yeni bir bağlamda yeniden üretilmesi, *Zengin Mutfağı*'nı *palimpsest* bir yapıya büründürür. Nitekim, âdeta farklı metinlerin birbiri içinde eritilmesiyle elde edilen bu katmanlı yapıtta, önceki metinlerin izini sürebilmek güç değildir. Öngören'in genişletme yöntemine başvurarak yeniden yazdığı metin, gönderge metinde yapısal sınırlılıklar nedeniyle yüzeyden temas edilen olay ve olguları nedenleri ve sonuçlarıyla birlikte derinlemesine ortaya koyar. Sonuçta "Tebeşir İşareti", Brecht'in montaj yoluyla elde ettiği çok parçalı oyununun yalnızca bir parçasıdır. Dolayısıyla bu küçük oyun, Öngören üzerinde tetikleyici bir etki göstermiştir, denilebilir. Öngören, bu model metni kendi ülkesinin zamansal ve mekânsal koşullarına göre yorumlayarak epik tiyatro türünde olduğu kadar yeniden yazma alanında da çarpıcı bir yapıta imza atmıştır.

#### KAYNAKÇA

- Akarsu, Günay (1978). "Zengin Mutfağı". 8 Şubat. *Cumhuriyet*. 6.
- Aktulum, Kubilay (2011). *Metinlerarasılık/Göstergearasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aktulum, Kubilay (2014). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Ankara Birliği. (1970). "Ankara Birliği Bildirisi". 29 Haziran. *Tiyatro '70*. S. 5. 34-35.
- Brecht, Bertolt (1977). *Sosyalizm İçin Yazılar*. Mehmet Tim (Çev.). İstanbul: Günebakan Yayınları.
- Brecht, Bertolt (1992). *Bertolt Brecht/Seçme Şiirler*. A. Kadir ve Gülen Aktaş. (Çev.). İstanbul: Yön Yayıncılık.
- Brecht, Bertolt (2000). *Bütün Oyunları / Cilt 6*. Yılmaz Onay (Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Candan, Aysın (2003). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Dudu, R. Onur ve Şenol Önder (Haz.) (2008). *Ankara Sanat Tiyatrosu 45. Yıl*. Ankara: AST.
- Erdoğan, Mert Can. "Adolf Hitler (1889- 1945)". *Atatürk Ansiklopedisi*. <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/adolf-hitler-1889-1945/>. (Erişim 21.05.2024).
- Fişekçi, Turgay (1997). *Bertolt Brecht Bütün Şiirlerinden Seçmeler*. İstanbul: Kavram Yayınları.
- Göktaş, Erbil (2004). *Vasıf Öngören'in Tiyatro Dünyası*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- İri, Emine Candan (2020). "Modern Türk Tiyatrosunda Epik'in Görünümü (1960-1980)". Yayımlanmamış Doktora Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Kesting, Marianne (1985). *Brecht*. Veysel Atayman, Zeynep Özkan (Çev.). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Onay, Yılmaz (Haz.) (1995). *Brecht'le Yaşamak/Çalışma Günlüğü*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Oral, Zeynep (1977). "Vasıf Öngören". 25 Mart. *Milliyet Sanat*. S. 224. 3.
- Öngören, Vasıf (2014). *Bütün Oyunları*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Özer, Kemal (1975). "Yeni Bir Tiyatro, Yeni Bir Deneme". 5 Kasım. *Cumhuriyet*. 6.
- White, John J. ve Ann White (2010). *Bertolt Brecht's Furcht Und Elend Des Dritten Reiches: A German Exile Drama in the Struggle Against Fascism*. New York: Camden House.



- Willett, John (1996). *The Theatre of Bertolt Brecht – A Study From Eight Aspects*. London: Methuen Drama.
- Yüksel, Ayşegül (1997). “Vasıf Öngören Tiyatrosu: ‘Tanıdık’ Durumlardan ‘Yabancılaştırma’ya...”. *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları. 117-125.
- Yüksel, Ayşegül (2000). “‘Zengin Mutfağı’nda Semiren Faşizm”. *Sahnedeki İzdüşümler (1975-2000)*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları. 55-59.
- [?, ?]. (1977). “Yılın Oyunu-Oyuncuları” 10 Ekim. *Tiyatro '77*. S. 41. 34-35
- [?, ?]. (1977). “Yılın Sanatçıları ile Söyleşi”. 10 Ekim. *Tiyatro '77*. S. 41. 36-38.
- [?, ?]. (1988). “Küçük Adam Büyür mü?”. 27 Mart. *Nokta*. S. 12. 68-69.

Melek İlayda Sarı

# Türk Romanında Bilimkurgu

(1996-2019)



Günce Yayınları

Oktay Yivli

# Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

İPEK DEMİR

# Türk Romanında Distopya

(1990-2019)



Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

# Sultana's Dream: Religion as an Apparatus in Gender Role Assignment<sup>1</sup>

DR. MUSTAFA KARA\* - PROF. DR. HASAN BAKTİR\*\*

## Abstract

*Sultana's Dream*, written by Begum Rokeya Sakhawat Hossain in 1905, is a utopian novella that challenges established gender norms in a manner that effectively undermines the process of conventional gender stereotyping. Hossain's narrative unfolds in Ladyland, a society where women undertake responsibility for various aspects of life, while men are confined to purdah, secluded quarters designated for their isolation. The story, despite its brevity, explores the re-establishment of a matriarchal government, the peaceful stabilization of society, the widespread use of technology without male involvement, the celebration of intellect over physical strength, and the subversion of traditional gender roles, thereby underlining the inherent subordinate conditions of women due to their culture embroidered with religious attributions. Although the story occasionally favours women over men, its purpose, as is proper to the function of utopianism, is to inspire readers by demonstrating the possibility of a better future. This article, therefore, aims to explore the role of religion as an apparatus of the inherent Indian culture in oppressing and isolating women, with reference to Hossain's seminal work, *Sultana's Dream*.

**Keywords:** purdah, gender construction, religion, subversion of norms, *Sultana's Dream*.

## SULTANA'NIN RÜYASI: TOPLUMSAL CİNSİYET ROLÜ ATAMASINDA BİR ARAÇ OLARAK DİN

### Öz

Begum Rokeya Sakhawat Hossain tarafından 1905 yılında kaleme alınan *Sultana'nın Rüyası*, yerleşik toplumsal cinsiyet normlarına meydan okuyan ve geleneksel toplumsal cinsiyet kalıplarını yerle bir eden ütopyik bir öyküdür. Hossain'in anlatısı, çeşitli hayati sorumlulukların kadınlar tarafından üstlenildiği, erkeklerin ise kaçgöçe, yani tecrit edilmeleri için belirlenmiş gözlerden uzak bölgelere hapsedildiği bir toplum olan Ladyland'de geçer. Hikâye, kısa olmasına rağmen, kadın egemen bir hükümetin yeniden kurulmasını, toplumun barışçıl bir şekilde istikrara kavuşmasını, erkeklerin katılımı olmadan teknolojinin yaygın kullanımını, fiziksel güç yerine aklın kutsanmasını ve geleneksel toplumsal cinsiyet atamalarının altüst edilmesini ele almakta, böylece kadınların dini atıflarla işlenmiş kültürleri nedeniyle doğuştan sahip oldukları ikincil konumlarının altını çizmektedir. Eser zaman zaman kadınları erkeklerden üstün tutsa da yazarın amacı daha iyi bir

<sup>1</sup> This article is based on the PhD thesis entitled "A Wake-up Call: A Comparative and Contrastive Study of Gender Construction in Major Utopian and Dystopian Works by Burdekin, Atwood, Gilman, and Hossain", supervised by Prof. Dr. Hasan BAKTİR in Erciyes University.

\* Çukurova University, School of Foreign Languages, Department of Foreign Languages, e-mail: [mustafakara@live.com](mailto:mustafakara@live.com), ORCID: 0000-0001-7464-4536.

\*\* Erciyes University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature, e-mail: [hbaktir@erciyes.edu.tr](mailto:hbaktir@erciyes.edu.tr), ORCID: 0000-0002-1078-8589.

geleceğin mümkün olduğunu göstererek okuyuculara ilham vermektir. Dolayısıyla bu makale, Hossain'in ufuk açıcı eseri *Sultana'nın Rüyası*'na atıfta bulunarak, Hint kültürüne özgü bir aygıt olarak dinin kadınları baskı altına alma ve yalnızlaştırmadaki rolünü incelemeyi amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** kaçgöç, toplumsal cinsiyet yapılandırması, din, normların yıkımı, *Sultana'nın Rüyası*

## INTRODUCTION

**R**okeya Hossain, a Bengali writer, educator, and prominent social activist, played a significant role in advancing the feminist movement for women in India and several Muslim nations. Throughout her more than three decades of literary achievement, Hossain demonstrated exceptional proficiency in a variety of genres, including critical essays, literary fiction, metaphoric narratives, social satire, burlesque, letters, and journalism pieces. Her productivity extended to both Bengali and English languages, earning her widespread praise (Quayum, 2013, p. 1). An extensive examination of her literary works, particularly her novels and essays, reveals her profound resentment against her family and the culture in which she resided. This resentment stems from the collective suffering endured by Hossain and other women in that society, which was seemingly dominated by an indomitable patriarchy. Muhammad A. Quayum (2013) also suggests that Hossain may be composing a response to her parents, reacting to their cold treatment with intense emotions of fury and resentment – sentiments that may have deeply affected her throughout her entire lifetime. Despite Hossain's Muslim aristocratic background, her lifestyle was comparable to that of other females from less affluent households during that era (p. xxi). Given that she was obligated to observe the purdah practice starting at the age of five, the impact of Islam on her family was a substantial factor in her social and familial denigration. Purdah, a practice observed in India, entails the systematic segregation of females from the broader population, irrespective of their age, marital status, or stage of life (Jahan, 1988, p. 45). Roushan Jahan provides a description of the practice as well as its consequences and puts forth that Muslims were deeply troubled by the loosening of purdah restrictions, an issue that had been prohibited by hadith (religious beliefs derived from the teachings of the Prophet) and authorised by the *Quran*. The initial directives, as stated in Surah 24 of the *Quran*, pertained to the observance of modest conduct. Women are expected to avert their eyes and refrain from showcasing their physical attractiveness, unless in the presence of men who fall within the permissible categories (such as husband, father-in-law, brother, sons, stepsons, uncles, children, or slaves). They are also advised to cover their heads and chests with a veil or shawl and avoid drawing unnecessary attention, such as by refraining from wearing conspicuous jewellery. Subsequently, there was a shift in focus towards limiting the freedom of movement and sexual autonomy of women (Jahan, 1988, p. 45).

In her work *The Zenana Women*, Hossain (2013b) explains that upper-class women in India were subjected to even greater seclusion due to the practice of purdah, for this system separates them not only from the males but also from the females (p. 80). Unwed women are prohibited from entering the company of any women, except for immediate family members and domestic servants. Girls from aristocratic families are required to don burkas even when they are in the company of

other women. The perpetual and vexing ordeal that women have endured as a result of cultural and religious restrictions on their individuality has emphasised their mere presence within their respective societies. Not only have they been isolated from others, but they have also been denied the fundamental right to education, which ultimately contributed to their decline and deterioration over time. In her lecture, Hossain vividly recounts the oppressive nature of the purdah practice and the profound impact it had on her life. According to her, if the purdah system were causing distress, the ladies would express their anguish by uttering fervent words of misery. The purdah custom may be more accurately compared to the hazardous gas carbonic acid due to its painless nature; people are unable to take any preventive measures against it, resulting in fatalities. Similarly, women who are confined in purdah are gradually perishing in silence due to the effects of this isolation, without undergoing any physical distress (Hossain, 2013a, p. 130).

This strategy is considered highly effective for confining women to their homes due to the deeply ingrained patriarchal system in India. Deprived of access to education, women remain unaware of their marginalized existence, afflicted by numerous instances of injustice and inequity. Their figurative slumber hinders their awareness of their own barriers, restraints, dehumanization, and lack of visibility; in essence, preventing them from understanding the experience of living as a woman. It is ironic that women can only overcome their ignorance by education, but the purdah culture and interpretations of Islamic rules hinder any educational efforts to enhance their awareness. Essentially, women in India are confined within the oppressive system of patriarchy, which is reinforced and strengthened by religious beliefs, leaving them with little opportunity to break free from their perpetual, systematically reinforced state of inactivity.

As such, this article aims to discuss the idea that gender roles, irrespective of where they are performed, are mere constructs which are prescribed by the accumulation of large and long historical, political, cultural and religious codes. In addition, misinterpretations and malpractices of religions pave the path to the deterioration of the female problem. Although Hossain's *Sultana's Dream* was written approximately seventy years before the second wave of feminism emerged, the work is inclusive of the footsteps of the approaching demand for change. Hence, through referential textual analysis as well as implementation of certain feminist thoughts, this article endeavours to find an answer to how Hossain's inverted universe and her astute novella call for the necessity for prompt implementation of social transformation, placing particular emphasis on its inevitability and attainability. The article also strives for manifesting the way the explicit depiction of "Muslim authoritarianism" in the work challenges the readers' preconceived notions regarding it. It is also the objective of this article to draw the conclusion that Hossain earnestly strives to motivate women to acknowledge their own potential and persuade them that their fate is not exclusively determined by their gender and that they are not inherently inferior to men as well as underscoring the impact that patriarchal impositions, including the purdah system and its limitations, and ideological frameworks that deprive women of their fundamental rights, have had on them.

## 1. BEGUM ROKEYA SAKHAWAT HOSSAIN'S LITERARY SIGNIFICANCE

Hossain's works can be categorized as spiteful and driven by personal resentment stemming from her familial and societal circumstances. It is noted that despite her aristocratic background, the Muslim nobility adhered to a highly normative and tradition-bound lifestyle, imposing the most stringent type of purdah on their female counterparts (Quayum, 2013, p. xvi). In addition to the pervasive practice of purdah, her resistance against particular religious doctrines, customs, and patriarchy is motivated by the mullahs' manipulation of the essence of Islam in order to preserve the present structure of power. Simultaneously, Hossain found herself linguistically confined inside the boundaries of her family's spoken language. Her privileged family,



**Begum Rokeya Sakhawat Hossain**

with the exception of Bengali, utilised Persian, Arabic, and Urdu as modes of communication. They denied Bengali because, according to Iranian immigrant families such as hers, it was deemed impure for Islam. Consequently, women were unable to reap the advantages of language; they were incapable of reading to become enlightened, nor were they able to vociferate their agonies with intensity. Hossain (2013a) fearlessly challenges these misinterpretations of Islam and eloquently highlights their deficiencies as follows:

Those who are familiar with the history will know that the Arabs used to bury their daughters alive during the barbaric jahiliyah period. Although Islam has successfully prevented the physical killing of baby girls, yet Muslims have been glibly and frantically wrecking the mind, intellect and judgement of their daughters till the present day. Many consider it as a mark of honour to keep their daughters ignorant and deprive them of knowledge and understanding of the world by cooping them up within the four walls of the house. (p. 128)

Undoubtedly, the notions put forth by Hossain in this work are profoundly autobiographical, given that she, too, was confined to her native Urdu and endured the deprivation of academic privileges at the hands of her father. As suggested by Quayum (2013), Abu Ali Sabre, the father of Hossain, steadfastly followed traditional values and customs concerning the academic instruction of his three daughters from his first marriage. However, in regard to the schooling of his sons, he thankfully exhibited a greater openness to progressive concepts. (p. xix). Hossain's personal experiences were particularly influential in her struggle against masculine dominance. She achieved proficiency in English, a language renowned for its influential role in addressing gender issues and its global reach, owing to her brother's private tutoring sessions that took place after everyone in the household had retired for the night. This linguistic prowess is attributed to the language's historical association with colonialism and capitalism, for as a female, Hossain was prohibited from learning English due to

concerns that her religious convictions and Muslim identity would be jeopardised. (Quayum, 2013, p. xxi). The dominance of religion over women is clearly evident, as not all individuals are subject to the same restrictions imposed by God. In other words, if something is prohibited for men, it is automatically forbidden for women as well. Nevertheless, if a certain activity is prohibited for women, it may be unrestricted for men. Put simply, while God views everyone as equal, religious affiliations are still influenced by one's gender. In parallel, in the 19<sup>th</sup> century, it was customary to stigmatize and see a female child as a burden, and in certain cases, even as a curse, to the family (Quayum, 2013, p. xxi). Hossain made significant efforts to develop awareness among women, enabling them to recognize the deceptive structures prevalent in their cultures. Her aim was to foster a collective consciousness that would empower women to collectively challenge and overcome the dominant ideology.

Hossain dedicated her efforts to found the Sakhawat Memorial Girls' School in Calcutta in 1911, firmly believing that education is essential for women to achieve their collective aspirations. Despite facing numerous severe comments and threats, she remained resolute and persevered in order to bring to life her vision of achieving gender equality within her society. In spite of her lack of formal education and expertise in teaching and management, Hossain successfully launched the school with only eight students (Jahan, 1988, p. 42). Over the course of almost twenty years, the school thrived and achieved significant success despite the challenging circumstances. By 1930, the school had undergone a transformation from a primary school, which was established in 1911, to a comprehensive high school that encompassed all ten grades. The curriculum comprised a diverse array of subjects, comprising physical education, sewing, cookery, healthcare, household management, and gardening, in addition to the required main courses of Arabic, Persian, Bangla, English, and Urdu. She prioritized vocational training for girls, aiming to transform them into valuable contributors to their families' financial well-being rather than burdens (Jahan, 1988, p. 42).

In addition to offering the standard state curriculum, the school has implemented vocational programs that enable women to become self-sufficient. Having economic independence is crucial for asserting one's individuality and identity. Otherwise, women would face significant challenges in navigating their path of disenfranchisement. The establishment of the Sakhawat Memorial Girl's School was undoubtedly a significant initiative in promoting awareness among women. However, it was limited to women from the upper and middle classes who had the means to access this opportunity. Therefore, in 1916, Hossain opted to establish Anjuman-e-Khawatin-e-Islam, an organisation that could be defined as the Muslim Women's Association. This organization aimed to assist women from the lower socioeconomic class who faced higher levels of disempowerment and illiteracy. Hossain believed it was crucial for all women to comprehend the content and purpose of her writing, making this effort inevitable. Within this organization Hossain provided financial aid to impoverished widows, rescued and provided sanctuary for abused wives, facilitated the marriages of impoverished families' daughters, and most importantly, supported the education of underprivileged women (Jahan, 1988, p. 42). While her support for impoverished families in arranging marriages for their daughters may appear to contradict the feminist movement's fight against male dominance, it was actually necessary in order to reduce the prevalence of child brides.

Marrying off young girls to much older men was seen as a means to alleviate familial poverty, as it would decrease the overall population within the family. Moreover, it was prevalent for fathers to engage in the practice of selling their daughters to wealthier people as a way of ensuring the survival of their family.

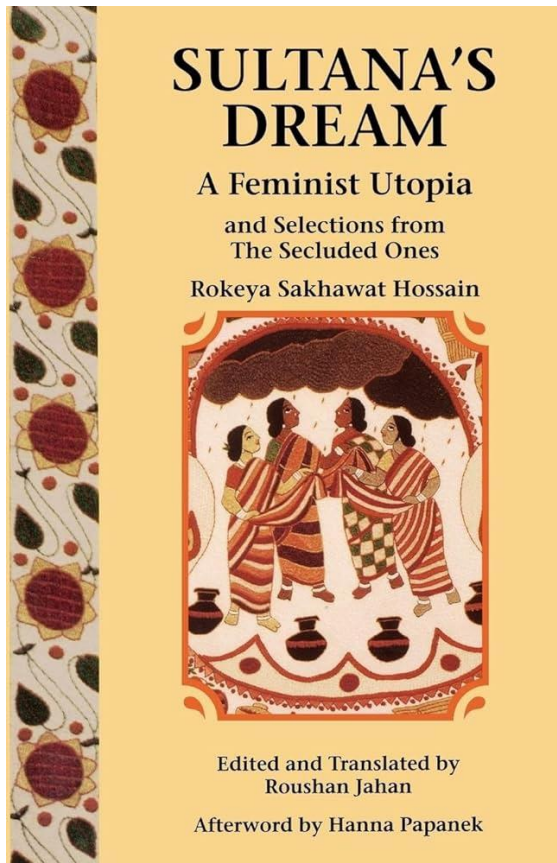
Therefore, Hossain's artistic methods in her writings are shaped by societal, traditional, cultural, and religious impositions. She strives to convey her ideas in the most straightforward and clear manner possible, ensuring that any woman who reads her works may comprehend her messages and experience a sense of enlightenment. She uses commonly used language, uncomplicated phrase structures, and intentionally plain writing style (Quayum, 2013, p. 4). Thus, in compliance with Horace's description of the purpose of literature which is "pleasure and profit, *dulce et utile, prodesse and delectare*" (Miner, 1978, p. 352), Hossain's writings aim to give her readers a bitter pleasure mingled with deductive ends. Therefore, she does incorporate humour throughout her pieces. One can easily find amusement in a wide range of occurrences and portrayals in her writings. However, her humour is acerbic, frequently characterized by satire, disdainful, and derisive because her humour serves a deep moral purpose rather than being intended solely for comic relief or gentle entertainment (Quayum, 2013, p. 5). Indeed, Hossain's perspective on literature was rooted in its ethical function, which is to evoke empathy for the downtrodden and exploited individuals in society. Furthermore, literature should enhance readers' awareness of the true nature of the human predicament (Quayum, 2013, p. 2). She utilized literature as a reflective tool to enable readers to see themselves clearly and ignite a desire for societal change. This was achieved by fostering an anticipated awakening, rational thinking, self-evaluation, and questioning of established norms. Her primary objective was to engage the reader's intellect and sway their judgement through a persuasive line of reasoning (Quayum, 2013, p. 4).

## 2. SUBVERSION OF NORMATIVE REFERENTS IN *SULTANA'S DREAM*

*Sultana's Dream*, written by Hossain, was originally composed in English and later translated into Bengali to accommodate a wider readership of women who faced educational limitations that prevented them from writing in English. Its initial publication appeared in *The Indian Lady's Magazine* in 1905, a period marked by a significant scarcity of female writers. The narrative significantly influenced individuals, eliciting an abrupt wave of astonishment, due to its direct and forceful critique of the typical "Muslim Indian patriarchy". The printing stage of *Sultana's Dream* is noteworthy due to the fact that it was authored by a Bengali woman during a turbulent era. The author was dissatisfied with the oppressive limitations enforced on women by Muslim society, as well as the women's reluctance and lack of resistance in challenging these restrictions. While Khan Bahadur Sakhawat Hossain, Hossain's spouse, was away on an official trip, she found herself entirely secluded in the residence and engaged in the composition of a work to take up her spare time. (Mamun, 2015, p. 236). An additional element of fascination surrounding this feminist utopian fantasy is the account of how her spouse consumed the entirety of *Sultana's Dream* in a single continuous reading experience while standing and exclaiming with a lot of passion: "A Terrible Revenge!" (Mamun, 2015, p. 236). Undoubtedly, *Sultana's Dream* specifically focuses on Muslim



Indian women who seek revenge, as the male characters in this utopian work serve as a reflection of the actual societal conditions experienced by women in reality. Yasmin Hossain (May 1992) presents her argument regarding the motive for Hossain's attack and puts forward that *Sultana's Dream* unveils the dismal state of women and envisions a utopian society where, with proper education, women can assume autonomy over their own lives (p. 1). Therefore, Hossain derisively satirised the Muslim community's situation as she observed it, in which one faction isolated and rendered powerless another faction.



Therefore, by utilising Lyman Tower Sargent's notion of the distorting mirror, Hossain's opus functions as one of these reflections, presenting alternative perspectives on gender roles and the struggle for liberation among women while challenging the deceptive nature of normative conventions (Sargent, 1994, p. 25). Hossain's utopian fantasy offers alternative perspectives with the intention of persuading readers, particularly women, that the inherent structure of our universe unequivocally indicates that the world in which we reside is likewise a product of human ingenuity, controlled by societal conventions that prescribe the expected behaviours of both genders (Ray, 2005, pp. 436 - 437). In *Sultana's Dream*, therefore, Hossain creates an alternate reality where traditional gender roles are altered and challenged. She criticizes false religious beliefs and cultural practices like purdah and abarodh, an invented system stricter than purdah

where women are subject to tight restrictions that prevent them from venturing outside their designated private regions, typically encompassing their dwelling or domestic environment. Particularly, the ultimate intent of abarodh is to strictly segregate and prohibit women from entering the public sphere (Basu, 2010, p. 49). Ultimately, Hossain's narrative envisions a future where men and women coexist on more equitable terms in readers' minds. As is proper to ends of utopian writing, future projection is expected to trigger the possibility of these equitable terms in real life although the projected desire is far too unrealistic for the indigenous circumstances.

The novella commences by appropriately acknowledging utopian conventions, indicating that while the narrative is now fictional, it could perhaps become a reality in the future. By emphasising the existence of viable alternatives and making an unambiguous reference to the utopian convention, the story's status as a dream underscores this point. The central character of the novella, Sultana, becomes entangled in a series of occurrences that transpire beyond her comprehension of the circumstances that have brought her to Ladyland, a fictitious country ruled by women and where males are socially isolated. The reader is apprised that Ladyland constitutes a fictitious society once

Sultana states “I am not sure whether I dozed off or not. But, as far as I remember, I was wide awake” (Hossain, 2005, p. 3). The story’s hazy introduction may be deemed customary in utopian conventions, given the requirement to establish a fictitious nation, metropolis, or appropriate setting in such literary pieces. In addition, Sultana has no recollection of her encounter with Sister Sara, whom she erroneously identifies as one of her acquaintances (Hossain, 2005, p. 3). Creating a depiction of an imaginary society holds great significance for utopian authors, as it allows them to illustrate how individuals in these literary works lead a comfortable existence devoid of the challenges seen in reality. Hossain’s approach compels readers to engage in critical thinking and actively seek out specific strategies for societal development. In other words, she organized her thoughts and arguments to challenge the established hierarchy, to cast doubt on commonly accepted truths, and to inspire others to take the required steps to reform practices she deemed immoral and unfair (Jahan, 1988, p. 3). In addition to seeking revenge for a lengthy past, Hossain was solely focused on achieving *nari jagaran*, which literally translates to rousing women (Shamsunnahar, 1996, as cited in Ray, 2005, p. 448). Hence, Hossain found the utopian legacy to be the most appropriate literary style to motivate people to pursue their aspirations, much like Sultana did.

The Bengali nation considers *Sultana’s Dream* by Hossain to be one of the most appalling and worrisome works of its time, primarily because of its depiction of the complete reversal of gender roles. As stated earlier, the narrative encompasses a variety of character reversals, including labouring outside the home, childcare, preparing food, performing domestic duties, ruling the nation, and undertaking research in the sciences. The purpose of these role shifts is to contest the notion that particular roles in society ought to be determined exclusively by biological gender. While it is fallacious to assert that there exist solely two genders, male and female, in the contemporary era, ignoring these two genders would probably result in the abolition of recognised roles that are predominately determined by genetic makeup. Judith Butler (2007) discusses this viewpoint and draws the conclusion that when the concept of gender is seen as completely separate from biological sex, gender becomes an artificial construct that is not tied to any specific characteristics (p. 9). This suggests that terms like ‘man’ and ‘masculine’ are acceptable to be employed interchangeably to refer to a female or male body, and similarly, ‘woman’ and ‘feminine’ may be utilised interchangeably to refer to a male or female physique.

Given Butler’s theoretical framework, it is therefore reasonable to contend that Simon de Beauvoir’s (1956) assertion, “one is not born, but rather becomes a woman” (p. 273), does not solely pertain to women, given that the pronoun ‘one’ could be alluded to both males and females. Moreover, gender is a construct that is manifested through actions and behaviours. Put differently, gender roles are likely to be flexible and not restricted to one gender alone if we consider gender to be an entity that transcends the confines of a particular species. This is because gender roles encompass all the historical and cultural influences that have shaped them. Furthermore, “if we view gender as an accomplishment, an achieved property of situated conduct, our attention shifts from matters internal to the individual and focuses on interactional and, ultimately, institutional arenas” (West & Zimmerman, June 1987, p. 127). To put it differently, gender, thus, turns out to be an individual’s performance, historically regulated by societal, cultural, and institutional

accumulations. Given this perspective, it is equally plausible to argue that gender is not inherently tied to biological sex; rather, it is shaped by various conceptions, which are easily deconstructed once the potent ideology is subverted, for “people act with the awareness that they will be judged according to what is deemed appropriate feminine or masculine behaviour” (Deutsch, 2007, p. 106), which, in the end, is a strong implication of how gender is what one does whereas sex is how one is categorized at birth in accordance with genitals or chromosomes. In other words, “the particular meanings attached to [...] gender-appropriate actions can derive only from the contexts in which all normative orders acquire their power: historically specific institutional and collective practices in the ‘natural’ (and thus ‘rightful’) allocation of material and symbolic resources” (Fenstermaker & West, 2002, p. 213). These resources are materialized as a consequence of the interaction of the societal entities within the society itself. As such, “various types of social activity are brought to adequate description and thus rendered ‘account-able’ [...] [since] ordinary members of society are engaged in descriptive accountings of states of affairs to one another” (Heritage, 2007, p. 136).

Therefore, Hossain aims to challenge the rigid definitions and establishment of gender roles, particularly within the Bengali Muslim society. This is to ensure that the limitations and restrictions imposed on women’s lives and freedom due to societal expectations based on their biological characteristics are eliminated. The author's aim is to engage in an active critique and confrontation of Bengali society. She acknowledged that to bolster her position, she would have to refute the conservatives’ opposite perspectives and educate women with regard to the requirement to transform (Jahan, 1988, p. 47). As a result, Hossain subjects males to their own rules and grants women the privilege to exercise political and legal authority (Hasanat, 2013, p. 117) in Ladyland. In other words, she discovers the remedy by offering women an improved society and transforming patriarchy into matriarchy, so capturing the attention and challenging the deeply ingrained conventions and traditions of both men and women.

At the outset of the novella, Sultana experiences indecision on whether to venture outside due to her status as a victim of the purdah system, which prohibits her from being in the presence of men. She opts to go for a stroll with Sister Sara alone after she presumes that the maids outside are in a state of slumber. Hossain effectively prompts her female readers to reflect upon their current circumstances and surroundings by employing a realistic approach that involves comparing and contrasting their social realities with the milieu depicted in the novella. Due to the inconvenient nature of Bengali women being conspicuously present in the presence of males, Sultana “was feeling very shy, thinking [she] was walking in the street in broad daylight” (Hossain, 2005, p. 3). Hossain effectively portrays the negative impact of zenana life on women’s mental well-being, illustrating the degeneration of women in society. In her argument, Yasmin Hossain (May 1992) discusses the impact of zenana and posits that the confluence of isolation and lack of knowledge led to cognitive stagnation (p. 5). Consequently, the women residing in Muslim zenana had mental and spiritual inertia, a deficiency in self-assurance, and a lack of a robust feeling of individuality or self-esteem. Hence, it is comprehensible that Sultana experiences a significant sense of insecurity while wandering the streets of Ladyland. Her lack of education stems from isolation, resulting in a lack of self-assurance, ultimately leading her to feel as though she is engaging in something morally wrong

or banned. This is the reason why she feels it is necessary for her to remain unseen, particularly during daylight hours. Therefore, she admits with her quivering fingers that “as being a purdahnishin woman [she is] not accustomed to walking about unveiled” (Hossain, 2005, p. 4). She has been culturally coded to avoid being seen in public, to remain confined to her purdah, and to diligently fulfil her daily responsibilities. She has been recognized as lacking a personal or unique identity; put differently, she is taught to feel that she holds no value in both social and cultural contexts.

Therefore, it is plausible to propose Butler’s (2007) Foucauldian assertion that legal and political authorities play a crucial role in shaping societies by imposing specific sets of values and norms that individuals are required to conform to (pp. 2 – 3). People who deviate from the established standards and normative references are marginalized and subjected to otherization. Foucault argues that legal systems of authority create the individuals that they later represent. To him, body is a machine that could be modified to meet the demands of modern life and the changing nature of existence. Referring to one phase of biopolitics as an “*anatomo-politics of the human body*” (Foucault, 1978, p. 139), Michel Foucault characterises the body as a sample that is subjected to testing through specific variants, including “its disciplining, the optimisation of its capabilities, the extortion of its forces, the parallel increase of its usefulness and its docility, its integration into systems of efficient and economic controls” (Foucault, 1978, p. 139). Consequently, the body serves as the primary battlefield for the overarching ideology to assert its authority since juridical concepts of power seem to govern political existence primarily by imposing restrictions, prohibitions, regulations, controls, and even ‘protection’ on individuals associated with the political system through the conditional and revocable exercise of choice. However, the entities governed by these structures are shaped, delineated, and perpetuated in alignment with the stipulations imposed by those structures (Butler, 2007, pp. 2 - 3).



PENGUIN CLASSICS

ROKEYA HOSSAIN

SULTANA'S DREAM AND PADMARAG

In *Sultana's Dream*, the authority in the legal and political realm can be accurately described as religion, as it is via religious associations that gender norms and the status of women are most appropriately defined. Women are indoctrinated with the notion that they must maintain their purity in order to shield themselves from harm and safeguard the well-being of the entire community. Thus, the purdah system effectively addresses the matter of safeguarding individuals. Julie Rajan (2006) clearly explains the religious origins of the purdah and hijab practices, as well as how the ongoing objectification of Muslim women is maintained. The purdah is founded upon the varied cultural interpretations of two specific verses from the Islamic sacred book, the *Quran*— Surahs 24 and 33—. Surah 24 prescribes the requirement for women to demonstrate discretion, whereas Surah 33 (verse 53) describes a spiritual event that transpired in 627 A.D. pertaining to the

'descent' of the hijab, fundamentally a covering, per the Prophet's command (Rajan, 2006, p. 155). The purpose of this event's description is to especially emphasize the importance of a man's privacy, particularly in relation to his marital chambers. Additionally, it aims to provide the Muslim community with a better understanding of the significance of spatial privacy. The historical analysis of those verses resulted in symbolic shifts between the personal domain of Muslim men, the Muslim woman's body as a location for the Muslim society's reproduction, and the private societal realm of the Muslim household.

As a consequence, women are obligated to adhere to limitations, prohibitions, and regulations enforced by a system that places emphasis on safeguarding the privacy of males. This is achieved by the confinement of women behind veils, hijabs, and similar measures. In other words, women who are appropriate are created to ensure the long-term existence of effective legal and political authority. Hossain's essay *The Degradation of Women*, originally published in 1903, faced strong opposition from the mullahs of that day, leading to its reprinting with a slightly modified title and the exclusion of certain parts, for Hossain (1903, as cited in Ray, 2005) provides further explanation about the theological claims made about women and protests that every time a woman has attempted to assert herself, she has been forcefully subjugated due to either religious irreverence or adherence to strict religious rules (p. 437). Women eventually had to acknowledge the validity of what they initially rejected, under the assumption that it carried the weight of a sacred decree. Throughout history, men have consistently disseminated religious texts as divine decrees in order to maintain women in a state of ignorance. The limitations enforced by religious beliefs contribute to the reinforcement of women's enslavement. Men exert dominance over women by exploiting religiously established regulations.

Consequently, women have a sense of transgression against divine teachings when they do not comply with religious directives issued by mullahs. This is precisely the reason why Sultana maintains that "it is not safe for us [women] to come out of zenana, as we are naturally weak" (Hossain, 2005, p. 5) upon learning that men in Ladyland are confined within mardanas for societal welfare. Women like Sultana are conditioned to feel that confining themselves to the zenana is not only beneficial for society, but also aligns with God's wishes. Consequently, any deviation from strict adherence would be considered shameful. These norms and necessities are carefully organized restrictions designed to ensure the continued existence of the dominant patriarchal society. In her same piece of work, Hossain discusses the seemingly unshakable dominance of these structures and claims that the scriptures can be understood as a collection of regulatory systems devised by humans. According to what we have been informed, saints established prescriptions. If it were possible for a woman to attain sainthood, it is conceivable that she might have advocated for norms that are contrary to the current ones.

It is apparent, in light of Hossain's assertions, that Ladyland, the utopian city, entirely embraces the contrasting regulations established by the female saints; males are confined to indoors within Ladyland in an effort to preserve social harmony. In addition, men are expected to take care of children, engage in cooking and cleaning, and handle all other domestic tasks which are regarded as trivial by the Herlanders since "they should not do anything, [...] they are fit for nothing"

(Hossain, 2005, p. 6). Men are also expected to avoid the company of women. However, this societal norm is actually the opposite of what is true during Hossain's time in India. She challenges traditional gender roles by subverting them, leading to a reinterpretation of the roles of women and men. Additionally, she highlights that these debates challenge orthodox patriarchal notions that assess women's social worth based on their adherence to the mother archetype (Rajan, 2006, p. 176).

## CONCLUSION

The story, thus, holds great importance in emphasizing the idea that gender roles should not be followed or enforced, for they are mere constructs which are performed according to the impositions and expectations of each indigenous society. Therefore, it is not comprehensible or persuasive to argue that women should be confined to domestic roles only due to the weight of cultural, religious, and historical influences they bear. Although Jahan (1988) contends that the author's portrayal suggests that males are being punished in an ideal world by an all-powerful force, in accordance with the principles of poetic justice, for their unlawful mistreatment of women in the actual world, Hossain shows her readers a world turned upside down, and her deduction is certainly not the sole cause. Hossain's witty novella emphasizes the inevitability and achievability of social transformation, highlighting the urgency with which it should be implemented. This clear representation of "Muslim patriarchy" also allows readers to rethink their understanding of it. Hossain endeavours to conscientiously rouse women to recognize their capabilities and to convince them that they are not inferior to men, and that their destiny is not predetermined solely by their gender. In addition, she emphasizes that they have been affected by patriarchal impositions, such as the practice of purdah and its restrictions, as well as the ideological structures that deny women their fundamental rights.

## REFERENCES

- Basu, S. (2010). Nation and Selfhood: Memoirs of Bengali Muslim Women. In F. Shirazi (Ed.), *Muslim Women in War and Crisis: Representation and Reality* (pp. 37 - 51). University of Texas Press.
- Beauvoir, S. d. (1956). The Formative Years. H. M. Parshley, Ed. & Trans. In *The Second Sex* (Vol. 2, pp. 273 - 326). Lowe and Brydone (Printers) Ltd. (1953)
- Butler, J. (2007). *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*. Routledge. (1990)
- Deutsch, F. M. (2007). Undoing Gender. *Gender and Society*, 21(1), 106 - 127.
- Fenstermaker, S., & West, C. (2002). "Doing Difference" Revisited: Problems, Prospects, and the Dialogue in Feminism. In S. Fenstermaker & C. West (Eds.), *Doing Gender, Doing Difference: Inequality, Power, and Institutional Change* (pp. 205 - 216). Routledge.
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality: Volume I: An Introduction* (R. Hurley, Trans.). Pantheon Books.
- Hasanat, F. (2013). Sultana's Utopian Awakening: An Ecocritical Reading of Rokeya Sakhawat Hossain's Sultana's Dream. *Asiatic: IIUM Journal of English Language and Literature*, 7(2), 114 - 125.

- Heritage, J. (2007). *Garfinkel and Ethnomethodology*. Polity Press.
- Hossain, B. R. S. (2005). *Sultana's Dream* (B. Bagchi, Trans.). In *Sultana's Dream and Padmarag* (pp. 1 - 14). Penguin Books. (1905)
- Hossain, B. R. S. (2013a). Bengal Women's Educational Conference. M. A. Quayum, Ed. & Trans. In *The Essential Rokeya: Selected Works of Rokeya Sakhawat Hossain 1880 - 1932* (pp. 126 - 132). Brill. (1927)
- Hossain, B. R. S. (2013b). The Zenana Women. M. A. Quayum, Ed. & Trans. In *The Essential Rokeya: Selected Works of Rokeya Sakhawat Hossain (1880 - 1932)* (pp. 79 - 118). Brill. (1931)
- Hossain, Y. (May 1992). The Begum's Dream: Rokeya Sakhawat Hossain and the Broadening of Muslim Women's Aspirations in Bengal. *South Asia Research*, 12(1), 1 - 19. <https://doi.org/10.1177/026272809201200101>
- Jahan, R. (1988). *Sultana's Dream: A Feminist Utopia and Selections from the Secluded Ones* (R. Jahan, Ed. & Trans.). The Feminist Press.
- Mamun, H. A. (2015). Begum Rokeya's English Works: Relevance to Women Education. *Journal of the Asiatic Society of Bangladesh (Hum.)*, 60(2), 231 - 239.
- Miner, E. (1978). On the Genesis and Development of Literary Systems: Part I. *Critical Inquiry*, 5(2), 339 - 353.
- Quayum, M. A. (2013). *The Essential Rokeya: Selected Works of Rokeya Sakhawat Hossain (1880 - 1932)* (M. A. Quayum, Ed. & Trans.). Brill.
- Rajan, V. G. J. (2006). Re-Visiting the "Margin," Recovering a New Center: Feminism and Modernity in Rokeya Hossain's *Sultana's Dream*. In S. Bahun-Radunović & M. Pourgouris (Eds.), *The Avant-garde and the Margin: New Territories of Modernism* (pp. 154 - 186). Cambridge Scholars Press.
- Ray, B. (2005). A Voice of Protest: The Writings of Rokeya Sakhawat Hossain (1880 - 1932). In B. Ray (Ed.), *Women of India: Colonial and Post-Colonial Periods* (Vol. ix, pp. 427 - 453). Sage Publications.
- Sargent, L. T. (1994). The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies*, 5(1), 1 - 37.
- West, C., & Zimmerman, D. H. (June 1987). Doing Gender. *Gender and Society*, 1(2), 125 - 151.

Prof. Dr. Soner Akpınar

**ÇAĞDAŞ  
TÜRK ROMANINDA  
6-7 EYLÜL OLAYLARI**

Rumlar Etnisite ve Kimlik



Günce Yayınları

**MUNİS FAİK OZANSOY**

Yaşamı, Yapıtları, Sanatı

H. Yasemin Mumcu



Günce Yayınları

**FAİK ÂLİ OZANSOY**

YAŞAM ÖYKÜSÜ, YAPITLARI VE ŞAIRLİĞİ

DOÇ. DR. SEVİM KARABELA ŞERMET



Günce Yayınları

**GÜLMECENİN  
DİLLERİ**

Prof. Dr. Ünsal Özünlü



Günce Yayınları



# Revenge Tragedy Revisited: Women and Law in Nina Raine's *Consent*\*

RES. ASST. DR. ESRA ÜNLÜ ÇİMEN\*\*

## Abstract

'Revenge' has been a common theme in Western drama, the primary examples of which are found in well-known Ancient Greek plays and Renaissance revenge tragedies, in which one major thematic quality of revenge is its affinity with the themes of 'justice' and 'law'. In these revenge tragedies, protagonists generally have to seek their rights in a prejudiced legal system represented and controlled by a biased authority. Mirroring the inefficacy of legal mechanisms in such well-known plays, Nina Raine's *Consent* (2017) portrays three women who struggle against a gender-biased legal system with their methods in their search for justice. While two of these women are educated with distinguished careers, the other one is from the working class, and the play implies that the present legal system is prejudiced against women regardless of their class. The article argues that the play can be read as a contemporary revenge tragedy with a feminist outlook, in which the female characters suffocated within a patriarchal legal construction try to attain justice on their own, portraying women's permanent confinement within legal discourse both in real life and in dramatic representations.

**Keywords:** revenge tragedy, justice, law, Nina Raine, *Consent*

## İNTİKAM TRAJEDİSİ GERİ DÖNÜYOR: NINA RAINE'İN *CONSENT* OYUNUNDA KADINLAR VE HUKUK

## Öz

'İntikam', Batı tiyatrosunda ilk örnekleri Antik Yunan trajedilerinde ve Rönesans intikam trajelerinde görülen yaygın bir temadır. İntikam trajedisinin (revenge tragedy) göze çarpan bir özelliği 'adalet' ve 'hukuk' konuları ile ilişkili olmasıdır. Bu oyunlarda ana karakterler genellikle önyargılı bir otoritenin temsil ve kontrol ettiği, taraflı bir hukuk sistemi içerisinde kendi haklarını aramak zorunda kalırlar. Nina Raine'in *Consent* (*Rıza*) (2017) oyunu bu oyunlarda görülen hukuki aksaklıkları yansıtır ve adalete erişme yolunda cinsiyet temelli mekanizmalar tarafından engellenen üç kadının kendi yöntemleriyle adalet arayışını konu edinir. Söz konusu karakterlerden ikisi eğitimli ve kariyer sahibi iken, diğeri işçi sınıfının bir üyesidir ve oyun mevcut hukuk sisteminin sınıf ayrımı yapmaksızın tüm kadınlara karşı ayrımcı bir yapıda olduğunu ima eder. Bu makale, oyunun ataerkil bir hukuk sistemi içerisinde hareket edemeyen kadın karakterlerin kendi başlarına adalete erişme çabasını ele alması bakımından, feminist bir perspektifi yansıtan çağdaş bir intikam trajedisi olarak

\* A shorter and different version of this article was presented orally by the author at the "Online International Conference on Human Rights & Literature" organized by İstanbul Topkapı University on 12-13 May 2023.

\*\* Çankırı Karatekin University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of Western Languages and Literatures, [esraunlu@karatekin.edu.tr](mailto:esraunlu@karatekin.edu.tr), ORC-ID: 0000-0001-6481-8854

Gönderim tarihi: 22 Mayıs 2024

Kabul tarihi: 25 Temmuz 2024

okunabileceğini; bunun yanı sıra gerçek hayatta ve dramatik temsillerde kadınların hukuki yapı içerisindeki süregelen sıkışmışlıklarını ortaya koyduğu fikrini ele alır.

**Anahtar Kelimeler:** intikam trajedisi, adalet, hukuk, Nina Raine, *Consent*

## INTRODUCTION

**R**evenge' is a familiar motif in Western drama traditionally associated with tragedy. Its well-known examples are found in Ancient Greek plays like Aeschylus's *Oresteia* (*Agamemnon, Libation Bearers, Eumenides*) (BC 458) and Euripides's *Medea* (BC 431), which display certain characters' wearisome journeys to justice. Later, Seneca's (BC 4-AC 65) bloody, violent tragedies, which have unique conventions such as the inclusion of ghosts, were translated into English, inspiring some playwrights like Thomas Kyd (1558-1594), William Shakespeare (1564-1616), John Marston (1576-1634) and Thomas Middleton (1580-1627) to produce prominent examples of revenge tragedy like *The Spanish Tragedy* (1582-1592), *Hamlet* (1599-1601), *Antonio's Revenge* (1602) and *The Revenger's Tragedy* (1606) respectively in the sixteenth and seventeenth centuries. Although it is generally agreed revenge tragedy disappeared from the English stage in the seventeenth century, it seems to have been 'revisited' by Nina Raine (1975- ), a celebrated English playwright, who employs both formal and thematic elements of the genre to highlight how patriarchy may block women in their search for their rights with its gender-biased legal operations. Choosing such an 'outdated' genre to highlight contemporary women's problems with the system of law, it can be remarked that Nina Raine suggests throughout history women have not gained enough rights in their search for equality. Further investigation of the genre of revenge tragedy within the British dramatic canon will be carried out in the next section to contextualize Raine's work better.

*Consent*, which premiered at The National Theatre in April 2017, is essentially about women's persistent, troublesome relationship with the law. The play features two young, upper-middle-class couples, Rachel and Jake and Kitty and Edward, who are friends. Except Kitty, who works in the publishing industry but is currently on maternity leave, the others are lawyers handling cases of various crimes such as murder and sexual offences. As the play proceeds, it is revealed that both Rachel and Kitty are betrayed by their husbands. They have to overcome their marital problems with their methods since they are aware that in a fight for divorce and custody, their husbands will have the upper hand in the existing legal order, which operates to consolidate patriarchy's oppression on women. In the end, Rachel and Kitty 'consent' to maintaining their marriage. It is suggested that due to the lack of an impartially functioning legal system in cases of divorce, they achieve 'justice' in their ways. However, Gayle, a working-class rape victim, who appears as an embodiment of the wronged



**Nina Raine**

protagonists of Renaissance revenge tragedies, rejects compromising with the patriarchal system, which denies her the right to access law. When she finally loses her hope for justice, she commits suicide (Raine, 2017). Focusing on these three women's efforts to struggle with a legal structure which functions to legitimize male domination over women, this article claims Nina Raine's *Consent* can be read as a contemporary revenge tragedy within a feminist framework in which the female characters crushed by a patriarchal legal order try to reach justice on their own, showcasing women's long-standing disadvantageous status before law both in real life and drama.

For the analysis of the play, the concepts of 'consent' and 'hegemony' are significant within various contexts. Along with thinking of 'consent' as a concept related to sexuality, it is also possible to consider it in more political terms linked with 'hegemony', as used in Marxist thinking, specifically developed by Antonio Gramsci. Hegemony, which suggests the domination of certain ideas shaping the ways how public and private spheres function and relate to each other, also means that power is constituted through 'consent' rather than force because the subordinate group does not want to forsake the privileges procured through their consent, making it possible for the hegemonic power to maintain its efficiency. As Edward S. Herman and Noam Chomsky clarify, mass media, the function of which is "to inculcate individuals with the values, beliefs, and codes of behaviour that will integrate them into the institutional structures of the larger society" (1988, p. 1), plays a vital role in the construction of such consent by keeping "dissent and inconvenient information [...] within bounds and at the margins" so that they do not "interfere unduly with the domination of the official agenda" (p. xii). In the analysis of the play, 'consent' will be dealt with both in its narrower framework, which suggests assent to have sexual intercourse in marriage and its larger political context, which indicates a patriarchal society deriving its power from women's own voluntary subjugation to men in social life.

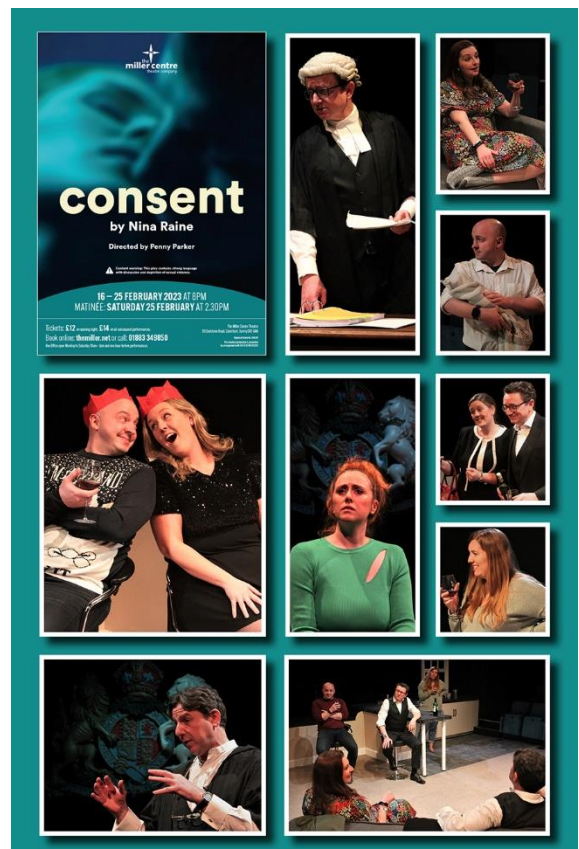
### REVENGE, JUSTICE AND LAW IN ENGLISH DRAMA

'Revenge' has generally been defined by scholars as a common instinct and human practice exerted when exposed to unexpected ruthlessness. It is a response, or, to put it bluntly, a kind of punishment people resort to when they need to attain justice for themselves using their methods. As Janet Clare puts it, "the impulse to revenge is a primitive drive to retribution" (2007, p. 1), and as a response to unfairness, exerting revenge has been a universal human practice (Clare, 2007, p. 1). Clare's explanations denote that the desire for revenge stems from the wish to correct and make up for an undeserved atrocity against one's own self. As Michael E. McCullough adds, each neurologically sound person has the biological hardware to experience the desire for revenge; thus, such a desire is highly normal (2008, p. xvii). As such statements reveal, in contrast with what is often assumed, revenge is an undeniable, common characteristic of human beings. It comes out when people are vulnerable to some unfairness from an outside source and want to repair their sense of being.

As a cultural and social phenomenon, revenge has been an innate component of Western societies (Simkin, 2001, p. 16), so much so that Stevie Simkin underlines that when issues of justice are discussed within this culture, the issue of revenge naturally becomes a part of the discussion. Anthropologists and historians have emphasized its substantial role in the lives of primitive

communities (Simkin, 2001, p. 1), most remarkably as a part of the notion of ‘justice’. Regarding the relation between the concepts of ‘revenge’ and ‘justice’ in early societies, Fredson Bowers states that among primitive communities, an act of violence was not thought to be a crime but a mere personal injury; thus, in such societies, the revenge for such an injury was an indication of consciousness of justice (1940, p. 3). Since private revenge was the only way to compensate for a personal injury, Francis Bacon declared revenge was “a kind of wild justice” in early societies (qtd. in Bowers, 1940, p. 3). Considering these explanations, it can be argued that in *primaeval* societies which did not have regular, written legal systems in a modern sense, ‘revenge’ was a way of providing justice for the aggrieved, and this ancient, close link between revenge and justice is what constitutes the essential feature of English revenge tragedy (see Ünlü Çimen, 2023, pp. 44-46).

When we think of English revenge tragedies, bloodshed, poison, corpses, and segmented bodies generally come to mind (Pollard, 2010, p. 58). According to Tanya Pollard, the major reason for the emergence of such gory, startling plays was simply the revival of classical plays by humanist scholars with new translations and publications, which began in the 1490s and continued through the sixteenth century, generating interest in such long-dead genres (2010, p. 63). As several examples from the period showcase, the basic component of these plays is a set of actions triggered by the desire for revenge, and the motivating action is generally the murder of a relative or a beloved, rape, incest or adultery (Griswold, 1986, p. 59). For instance, in *The Spanish Tragedy*, Hieronimo kills Balthazar and Lorenzo, who mercilessly murdered his son Horatio in a battle (Kyd, 2002) while in *Titus Andronicus* (1594), Shakespeare’s gruesome tragedy, the Roman general Titus Andronicus sacrifices Tamora’s eldest son for his own sons who died at war and the Goth queen vows revenge on him. Her two sons rape and mutilate Lavinia, Titus’s daughter, and Titus sends his son to raise an army against the Goths. Before killing Tamora, he kills her sons and serves them up to her. Titus is killed by Saturninus, who takes Tamora as his wife, and Titus’s son Lucius avenges his father’s death (Shakespeare, 2008c). In *Hamlet*, Hamlet kills his uncle Claudius to take the revenge of his father whom Claudius killed to marry the queen and become the new king (Shakespeare, 2008a). In *Antonio’s Revenge*, Antonio kills Piero Sforza because he poisoned his father Andrugio, who had married Maria, the woman Piero Sforza, too, had loved (Marston, 1978), whereas Vindici seeks revenge for his beloved Gloriana, slaughtered by the Duke for refusing to sleep with him years ago in *The Revenger’s Tragedy* (Middleton, 1988).



In such plays, the process of taking vengeance is prolonged (Griswold, 1986, p. 59) and it becomes quite burdensome for the 'revengers' to reach their purposes through legal ways, which causes them to turn to their own techniques to provide justice. Because the avengers think of themselves as profoundly wronged and meet some obstacles on the way to personal justice, they devise a plan to achieve their purposes (Griswold, 1986, p. 62). Regarding the avengers' struggles to attain fairness, it must be emphasized that in their search for justice, the victims are not merely complainants of their personal enigma because the deadlock in which they find themselves usually results from an underlying social and political corruption (Ünlü Çimen, 2023, p. 45). As Linda Woodbridge puts it clearly, "[r]evengers find something deeply wrong with society, far beyond one villain's evil" (2010, p. 19). For instance, in *The Spanish Tragedy*, the king's reluctance to listen to Hieronimo signals his wish to protect the upper-class members of the court who had taken part in the murder of Horatio, showcasing his favouritism as a legal authority (see Ünlü Çimen, 2023, pp. 48-49) whereas in *Hamlet* Claudius's murder of his brother for his personal ambition can be considered as an indication of the deterioration in the system of succession in England at the time.

Although revenge, justice and law are intermingled in the revenge tragedies of the Renaissance, as demonstrated by the relevant examples cited above, the parallelisms between law and theatre have not been enlightened enough in the existing scholarship. First, the law is performative (Read, 2016, p. 3) since it is a domain in which something happens (p. 12), which underlines its similarity to theatrical performance. After all, a lawyer aims to make up persuasive narratives out of certain facts like a dramatist who tries to create compelling plays (Dunne, 2016, p. 9) to convince his readers/audience of the reality of the situations his play portrays. Sartre said in an interview with Kenneth Tynan in 1961 that "[t]he law is theatre", "[...] for at the roots of theatre is not merely a religious ceremony, there is also eloquence" (qtd. in Mukherji, 2006, p. 1), which underlines the rhetorical essence of law like the dramatic works of Ancient Greece and the Renaissance. In addition, in the Renaissance, the theatre-as-court metaphor, which referred to the judicial structure of drama or the theatricality of the trials, was commonly used (Mukherji, 2006, p. 1). For instance, in his commendatory verses to *The Faithful Shepherdess* (1610), Francis Beaumont defines the Blackfriars theatre as a court "where a thousand men in judgement sit" (qtd. in Mukherji, 2006, p. 1). Besides, as Subha Mukherji reminds, major dramatists of the period like Kyd, Marlowe, Shakespeare, Jonson and Webster often left their plays to the judgement, even 'sentence', of their audience (2006, p. 1) to reach a final decision as to the success of the performance. Furthermore, as she also underlines, some of the dramatists of the time studied law at the Inns of Court, like Francis Beaumont, who was the son of a judge and attended the Inner Temple Inn, and students of law and lawyers were often among the audience (Mukherji, 2006, pp. 2-3). Interestingly, the Blackfriars<sup>1</sup> was next to the Middle Temple<sup>2</sup> and the Inns themselves were used as areas of theatrical performance. For example, *Twelfth Night* was performed at the Middle Temple on Candlemas Day<sup>3</sup> in 1602. As

<sup>1</sup> Two theatres located on the site of a thirteenth-century Dominican priory (Blackfriars) in London were known as Blackfriars Theatre in the Renaissance.

<sup>2</sup> The Middle Temple is one of the four Inns of the Court in England.

<sup>3</sup> Candlemas is a Christian feast day which commemorates Jesus's presentation at the Temple by Mary and Joseph.

such examples demonstrate, it can be safely argued that the professions of law and theatre were closely engaged in London city life of the period (Mukherji, 2006, p. 3).

Taking such analogies between law and theatre into consideration, as Marlena Tronicke remarks, "Plays that are set in a courtroom, or that, alternatively, dramatize major aspects of court proceedings, are well-suited for the stage" (Tronicke, 2021, p. 135). In a way which confirms this suggestion, from the Renaissance up to the twenty-first century, it is possible to find many plays displaying the suitability of the stage for performances of plays, enacting different components of legal processes like crime, criminals, lawyers, juries and punishments. For example, in a well-known scene in Shakespeare's *Merchant of Venice* (1598), the clever Portia, disguised as a lawyer, finds some gaps in the contract between Antonio and Shylock and with her effective defence at court, she manages to save Antonio's life (Shakespeare, 2008b). In Philip Massinger's *The Roman Actor* (1626), Paris, a known actor accused of satirizing the state officials, is summoned to the court where he makes a speech in honour of theatre (Massinger, 1978) (see Ünlü Çimen, 2023, pp. 81-99) while *The Fatal Dowry* (1632) by Massinger and Nathan Field portrays Charolais's struggles within the legal process to provide a proper burial for his late father who was sent to prison for his debts (Massinger and Field, 1969). In the eighteenth century, George Lillo's *The London Merchant* (1731) pictures a young apprentice, George Barnwell's adventures with a prostitute, at the end of which he robs and murders his uncle and is sent to prison (Lillo, 1906). In the early twentieth century, John Galsworthy's *Justice* (1910) concerns the tragic story of William Falder, a clerk at a law firm, who forges a cheque to elope with his married lover Ruth to save her from her torturing marriage. As his forgery is found out, Falder is put on trial and is sent to prison. After being released, he still does not feel free and commits suicide (Galsworthy, 1914). While the play seems to show the usual working of the legal system for a culprit, the playwright aims to invite the readers to question the reasons which lead the poor and the helpless to commit crimes and the severe implementations of the legal system. John Mortimer's comedy *The Dock Brief* (1958) is about Herbert Fowle, who cannot stand living with his wife, who is always happy and laughing. As his plans to get rid of his wife fail, he finally kills her and confesses his crime. Fowle is defended by Morgenhall, a lawyer who has not taken any cases for years, yet he is reprieved as the defence is found too poor (Mortimer, 1958).

A late twentieth-century play, Sarah Daniels's *Neptune* (1986), portrays a mother's struggle to get custody of her daughter in a legal system which puts her in a disadvantageous position against her ex-husband because of her sexual identity (Daniels, 1991). David Hare's *Murmuring Judges* (1991) is about Gerard McKinnon, a young Irish worker who is imprisoned for he becomes a minor accomplice in a robbery to support his family (Hare, 1993). The play is an attack on Britain's legal system. A later play, *The Colour of Justice* (1999) by Richard Norton-Taylor, concerns a real event, the murder of a black young man, Stephen Lawrence, in a racist attack in 1993. It displays the period of the public inquiry about his murder (Norton-Taylor, 1999). Australian-British playwright Suzie Miller's *Prima Facie* (2019) bears striking similarities to Raine's *Consent* in that its main character, Tessa Ensler, is a defence barrister who works to secure freedom for men charged with sexual assault and rape. Yet, when she is raped by a colleague and struggles to have him punished, she faces the bitter reality that in cases of rape, law operates to protect men rather than the victims (Miller, 2022).

Components of the legal system, such as crime and justice, can also be seen in the works of black British playwrights like Roy Williams and Debbie Tucker Green. For instance, while in *Fallout* (2003), Williams displays the racial prejudices which associate black people with various crimes like violence, drug addiction, robbery and human marketing (Çakırtaş, 2020, p. 96) and rejects such biased thinking (p. 107), Tucker Green in *Ear for Eye* (2021) reveals the racist essence of the American legal system (p. 171). Compared to these examples, which involve different components of law, *Consent* includes more elements regarding justice and law because its main characters are lawyers handling cases on varied issues, whose roles within the legal system seem to change due to the charges directed at them by their spouses.

### **CONSENT AS CONTEMPORARY REVENGE TRAGEDY**

*Consent* is a multi-layered play “designed to provoke, to shock, to trouble audiences” (Andes, 2019, p. 390) through its engagement with a wide range of topics like “sex, adultery, infidelity, rape, abortion, desire, irresponsibility, self-absorption, and consent” (Andes, 2019, p. 391). It is “an intricately constructed philosophical drama that does for love, law and language” (Trueman, 2017). The play opens in the sitting room of Kitty and Edward with half-opened cardboard boxes around since the couple has just moved in. As the stage direction informs, the ghost of Gayle appears dressed in black at the back of the room, and after surveying the room indifferently, she disappears (Raine, 2017, p. 11). The play begins with an eerie scene in which the ghost reminds such familiar theatrical figures as the ghost of Andrea in *The Spanish Tragedy* or the ghost of the king in *Hamlet* who wait for justice to be ensured. With such a reference to this well-known element of revenge tragedy, it is foreshadowed that the play will somehow deal with the issues of revenge and justice.

The first scene takes place in a domestic atmosphere in which Rachel and Jake have come to visit their friends to see their newborn baby, Leo. Following some initial quotidian talk regarding birth, babies, children and christening, the conversation shifts to the recent cases the lawyers are handling, like murder and rape (Raine, 2017, pp. 11-16). From the initial moments of the play, “[w]e watch the characters turn their living rooms into courtrooms” (Haynes, 2018) and as Marlina Tronicke remarks, the play “explore[s] the similarities between theater and legal proceedings” (2021, p. 135) with its characters who have professions in the law business and discuss serious legal issues on the stage.

Scene Two moves from the relatively restful ambiance of the first scene since Gayle is nervously waiting for Tim, a prosecuting barrister, to negotiate over her rape case. Gayle assumes Tim is on her side; however, he explains he is a lawyer for the crown, and his responsibility is to present the case against Mr. Taylor, the rapist. With huge disappointment, Gayle realizes she does not have a lawyer to defend her while Mr. Taylor has one. To her shock, Tim reveals the defence case states that she ‘consented’ to have sex with Mr. Taylor (Raine, 2017, p. 22), and he is indifferent to the information she provides about the rape as he says: “I’m sorry I should have made this clear, this can’t be the start of a conversation between us, I simply have to give you that information, I can’t give you advice on how to -” (Raine, 2017, p. 23). Gayle wants to tell him something more, which she could not include in her statement because of her fear of Mr. Taylor, yet Tim stops her: “But you *cannot* tell me things you haven’t said in your statement. Not to me, not now. Because you

will make me a witness. And then I won't be able to prosecute the case" (Raine, 2017, p. 24). Due to Tim's nonchalant attitude to Gayle, the scene is rather disturbing as it forces the readers/audience to question male domination in the legal arena and offers an "exceedingly uncomfortable portrait of a systemic lack of empathy toward victims of sexual assault and rape" (Andes, 2019, p. 390).

The male lawyers in the play do not merely lack empathy for victims of rape but they also have a general assumption that women are prone to mania, which becomes apparent when Zara, an actress who is rehearsing for the role of Medea, joins them and the conversation gains a theatrical content, in which the demarcation between law and theatre becomes less discernible. On Tim's comment that female characters in Ancient Greek plays are "insufferable", Zara intervenes "- what if one of them takes revenge?" (Raine, 2017, p. 27). Her rhetorical question and Edward's mocking statement that there is a Medea Complex in law, which he defines as "Premeditated calculation rather than insanity" (Raine, 2017, p. 27), are overt references to *Medea* as a revenge tragedy. Tim delivers a shallow generalization on Ancient Greek tragedies as he remarks, "the golden rule for any Greek play is, an unbonked woman goes bonkers" (Raine, 2017, p. 28) and, like Edward, evinces his depreciating attitude to women, which associates them with madness and frenzy. Throughout the play, male characters' frequent references to female madness can be thought of as a reverberation of entrenched cultural and social norms which constantly degrade women. As Elaine Showalter puts forth, in England, through the nineteenth century, it was believed that women were more vulnerable to madness than men and experienced it in their ways (1987, p. 7) and the patriarchal society did not fail to come up with different diagnoses like "anorexia, hysteria and neurasthenia" (1987, p. 137) to keep the tale of female madness alive. For instance, in a letter to the New York Times in 1910, Bryant Lazelle, a traditionalist, stated that the suffragette 'movement' was merely a "species of modern hysteria" (qtd. in Williams, 2012, p. 146). In Tim's case, he implicitly refers to the female figures of Ancient Greek drama who transgressed the gender norms of their times like Clytemnestra, Electra and Medea. Zara's response "I only murder my children because I know it's what'll hurt Jason most" (Raine, 2017, p. 29), is a direct reference to Medea's well-known story in which she kills her own children to take revenge on her husband who marries another woman after removing her from her family and homeland, pointing to the destructiveness of female revenge as a tool of establishing justice in case of a personal injury in a society which ignored women. The reference to this ancient play is also a foreshadowing of the following dilemma in which female characters will soon find themselves.

In a way echoing Medea's revenge on Jason, Rachel wants to get custody of the children when she finds out Jake's betrayal. While for Jake, his infidelity was good for their marriage as "[i]t kept it alive", Rachel is hurt and states she "want[s] to hurt him" (Raine, 2017, p. 50). Within the course of the play, it becomes clear that she did not prefer to proceed with a divorce but instead had a sexual intercourse with one of Jake's friends to punish him. Jake's comment, "In fact, it *healed* us. It sort of felt fair. An eye for an eye, a tooth for a tooth" (Raine, 2017, p. 92) depicts Rachel's act as a primitive form of revenge which people resorted to when modern concepts of law and justice did not emerge yet. Rachel's decision to take revenge on her husband rather than divorcing and getting custody of her children might be explained through her awareness of the patriarchal formation of



law. It is possible to state that as a lawyer, she knows she will have little chance against her husband in a fight for divorce and custody, and that is why she takes revenge in a rather personal way to punish Jake and repair her own sense of self. Similarly reflecting Rachel's revenge on Jake, after finding some text messages in Edward's phone with other women and realizing his infidelity, Kitty has an affair with Tim to make Edward experience the same betrayal. She bluntly says: "I wanted to do it to get my own back, didn't I? I wanted to see if I could, isn't that right. I can do it too, Ed" (Raine, 2017, p. 87). Although Kitty does not work in the legal arena, she is, too, conscious of the legal system which functions as a tool of silencing, counteracting, and forcing women to 'consent' to the patriarchal system in the end.

Women's obstruction within the legal process is evident in the examination scene where Edward asks Gayle frustrating questions, like whether she invited Mr. Taylor to bed. Although Gayle insists Mr. Taylor was still in her apartment after the rape, he asks him why she did not say anything to her brother Gary when he called her in the morning (Raine, 2017, pp. 39-41). He also reminds her she saw her psychiatrist earlier that week, who reported to the jury that "she was her usual self" (Raine, 2017, p. 44). "Being quite sad and fed up about her life" (Raine, 2017, p. 44). Referring to the psychiatrist's poor assessment of her mental well-being, Edward tries to weaken Gayle's self-confidence and will to defend herself efficiently. In order to acquit his client, he tries to manipulate the process of the case by convincing Gayle that she 'consented' to having sexual intercourse with Mr. Taylor. In this way, he aims to maintain patriarchal hegemony in the legal arena. Moreover, he asks her if she might be a paranoid person who has imagined the rape or a hypervigilant, a person who is overtly alert to any kinds of outside threats (Raine, 2017, p. 44). With such implications of a bad mental state, like Tim, Edward recalls the myth of female madness, which was fostered by the proponents of patriarchal discourse throughout centuries. As Joan Busfield delivers, with Enlightenment in the eighteenth century, objectivity, rationality and progress, which are regarded as the features of modernity, were associated with men, and by the twentieth century, the association of the male with reason and the female with intuitions and emotions became a rooted formulation (Busfield, 1996, p. 107). Edward's raising the issue of madness against Kitty can be seen as an extension of this traditional view, which associated women with weak mental states, irrationality and uncontrolled emotions.

The disadvantageous position of women within the legal system, as well as the theatricality of law, become much visible in Scene Six, where Tim and Edward meet Zara in a cafe to give her some information for the legal drama she is preparing. Regarding the process of defence, Edward comments: "Basically, it's a fight"/ "Between two opposing narratives" (Raine, 2017, p. 50) and underlines the lack of objectivity in lawyers' defences. He further adds: "There are a lot of chaotic facts and you want to pick your way through and convince the jury of *one* simple line" (Raine, 2017, p. 50), through which he puts forth that the litigation process is all about manipulation of information and convincing the jury of the 'reality' of a certain point of view. Zara's remark, "Like I see things from my character's point of view" (Raine, 2017, p. 51), highlights the analogy between law and theatre, emphasizing the subjectivity of both fields. Their revelations regarding the result of Gayle's case further underline the relation between law and theatrical performance:

Edward: Look, what can I say! My rapist just performed a lot better than your victim.

Tim: Probably because he'd had a lot of practice! She'd only been raped the once (Raine, 2017, p. 52).

These expressions disclose that a good 'performance' at the trial, which influences the jury, is what determines the final judgement of the court. In Gayle's case, Mr. Taylor is acquitted thanks to his lawyer who 'performs' effectively and manipulates the jury's decision, which becomes apparent in Scene Nine when Gayle comes to Edward's home to call him to account and finds out Tim is there, too. She mutters: "You're *both* here?" "So you're *mates*?" (Raine, 2017, p. 77). She asks both men why she was not allowed to say at the trial that Mr. Taylor beat up her friend and, along with breaking her thigh, he was on bail for this (Raine, 2017, p. 78). In addition, she wonders why her mental situation was brought up at the trial. On Edward's explanation she was disadvantageous for taking therapy (Raine, 2017, p. 79), Gayle clarifies the reason for her taking therapy was she and her sister were raped ten years ago (Raine, 2017, p. 81).

In the Second Act, the Medea story becomes more relevant to the play as Kitty and Edward fight for custody. In the act, "when one partner accuses the other of using their child as a weapon, we are clearly meant to think of the catastrophic revenge Medea takes on Jason when she weaponises their sons to injure him" (Haynes, 2018). Edward threatens to take Leo if Kitty leaves him (93), which justifies Kitty's lack of trust in the operation of law. Upon Edward's revealing they had sex before Kitty left home, Rachel asks him: "Did you ask her consent?" (Raine, 2017, p. 94). Edward's reply, "Oh for God's sake, of course not! She's...my..." (Raine, 2017, p. 94), indicates he regards Kitty as a belonging he can use as he wants, which in a way incites the readers/audience to think more on the meaning of 'consent'. As Manon Garcia says, "Consent is a key term of contemporary feminist discourse because it is implicitly understood as referring to women's sexual consent, especially in their relations with men" (Garcia, 2023, p. 12), yet she adds, "we don't actually have a clear understanding of consent" (Garcia, 2023, p. 2). In the context of Kitty and Edward's marriage, it is possible to think Edward assumes marriage is a protective space for Kitty, which provides her with the social and economic benefits a woman may need in a patriarchal society, a situation which consolidates male hegemony. Moreover, it can be argued that he regards marriage as a woman's pre-given consent to anything her husband may wish to do, and thus, it is unthinkable for him to ask for Kitty's consent to sex.

Edward's abuse of Kitty's body can also be analysed with references to Carole Pateman's *The Sexual Contract* (1988) where she underlines that 'contract theory'<sup>4</sup> still consolidates patriarchy through contractual submission, which involves an unbalanced power relation between parts. According to Pateman: "contract is the means through which modern patriarchy is constituted" (1988, p. 2). In such a patriarchal society created through the contract, "masculinity provides the paradigm for sexuality and masculinity means sexual mastery" where the 'individual' is a man making use of a woman's body (Pateman, 1988, p. 185). In the case of Edward, it is possible to comment that his relationship with Kitty is a contractual submission in which he sees himself as the

---

<sup>4</sup> Contract theory is a study of legal agreements between people and organizations.

sexual master over his wife's body without her consent. Rather than supporting his friend's attitude, Jake speaks from a legal perspective:

Jake: that's the law. Let me sum up. You knew she didn't want to. She said she was leaving you. She said she was in love with Tim. And then you have sex with her.

Without her consent. It's classic case of marital rape. (Raine, 2017, p. 95)



Charged with marital rape, Edward states Kitty hacked into his phone, which is a crime, and if she uses 'the rape' against him, he will use this, and her violent attitude after the rape, against her. Furthermore, he implies Kitty is suffering from a postpartum depression and raises the issue of female madness against his wife (Raine, 2017, p. 96). Across history, women's so-called inclination toward madness has been attributed to their reproductive organs which were believed to influence both their bodily and psychological well-being (Ussher, 2011, p.18), and birth and the process following it have been parts of this discussion. Postnatal depression, which can be defined as the new mother's medical condition of excessive anxiety over motherhood, signifies "a false dichotomy between a 'normal' state of mental health and a supposedly 'pathological' one, premised on the assumption that 'normal' motherhood is by definition a happy and

'depression'-free experience" (Mauthner, 1993, p. 351). Most of the time, it "comes to be viewed as a pathological condition rooted in deficiencies pertaining to the individual mother, rather than as the product of a complex interplay of individual, interpersonal, and sociocultural factors" (Mauthner, 2010, p. 463). However, it is generally ignored that "[r]elationships with partners, family, friends, and health professionals [are] equally important" (Mauthner, 2010, p. 474) for the mother's adaptation to her new situation. In addition, it is usually the mothers rather than the fathers who are held responsible for childcare, and this burden as well as the mothers' worries about their sufficiency for their babies have been depressing for many women (Mauthner, 2010, 471). Taking such explanations into consideration, Kitty might be living through a difficult time in trying to adapt herself to her new role as a mother. It must also be remembered that she has temporarily left her job to care for her baby, which may be another factor influencing her well-being. In addition, Edward is not considerate to her in this new process as he claims she has hormonal and emotional problems and is not apt to take care of the baby. In the face of such charges, Kitty meets Laura, a lawyer, to get some professional support in her struggle for custody and discloses that Edward wants the sole custody of Leo on the grounds of her mental disorder, about which he is preparing a sixty-page document (Raine, 2017, p. 97).

During her conversation with Laura, Edward appears and blames Kitty for leaving Leo with an unqualified babysitter when she goes to meet Tim. Kitty explains to Laura they started to grow apart from each other after a complainant from his case, who was raped, committed suicide, and

exposes Gayle's death (Raine, 2017, p. 98). Thus, it comes to light that Gayle, "a woman who puts the legal system on trial for its failure to secure a conviction against the man who [...] raped her" (Aston, 2020, p. 50), kills herself for not being taken seriously by legal authorities. Gayle's helplessness reverberates in Kitty's loneliness when Laura is uncooperative for her because she openly declares they cannot use rape in the case as it is not a crime against the child and adds although Kitty may sue Edward for it, it will look like tat and tit since she did not report it immediately (Raine, 2017, p. 99). After such statements, Laura comments: "The divorce system doesn't give much of a feeling of justice being done. /That's why people take justice into their own hands" (Raine, 2017, p. 100). Laura's expression is significant because it summarizes the course of women's problematic relationship with the law in the play: Since they are ignored by the legal system in cases of divorce and custody, they tend to find their own ways to come through the hardships and inequities they come across in the legal process.

Since both Rachel and Kitty are aware that in such a patriarchal legal system they do not have much chance against their husbands to divorce and get their children's custody, they resort to personal ways of establishing justice for themselves, which turns out to be 'an eye for an eye, a tooth for a tooth' kind of equity. Gayle, on the other hand, "whose world [the other characters] barely try to understand" (Saville, 2018), chooses to die rather than further struggle against a patriarchal legal system operating to protect the privileges of men, which shows the role of 'class' in the ways Rachel, Kitty and Gayle choose to position themselves in relation to patriarchy. As Rachel and Kitty are from a privileged class, they 'consent' to maintaining their marriage, which might be considered a source of protection and economic comfort. Gayle, however, "just wants justice. Maybe even revenge. Like a Fury from an ancient Greek tragedy, her anguish is a ragged howl from the night, a pitiless cry of pain and rage" (Sierz, 2017). Since she is sure there is no chance for her to prove herself right, she gives up her efforts to have Mr. Taylor punished and kills herself.

At the end of the play, Kitty confronts Zara about her relationship with Tim. She ends her relation with him and Zara and Tim go on with their relationship. The final scene is similar to the first one, as there are boxes around and sheets over the furniture in Kitty and Edward's flat. Edward tells Kitty she has reached her purpose since he understands her now and begs forgiveness on his knees. Kitty does not say anything but "stands, hesitating" (Raine, 2017, p. 117), and, thus, although it is not clearly stated that she has forgiven her husband, it is implied she will go on her marriage. Gayle's ghost, which also haunted Tim's home, caused him to see a psychic and move to another flat, appears again at the back of the room and watches them, still waiting for her revenge to be taken. All in all, it can be commented that the play "echoes liberal feminism's long-standing concern with equality before the law [as it] puts the UK's legal system on trial for its failure to achieve justice for women in rape cases" (Aston, 2020, p. 33) and reveals "equality before the law cannot be achieved unless the patriarchalism structured through the judicial system is transformed" (Aston, 2020, p. 108).

Rape, abuse and sexual assault, which *Consent* essentially deals with, have been widespread crimes against women though it has rarely been spoken about until recently. On 15 October 2017,

about six months after the first production of the play, a post on Twitter by Alyssa Milano<sup>5</sup> invited all victims of sexual abuse to share their experiences. “Suggested by a friend: ‘If all the women who have been sexually harassed or assaulted wrote ‘Me too.’ as a status, we might give people a sense of the magnitude of the problem”, she wrote and added a ‘Me too’ above her post (2017) (Twitter). Within hours, tens of thousands of people replied to her tweet and Facebook reported that there had been more than twelve million reactions connected to ‘#Me too’ in twenty-four hours (Brittain, 2024). “#MeToo has helped increase awareness and visibility of a pervasive societal problem, while amplifying the voices of those who have been injured” (Williams, Singh and Mezey, 2019, p. 377). The movement revealed the large amount of sexual abuse across the world, and in its first year, many men in high positions lost their jobs after being publicly accused of misconduct. It also gave rise to discussions of gender equity at work and incited some legal changes to be made in order to expedite women’s actions when they are exposed to sexual violence. For instance, “Some U.S. states have since abolished statutes of limitations for reporting sexual crimes and banned nondisclosure agreements<sup>6</sup> (NDAs) that aimed to keep misconduct allegations from the public’s view” (Brittain, 2024). Therefore, when *Consent* appeared again on the stage in 2018, people were “even more fraught with public tension surrounding the issue of consent in sexual relations” (Andes, 2019, p. 391).

### CONCLUSION

In conclusion, Nina Raine’s *Consent* pictures three women’s fight with a biased legal system which blocks them on their way to justice. Kitty and Rachel, who are from a privileged class with economic security, react to their husbands’ infidelity by betraying them because they know that their search for equity will be a very long journey with much difficulty and counterattacks from their husbands in a system that favours their husbands’ words over their lived experiences. This is one of the reasons the play can be read as a contemporary revenge tragedy since in the twenty-first century they cannot escape punishment if they kill someone for revenge. Though the way people take revenge and deal with injustice naturally changes in contemporary times, what remains the same is that the revengers cannot do much to alter the ongoing legal and social system, which are based on patriarchal principles. It is due to this awareness that Gayle, the only working class character in the play, kills herself in the end, which is another point enabling the play to be analysed as a contemporary revenge tragedy because she becomes an epitome of the oppressed revengers in Renaissance tragedies who cannot do anything against the present social system.

Since Gayle cannot get her attacker punished within the existing legal order, her ghost haunts Tim who turned her adrift at the beginning of her case. Although it causes Tim to take psychological support, it does not cause much change in his life as he makes up with Zara and goes on with his relationship. The ghost appears in Kitty and Edward’s home like the ghosts in Renaissance revenge tragedies who appear on the stage watching justice being ensured. However, her revenge is still not

---

<sup>5</sup> Although Milano’s tweet is mostly known as the beginning of the Me Too movement, it was, in fact, Tarana Burke, a community activist, who coined the term more than a decade earlier. As a child, Burke was sexually assaulted, and she worked with young survivors to help other victims to see that they were not alone. Due to her huge efforts before the hashtag went viral, she is accepted as the founder of the movement (Brittain, 2024).

<sup>6</sup> Nondisclosure agreements, also known as secrecy agreements, are legal contracts which aim to protect confidential information.

taken, and justice is not achieved for her because Rachel makes up with Jake, and the play implies Kitty will compromise with Edward in spite of the rape. These two women's consent to compromising with their husbands is, indeed, a reconciliation with patriarchal hegemony, which both represses them and provides them with social and economic means. Such consent is what makes the maintenance of patriarchy possible, causing Gayle, who refuses to consent to the present legal system, to kill herself. Drawing attention to the prevalence of rape in the society, it is possible to conclude that the play suggests women should act in solidarity and raise their voices when they are exposed to such violence, which can be possible if they learn not to 'consent' to patriarchy's disregard of them within the legal arena.

## REFERENCES

- Andes, Anna (2019). "Consent by Nina Raine (Review)". *Theatre Journal*, 71(3), 390-392. <https://doi.org/10.1353/tj.2019.0064>
- Aston, Elaine (2020). *Restaging Feminisms*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Bowers, Fredson (1940). *Elizabethan Revenge Tragedy 1587-1642*. Princeton: Princeton University Press.
- Brittain, Amy (19 May 2024). "Me Too Movement". *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Me-Too-movement>. Accessed 21 May 2024.
- Busfield, Joan (1996). *Men, Women and Madness: Understanding Gender and Mental Disorder*. Basingstoke and London: Palgrave Macmillan.
- Clare, Janet (2007). "Introduction: Revenge and Revenge Tragedy". In *Revenge Tragedies of the Renaissance* (pp. 1-17). Devon: Northcore.
- Çakırtaş, Önder (2020). *Ten ve Kimlik: Çağdaş Siyahi İngiliz Tiyatrosu*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Daniels, Sarah (1991). *Neoptide*. In *Plays: One (Ripen Our Darkness, The Devil's Gateway, Masterpieces, Neoptide, Byrthrite)* (pp. 231-327). London: Methuen Drama.
- Dunne, Derek (2016). "Introduction". In C. C. Brown and A. Hadfield (Eds.) *Shakespeare, Revenge Tragedy and Early Modern Law: Vindictive Justice* (pp. 1-15). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Galsworthy, John (1914). *Justice: A Tragedy in Four Acts*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Garcia, Manon (2023). *The Joy of Consent: A Philosophy of Good Sex*. Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Griswold, Wendy (1986). *Renaissance Revivals: City Comedy and Revenge Tragedy in the London Theatre, 1576- 1980*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Hare, David (1993). *Murmuring Judges*. London and Boston: faber and faber.
- Haynes, Natalie (2018). "Consent Review – Bracingly Clever Courtroom Drama". 29 May 2018. <https://www.theguardian.com/stage/2018/may/29/consent-review-aeschylus-with-better-jokes-nina-raine>. Accessed 21 May 2024.
- Herman, Edward S. and Noam Chomsky (1988). *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. New York: Pantheon Books.
- Kyd, Thomas (2002). *The Spanish Tragedy*. In David Bevington, et al. (Eds.) *English Renaissance Drama: An Anthology* (pp. 8-72). New York and London: W. W. Norton & Company.

- Lillo, George (1906). *The London Merchant or the History of George Barnwell*. A. W. Ward, Ed. Boston and London: D. C. Heath & Co., Publishers.
- Marston, John (1978). *Antonio's Revenge*. W. R. Gair, (Ed.). Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 49-158.
- Massinger, Philip and Nathan Field (1969). *The Fatal Dowry*. T. A. Dunn, (Ed.). Edinburgh: Oliver & Boyd.
- Massinger, Philip (1978). *The Roman Actor*. In C. Gibson (Ed.). *The Selected Plays of Philip Massinger (The Duke of Milan, The Roman Actor, A New Way to Pay Old Debts, The City Madam)* (pp.103-179). Cambridge: Cambridge University Press.
- Mauthner, Natasha S. (2010). "‘I Wasn't Being True to Myself’: Women's Narratives of Postpartum Depression". In D. C. Jack and A. Ali (Eds.). *Silencing the Self Across Cultures: Depression and Gender in the Social World* (pp. 459-484). New York: Oxford University Press.
- Mauthner, Natasha (1993). "Towards A Feminist Understanding of 'Postnatal Depression'". *Feminism & Psychology*. SAGE, 3(3), 350-355. <https://doi.org/10.1177/0959353593033006>
- McCullough, Michael E. (2008). "Introduction: Three Simple Truths about Revenge and Forgiveness". In *Beyond Revenge: The Evolution of the Forgiveness Instinct* (pp. xiii- xix). San Francisco: Jossey-Bass.
- Middleton, Thomas (1988). *The Revenger's Tragedy*. In B. Loughrey and N. Taylor (Eds.). *Thomas Middleton: Five Plays* (pp. 71-160). London: Penguin Books.
- Milano, Alyssa (15 Oct 2017). "Suggested by A Friend: 'If All the Women Who Have Been Sexually Harassed or Assaulted Wrote 'Me too.' as a Status, We Might Give People a Sense of the Magnitude of the Problem" [Tweet]. *Twitter*. [https://x.com/Alyssa\\_Milano/status/919659438700670976?lang=tr](https://x.com/Alyssa_Milano/status/919659438700670976?lang=tr). Accessed 21 May 2024.
- Miller, Suzie (2022). *Prima Facie*. London: Nick Hern Books.
- Mortimer, John (1958). *The Dock Brief*. London: Samuel French.
- Mukherji, Subha (2006). "Introduction". In *Law and Representation in Early Modern Drama* (pp. 1-16). New York: Cambridge University Press.
- Norton-Taylor, Richard (1999). *The Colour of Justice: Based on the Transcripts of the Stephen Lawrence Inquiry*. London: Oberon Books.
- Pateman, Carole (1988). *The Sexual Contract*. Stanford: Stanford University Press.
- Pollard, Tanya (2010). "Tragedy and Revenge". In E. Smith and G.A. Sullivan Jr (Eds.). *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy* (pp. 58-72). Cambridge: Cambridge University Press.
- Raine, Nina (2017). *Consent*. London: Nick Hern Books.
- Read, Alan (2016). *Theatre & Law*. London and New York. Palgrave.
- Saville, Alice (29 May 2018). "'Consent' Review". <https://www.timeout.com/london/theatre/consent-review>. Accessed 21 May 2024.
- Shakespeare, William (2008a). *Hamlet*. In S. Greenblatt et al. (Eds.). *The Norton Shakespeare Based on the Oxford Edition* (pp. 1696-1784). Second Ed. New York and London: W. W. Norton & Company.

- Shakespeare, William (2008b). *The Merchant of Venice*. In Greenblatt et al. (Eds.). *The Norton Shakespeare Based on the Oxford Edition* (pp. 1121-1175). Second Ed. New York and London: W. W. Norton & Company.
- Shakespeare, William (2008c). *Titus Andronicus*. In Greenblatt et al. (Eds.). *The Norton Shakespeare Based on the Oxford Edition* (pp. 408-463). Second Ed. New York and London: W. W. Norton & Company.
- Showalter, Elaine (1987). *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. New York: Penguin Books.
- Sierz, Aleks (5 Apr 2017). "Consent, National Theatre, Review - Thrilling Revenge Drama". <https://theartsdesk.com/theatre/consent-national-theatre-review-thrilling-revenge-drama>. Accessed 21 May 2024.
- Simkin, Stevie (2001). "Introduction". In S. Simkin, (Ed.). *Revenge Tragedy* (pp. 1-23). New Casebooks. Basingstoke and New York: Palgrave.
- Tronicke, Marlena (2021). "I Have Shown You Milk": Performing Legal Truths in Nina Raine's *Consent* and Lucy Kirkwood's *The Welkin*. In F. Klaeger, K. Stierstorfer and M. Tronicke (Eds.). *Symbolism: An International Annual of Critical Aesthetics* (pp. 135-152). Vol. 21. Berlin and Boston: De Gruyter.
- Trueman, Matt (8 April 2017). "London Theater Review: 'Consent' by Nina Raine". <https://variety.com/2017/legit/reviews/consent-review-nina-raine-1202026413/>. Accessed 21 May 2024.
- Ussher, Jane M. (2011). *The Madness of Women: Myth and Experience*. Taylor & Francis e-library.
- Ünlü Çimen, Esra (2023). *Metatheatre as Political Satire in Renaissance and Twentieth-Century English Drama*. (Unpublished Ph.D. dissertation). Ankara: Ankara University. Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Williams, Jamillah Bowman, Lisa Singh and Naomi Mezey (2019). "#MeToo as Catalyst: A Glimpse into 21<sup>st</sup> Century Activism". *University of Chicago Legal Forum*, Vol. 2019, 271-393. <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol2019/iss1/22>
- Williams, Nicola (2012). Fashion and Feminism: The Mass Mockery of Twentieth Century Suffragettes. *The Forum: Journal of History*, 4(1), 133-146. doi: 10.15368/forum.2012v4n1.16
- Woodbridge, Linda (2010). *English Revenge Drama: Money, Resistance, Equality*. New York: Cambridge University Press.



# Edebiyatda Değişibilim

Prof. Dr. Ünsal Özünlü

Günce Yayınları

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA

## GÜLTEN AKIN ŞİİRİ

GÖKAY DURMUŞ



Günce Yayınları

Berna Akyüz Sizgen

POSTMODERNİZM KAVŞAĞINDA

## Selim İleri Romancılığı

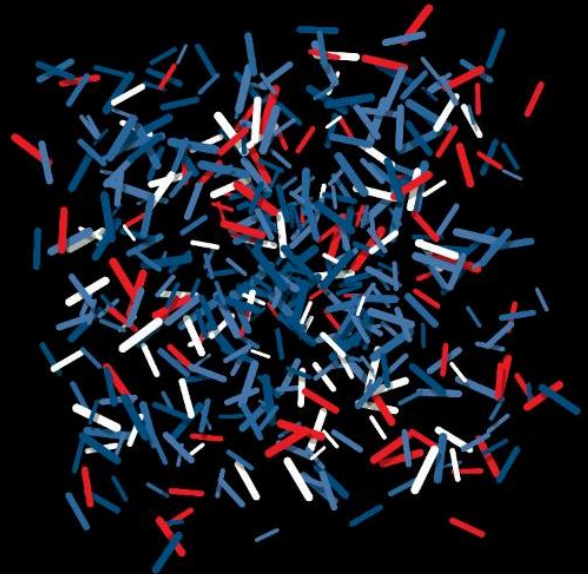


Günce Yayınları

## FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

*Dr. Yusuf Topaloğlu*



Günce Yayınları

# Susulunca Tutulan Çetele: İsmet Özel Poetikasında İtirazlar ve Teklifler

SALİM NACAR\* – PROF. DR. TURGUT KOÇOĞLU\*\*

## Öz

Bu çalışma, İsmet Özel'in ilk baskısı 1980'de yapılan *Şiir Okuma Kılavuzu* adlı kitabının, itirazlar ve teklifler bağlamında bir değerlendirmesini sunmaktadır. Konu, Özel'in poetikasının temsili için seçilen "şiirin özü", "şiir ortamı", "gelenekselcilik ve ilerencilik" gibi spesifik noktalarla sınırlandırılmıştır. Çalışmanın şiirin özüne yönelik kısmı çalışmanın ilk bölümünü oluşturur. Burada sorunlar kaynağını şiirin onlara biçtiği değerde, telafisini ise değerini şaire yüklediği sorumlulukta bulmuştur. İkinci kısım, meydana gelmesi umulan şiir ortamına ilişkindir. Özel, bu ortamın sarahati için şairlerin sorumlulukları üzerine bazı teklifler getirirken edebî ortamın çarpıklığı üzerine de itirazlarını sıralar. Çalışmanın son konusu olan gelenekçilik ile ilerencilik bağlamında itiraz ve tekliflerde, bu kavramların insan varoluşundaki etkinliği incelenmiştir. Gelenekselciler, geçmişin değer ve kurumlarına koşulsuz bağlılıkla istikrarsızlaşmışlarken ilerencilik gelecekte elde edilecek değerlerin peşinde olmakla aktüaliteyi kaçırmışlardır. Özel'e göre şiir, varoluşu ifade etmenin ve insanı, geçmiş ve gelecek arasındaki bağlantıda hatırlamanın yegâne yoludur. Bu üç meselenin şair tanıklıkları ve şiir tarihimizin önemli kimi meseleleriyle temas ettiği noktalara da çalışmada yer verilmiştir.

**Anahtar sözcükler:** İsmet Özel, *Şiir Okuma Kılavuzu*, şiir ortamı, şiirin özü, gelenekselcilik, ilerencilik

## THE LEDGER OF SILENCE: OBJECTIONS AND PROPOSALS IN İSMET ÖZEL'S POETICS

## Abstract

This study presents an evaluation of İsmet Özel's book titled "A Guide to Reading Poetry," first published in 1980, within the context of objections and proposals. The topic is limited to specific points such as "the essence of the poem", "the poetry environment", "traditionalism and progressivism" chosen to represent Özel's poetics. The part of the study focusing on the essence of poetry constitutes the first section. Here, the problems find their source in the value attributed to them by poetry, while their remedy lies in the responsibility that this value imposes on the poet. The second section relates to the anticipated poetry environment. Özel offers some proposals regarding

\* Erciyes Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi. E-posta: salimnacar@gmail.com ORCID: 0000-0001-8487-9574

\*\* Erciyes Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi. E-posta: kocogluturgut@gmail.com ORCID: 0000-0001-5144-3854

Gönderim tarihi: 25 Mayıs 2024

Kabul tarihi: 23 Haziran 2024

the responsibilities of poets to clarify this environment and lists his objections to the distortions in the literary environment. In the context of traditionalism and progressivism, which is the last subject of the study, the effectiveness of these concepts in human existence is examined. Traditionalists have become destabilized due to their unconditional adherence to the values and institutions of the past, while progressivists have missed out on the present by pursuing values to be obtained in the future. According to Özel, poetry is the only way to express existence and to remind humanity of the connection between the past and the future. This study also includes points where these three issues intersect with poet testimonies and some important issues in our poetry history.

**Keywords:** İsmet Özel, *Şiir Okuma Kılavuzu*, poetry environment, essence of poetry, traditionalism, progressivism

## GİRİŞ

*Doğrusu, insanları yüceltecek faaliyetler düzenini düşünmeye ihtiyaç var. Farklı kültür düzeyindeki insanları, tümüne hitap edebilen ve baktıkça görüşleri derinleştiren bir eser, gerçek sanat eseridir bence. Çevreyi böyle bir mimarî ile inşa ettiğimiz, müzik, şiir yahut öteki artizanal ürünler bu derinliğe sahip oldukları zaman -sinema, tiyatro ve roman dahil- ve insanları bilinçsiz yakalayıp onları telkinle bir yerlere yöneltmediğimiz zaman, eserle ilişkisinde insan gittikçe derinleşme imkânı bulur.*

Turgut Cansever, *Kubbeyi Yere Koymamak* (2002, s. 60)

**Y**ayımlandığı günden bu yana farklı formatlarda<sup>1</sup> ve içeriklerle<sup>2</sup> basılan *Şiir Okuma Kılavuzu*<sup>3</sup>, bu özelliğiyle şiir gündemimizin son kırk yılına (türlü siyasi-tarihî-sosyal meseleleri de sırtlayarak) şahitlik ederken aktüel bir metin olarak da gündemde kalmıştır. Eserin temas ettiği meseleler bakımından yoğunluğu, tek bir izlek üzerinden alımlanmasını zorlaştırır. Kılavuz<sup>4</sup>, edebiyatımızda -en azından Özel'in şiir bağlamında diğer tür ve disiplinlerle kurduğu ilişkiler bakımından- daha önce değinilmemiş birçok konuyu ele alır. Bunun için Kılavuz'u, birbiriyle organik açıdan bağlantılı ancak kendi tekillikleri içinde anlamı haiz

<sup>1</sup> *Şiir Okuma Kılavuzu*'nun ilk baskısı 1980 tarihinde Yeryüzü Yayınları tarafından yapılmıştır. Eserin temelini oluşturan 20 metin, daha önce dergilerde yer alıp kitaplara girmemiş "Şiirin Özgürlüğü" (*Evrım* - Mayıs 1964) ve "İmge ve Dizgin" (*Evrım* - Eylül 1964) yazılarıyla beraber Haziran 1982'de *Adam* yayınları tarafından *Şiir Kitabı* adıyla yeniden basılır. *Şiir Kitabı*'na *Geceleyin Bir Koşu* (1966, *Sergi Kitabevi*) ve *Cinayetler Kitabı*'ndaki (1975, *Çıdam*) şiirlerle beraber, Puşkin'in "Şaire" (terc., Sefer Aytekin), Yeats'in "Galway At Yarışlarında" (terc., Cevat Çapan), Kavafis'in "Tanrı Antonius'u Bırakıyor" (terc., İsmet Özel) şiirleri de eklenmiştir.

<sup>2</sup> Kitabın 1980'de *Yeryüzü* (*Şiir Okuma Kılavuzu*), 82'deki *Adam* (*Şiir Kitabı*) ve 88'deki *Çıdam* yayınlarından (*Şiir Okuma Kılavuzu*) çıkan baskılarında yer alan kimi metinler, Kılavuz'un yaygın baskısına değil 2006'da *Şule* yayınları tarafından yayımlanan *Çenebazlık*'a alınmıştır. *TİYO* (Tam İstiklâl Yayıncılık Ortaklığı) yayınlarıncı yapılan birleştirilmiş baskıda ise *Şiir Okuma Kılavuzu* ve *Çenebazlık* kitap isimleri, bölüm isimleri hâline getirilerek ve yeni bir ön sözle *Şiir Okuma Kılavuzu* adıyla yeniden yayımlanmıştır.

<sup>3</sup> *Yeryüzü* Yayınları tarafından 1980 yılında yayımlanan *Şiir Okuma Kılavuzu*'nun çalışmamızda kullanılan baskısı *Şule* Yayınları tarafından 1997 tarihli beşinci baskısıdır.

<sup>4</sup> Bundan sonra "*Şiir Okuma Kılavuzu*", Kılavuz olarak anılacaktır.

metinlerden oluşan bir kitap olarak değerlendirmek doğru olacaktır. Mahiyetinin orijinalitesi ve muhtevasının derinliği, Kılavuz'u adlandırmak ve anlamlandırmak için yeni bir tür teklifini zorunlu kılar. Eleştiri, deneme gibi tema odaklı ve konu edindikleri alanın yaşamsal/yazınsal örnekleriyle doğrudan ilişkili tür adlandırmaları, Kılavuz'un çerçevesini tam olarak belirlemez. Kılavuz; şiir, biyografi, hayat, poetika, felsefe, eleştiri, siyaset ve tarih gibi esasında her biri bizatihi ele alınmaya uygun unsurların birbirine doğru ve birbirinden beslenerek gelişiminin cari bir toplamı, insicam içinde bir fotoğrafıdır. Özel, eserinde şiir ekollerini, Türk şiirine ait meseleleri ve kendi şiir anlayışına dair bahisleri iç içe tartışır. Eserini şiir tarihine, şiir ortamına, modern ve aktüel şiire yönelik itirazlar üzerine kurar; ancak hemen ardından itirazlarına kaynaklık eden sebeplerin sağaltılmasına yönelik teklifler sunmakta gecikmez. Bu itiraz ve teklifleri belirli yazılara nispet etmek ve bunları ayırıştırmak zor, ancak şiir millet bağı anlamlandırması umulan bir aklın inşası için zorunludur. Bununla birlikte eserde belirleyici birkaç ana hat mevcutsa da Özel, ele aldığı meseleler arasına mutlak sınırlamalarla anlam blokları koymamıştır. Şairin 60'ların ortalarından itibaren yazdıkları, itirazlar bakımından keskin ve teklifler yönünden kararlı bir üslupla birbirini refere ve ihtiva eder. Bir anlamda Özel, *Evrım* dergisinin Mayıs 1964 tarihli 17. sayısında çıkan "Şiirin Özgürlüğü" yazısından bu yana, aynı konuların farklı yönlerini -bazen aradaki farkın konuyu teşmil edecek kadar derin ve yeni olduğu zamanlarda bile- ele almıştır ve almaya devam etmektedir. Bu bir kısır döngü ya da poetik bir aralığa hapsolmek değil şairin, şiir gibi temel nitelikleri değişime direnen bir türün, modernizmin, gelenekselcilik ve ilerililik bağlamında inşa edilen felsefenin ve gündelik hayat teklifleriyle varoluş olanaklarını kaybettiği yerde, yeniden meskûn olabilmesi için verdiği çabanın uzantısıdır.

Özel'in teklif ve itirazlarının temelinde bütün genellemelere karşı oluşu yatar. Özel, eserinde okuyucularına şiirsellik, şairanelik, söz sanatları, imgecilik, tematiklik, ideolojiklik, şiir, resim ve müzik gibi sanatların tedahülü, şiir/nesir farkı, gündelik dil/şiir dili, hayal/hakikat/hayat çatışması gibi irili ufaklı birçok alana ait genellemenin, yanlış anlamının, demode tartışmanın ve kısır döngünün üstünde ve ötesinde bir okuma yaklaşımı teklif eder. Bu, formel ve vulgarize olanın (bir düzeye kadar gerekliliklerini reddetmeden) geride



**İsmet Özel**

bırakılması teklifidir. Özel, şiir yaşantısının kendilik bilgisiyle denkliği üzerinde dururken kendi cephesinden erken bir önyargı ile kimi şairlerin bugün, bu bilgi ve yaşantının ilkelerini savunmak ve yaşamakta gösterdikleri "vurdumduymazlığın" nedeni olarak ülkenin son yıllarda yaşadığı kültürel çıkmazı gösterir. Bu çıkmazın kaynağı, şairin modern şiirle bağının bazı zorunluluklardan değil de kendi organikliği içinde oluşması gerekliliğinin şairlerce kavranamamasıdır. Şair, bu

sorumluluğu üstlenmemekle intellectin<sup>5</sup> pençesinden kurtulamamış ve iradi bir içdişliğe mahkûm olmuştur. Şairin şiire ve şiir ortamına yaklaşımındaki husumet ya da hayret onun okuyucuyla bağının kimin ya da neyin iradesiyle vakıa olduğunu gösterir. Husumet atılımındaki şair, intellectin tahakkümündeyken donanım gerektirmeyen hayatın suni meselelerle kuşatılmış tarafında pozisyon alır ve şaşkınlık duygusunun gerisindeki tecime elverişli alanda şairliğini sürdürür. Özel; itirazının akabinde, insanlık durumunun ancak hayrete mukabil, insanlığını insana beyan edecek şiirle anlaşılabilirliğini bir parlayış teklifi, etkin bir kavrayış etkinliği olarak ileri sürer:

“Şiir bize ‘beşerî olan’ı verir. İnsanlık durumunun neden bize verilmiş olduğunu sormakla girdiğimiz anma katında şiir bizim beşerî varlığımızın ‘varlık’ karşısında ister istemez oynadığını bildirdiği zaman parlar. Karşısında kaldığımız ve karşısında oynamak zorunda olduğumuzu anladığımız varlık bize değişimin yolunu açar, yeter ki biz varlıktaki değişmez tözü veri sayalım”. (1997, s. 76).

Kılavuz’un tamamına yayılmış birçok itiraz ve teklif aracılığıyla anlaşılmaktadır ki Özel’in gayesi modern şiire yakışan/yaklaşan bir okur zihni inşa etmektir. Yakışan ve yaklaşan arasındaki standart ilişkinin temelinde, insanın bu dünyada -gayriiradi de olsa- şairane mukim kılınışı ve soy şiirin<sup>6</sup> halisliğinin ayırında değilse dahi, şairane bir tutumu gözü peklikle sürdürmesi yatar. Bu zihinsel donanımla amel eden okuyucu, bu oluşun kaynağını şiirde bulan şairle, tutarlı bir birliktelik oluşturursa şiir yaşantısı gerçekliğin özüne kavuşur. Özel’in neredeyse metafizik kimi öngörülerle ve şairlik bilgisinin içselleştirilmesiyle hemzemin bir tutarlığa dayanan itiraz ve teklifleri, özgün şiir teorisinin tarihi-enformatik unsurlardan bağımsız bir yönünü ortaya koymaktadır. Bu bağlamların nihai hedefi olan modern bir okur zihninin inşası, şairin uzun zamandır tanıştığı şiir okuyucusunun karşısına çıkarken duyduğu heyecana da yansır. Özel’in cesaret olarak tanımladığı bu çıkış esnasındaki inşa ihtiyacı, şairin kendi hayatı ve şairliğince de onaylanmıştır:

“Şiir, gençlik yıllarımda, üzerine titrediğim bir şeydi; bugünse şiirin üzerine titrenilecek bir şey olduğunu kavrayabilmek için ayrıca bazı titizlikler gerektiğini anlıyorum. Bu anlayış içinde Türkiye’deki şiir okuyucusunun, eski bir tanışım olan şiir okuyucusunun karşısına şiir üzerine bir metinle çıkabilme yürekliliğini buldum. Bu yazıların bir mazereti varsa, o da ‘baş’ın ancak ‘omuzlar’ üzerinde durabileceğine olan inancımdır”. (1997, s. 9).

<sup>5</sup> “Intellect”, Özel’in yazılarında düşünce kalıplarını karşılıyor ancak genel anlamda zekâ, anlayış, zihin gücü, akıl vb. anlamları da kapsamına alır. Kavram bir olgudan çok akıl edişten ve düşük seviyedeki düşünme süreçlerini vurgular. Özel, bu kavramla şiirin potansiyelinin deneyimde yattığını ve şiirle ideolojik bir meselenin halledilemeyeceğini işaret eder. Şair, intellectin pençesine düşmekle şiirin özünün korunması ve şiirin kendi ilkeleri doğrultusunda değer görmesi gerektiğini unutmamıştır. Arslanbenzer’e göre “Şiirin ve şairin aydınlar arasındaki yeri sarsılmış; toplum bilimleri ve ideoloji (intellect) şiir üzerinde belirleyici bir özellik kazanmıştır”. (2013, s. 176).

<sup>6</sup> İsmet Özel, soy şiir meselesine Alman şair Hölderlin’in “insan bu dünyada şairane mukimdir” dizesine atıfla kaleme aldığı 1990’da *Dergâh*’ta yayımlanan “Dichterisch Wont Der Mensch” adlı yazısında değinir:

“Dünyada bulunuşumuzun biyolojik, kültürel, giderek psikolojik açıklaması adımızı söylemez. Anıların yardımıyla adlandırmayı şiir yapar. Böylece soy şiir bizim dünyada nasıl kaldığımızın, nerelerde eğleştiğimizin hatırlatıcısıdır”. (1997, s. 74). (...) “İnsan olma haysiyetini mesele yapan insanlar şiirle şöyle veya böyle ilgi kurmasalar, kuramasalar bile şairane kalırlar bu dünyada. Belki de soy şiirin, halis şiirin yaşama alanını hiç farkında olmadığı halde şairane bir tutumu gözü peklikle sürdüren, yani insan olma haysiyetinin üstünlüğüne delil olan insanlar güvenceye bağlıyor. Belki bu insanların azalışı soy şiiri gözden uzak tutuyor”. (1997, s. 74-75).

Bu ilk teklif himayesinde Kılavuz'un, şairin duyarlık alanından çıkmadan farklı açılardan okuması yapılabilir. Bu okumalarda referans alınacak itiraz ve teklifler, spesifik ayrıntılara odaklandığı için Özel'in poetikasının derinlerinde yatan noktalara temas ederken şairin poetikasının bütününe dair bir kavrayışı da beraberinde getirir. Bu teorik muhteva incelenir ve şairin poetikası, organize olmuş anlamlı bir ilkeler bütünü halinde ortaya çıkarılırsa, doğrudan şairin şahsiyeti ile çarpıştırılarak baş edilmez felsefi, politik kaygılar/korkular hâline getirilen kimi el değmemiş alanların, akademik olsun olmasın şairanelikten tevarüs etmemiş bir nazarla tarandığı ve hakiki dikkatin dışına taşıdığı görülecektir. Kılavuz'dan kendi ihtiyacı ve varsa aşinalığı kabilinde tasarruf edecek okur, şiir okumanın müfredatından kesbedebildiği kadarını, Türklükle, İslamlıkla, Sünnilikle ve şairanelikle bitleştirilmiş ve hayatiyetle tecessüm etmiş bir şiirin ayırdına varacaktır. Özel "Şiir hayatiyeti korumak için ortaya atılır. Yaşanılan bütün çirkinliklere, kötülöklere, haksızlıklara rağmen insanda savunulmaya değer, canlılığı korunmaya değer bir şeyler olduğuna içten içe ve kesinlikle inanıldığı zaman şiir serpilir ve çiçek açar". (1997, s. 12) derken şiirin insanın insan oluşundan gelen ve doğasına müteallik bir duyguyu muhafaza ettiğini söyler. Şiir, dünyanın aldığı şekille hemhâl zorbalıkların, güçten düşürölmüşlüklerin ve bütün kötölüklerin karşısında, insana yaratılışındaki ilkeleri tedricen hatırlatan ve onu tamamlayan hafızasıdır. Bu hafıza, dünyanın bizi adlandırırken kullandığı arazlardan uzaktır. İnsan şiirle ve ancak soy şiirle dünyadaki yerini tespit edebilir ve her nerede kaldıysa oradan başlayabilir.

Kılavuz'da, Kılavuz'un kavranmasıyla değil, kavrayanın kavrayışıyla değer bulacağı kimi unsurların gözden çıkarıldığı/kaçırıldığı aşikârdır. Kılavuz'un başat niteliklerinden birisi "yolu önceden bilenler[e] asıl yarar[1] sağlayacak" (1997, s. 13) olmasıdır. Eserin müfredatı ile gayesini ilkeli bir kinayesizlikle birleştiren bu dinamizm, parçalarına ayrılarak ve ancak barbarca<sup>7</sup> bir tutumla kendinin muhasarasına imkân tanır. Özel'e göre bu intiba, muhatabın bir kılavuza ihtiyacı olduğu bilgisine malik olmasıyla eyleme dönüşür. Bu nedenle her önemli eser gibi genelleyici çabalarla budanmış, fitratından gelmeyen arızalarla ve sakat bir görüyle alımlanmışsa da endişeli okur için Kılavuz'a, itiraz ve teklifler açısından yaklaşılması modern Türk şiiri nezdinde müstakim bir çaba olacaktır.

Yordamanın irrasyonel sekterliğine düşmeden, Kılavuz'un bize teori ve pratik alanlardaki teklif ettiği gerçek, (görüngü, fenomen) yapısının itirazlar bağlamında parçalarına ayrılıp teklifler ışığında tekrar inşa edilmesi arasında geçen sürecin anlaşılmasıdır. Bu süreç boyunca okuyucunun ve eleştirmenin yanından ayırmaması gereken yegâne bilgi, şiirin bütün aksiyomlarından ve kendi gayretiyle edinmediği tüm tarihi, kültürel, politik tecrübelerden kendi bilgisine sahip çıkarak ayrı tutulmasının gerekliliğidir. Bu bilgi şiire nakledilmiş bir bilgi değil, şiirin naklettiği ya da ancak şiirle nakledilebilecek müstesna bir bilgidir. Özel için şiir, terazinin kefelelerinden birine koyduğumuz herhangi bir nesne değil, değerini kendisiyle ölçtüğümüz niteliklerin değişmez darasıdır. Şairin "şiirin özü", "şiir ortamı" ve "gelenekselcilik ve ilericilik" gibi kavramları derdest ederek

<sup>7</sup> Özel, 1990'da *Dergâh* dergisinde yayımlanan ve Kılavuz'un "1990" başlıklı bölümünün önemli yazılarından olan "Barbarın Dili Şiir" de barbarı şöyle tanımlar: "Bir basitleştirmeye, elinde tutanlara medeni, ele geçirmeye çalışanlara barbar demek mümkündür". (1997, s. 70).

ilerlemesindeki tavır, şiirin cevheri ile birleşince elde kalan arazların bakiyesi, şairin ve okuyucunun kurtulması gereken yükü işaret eder. Bu bakımından Kılavuz, telkinle ikna etmektense inanmayı şart koşan sarıh ve sahih bir metin olarak ihmalkâr değil, bitap bir gözle okunmayı hak etmektedir.

### Şiirin Özünün Nasıl Anlaşılacağına Yönelik İtiraz ve Teklifler

*Şiir Okuma Kılavuzu*, şiirin nasıl okunacağına yönelik kaleme alınmış olmadığı bilgisini, metnin kendisiyle kırk yıldır türlü vesilelerle muhatap olan şiir okuyucusunun zihnini işgal etmeyecek denli açık etmiştir. Kılavuz bize, şiirin öz niteliklerinin konu edilmediği bir alanda pratiğine yönelik bir eylem planı da teklif etmez. Özel, Kılavuz'un ilk bölümlerinde bu duruma dikkati çeker: "Öyleyse, 'Şiir nasıl okunur?' sorusunu, 'Şiir okumanın anlamı nedir?', 'Şiir okumayı bize gerekli kılan hakikat nedir?' gibi sorularla değiştirmek mümkündür. En azından bütün bu soruların birbirlerinin yanında, biri ötekine yardımcı olacak biçimde sormak gerekir". (1997, s. 15). Şiirin ne olduğunun anlaşılması, sorunu sorun hâline getiren içeriğin doğru anlaşılmasıyla mümkündür. Zihin açısından malul her türlü muhatap, zaman zaman Kılavuz'dan böyle bir yetenek edinebileceği fikrini taşımışsa da eserden bugüne kadar sadır olan sadece şiir-şair-okuyucu üçgeninde her birinin eylemine yönelik belirgin işaretlerdir. Özel'e göre şair ipini fırlatır ve dünya, hakikatin peşine bu ipi tutamak edinerek düşmüş kimselerin hamlesine göre şekillenir.

Özel, şiiri kendiliğini muhafaza ederken özünü de koruyan bir hayatıyetle ilişkilendirir. Hayatiyet, dünyadaki varlığımızın bütün gerekçelerini kapsayan ve ona anlamını veren duygudur. Bu duygunun noksanlığı şiirin bir ihtiyaç olarak belirmesindeki noksanlığı beraberinde getirir. Özel, tekliflerini insanların dikkatinin bu hayatıyete çevrilebilir oluşundaki beklentiyle sunar. Hevesle icra edilen bu dikkat, Özel'de gençlik dönemine ait zihinsel bir pratik olarak kalmamış ve onu okuyucu karşısına bütünüyle şiiri merkeze alan bir kılavuzla çıkması konusunda teşvik etmiştir. Bu sebeplerden biriye de biricik sebep bu değildir; çünkü Özel şiir sevgisine varışının şairliğiyle temellendirilemeyeceğine işaret etmektedir:

"Bu yazıları hayatıyete gözlerimizi çevirmeye bir yararı olur belki diye hevesle kaleme alıyorum. Hevesimi artıran şey zihnimin en taşkın dönemlerini şiirle doldurmuş olmam, en üretken yıllarımı şiire emek vererek geçirmiş olmam değildir. Yalnızca şiiri tanıyor olmak onuruna sahip çıkmak isterim. Diyeceklerimi şiiri tanıyan ve seven bir kimse olarak söyleyeceğim, böylesi bana zevk ve coşku veriyor. Şiiri tanımak ve sevmek başlıbaşına bir iştir çünkü...". (1997, s. 12).



Şiiri tanımak ve sevmek şairin okuyucusuna önerebileceği yegâne ve şiirin özüne en sadık teklifidir. Bu teklif geri çevrilmezse okuyucu Kılavuz'da söylenenlere muhatap olacaktır. Özel için şiir, -özü anlaşılmadığı takdirde sıradanlaşacaksa da- sanatlar içinde sıradan bir sanat değildir. Bu yüzden şair kendinden verdiği kadar okuyucu da şiirin yükünü yüklenmeye hazır hâle gelmedikçe şiirin nasıl okunduğuna dair bilginin her ikisine de faydası olmayacaktır. Hülasa Özel, Kılavuz boyunca İbrahim Tüzer'in de belirttiği gibi halis niyetle ve "Öz itibarıyla şiirin mahiyetinin anlaşılması gerektiğini savunmaktadır". (2018, s. 79). Şairin şiirin meselelerini anlamaya ve anlaşılır kılmaya yönelik bütün uğraşı bu cümleyle malûm ve mahduttur.

İnsanın hangi saikler nedeniyle şiire yöneldiği sorusu, Özel'de geniş karşılık bulur. Şair, "İnsanların bir şiir dünyasına yönelmeleri onların öznel, kendilerinden başka bir kural koyucunun bulunmadığı özel bir dünya özlemi içinde oluşlarından değildir". (1997, s. 47) der. Bu ters perspektif, öncelikle şairin eylemine ve şiirin özüne yönelik bir itirazla başlar. Özel için şiir dünyası -kültürel ya da kutsal- her şeyden müstesna bir anlam ve alan arayışının bireysel çabası olamaz. Özel'e göre "Çok sözü edilen 'hayal âlemi' işte bu öznel dünyadır ki onun ilk sıradaki düşmanı şairlerdir. Şairler her nasılsa genel anlayışın maddi-manevi diye ayırdığı, gerçek-düş diye ikiye böldüğü 'hayat'ın parçalanmazlığını anlamış veya analytique bir kafanın yapacağı çözümlenmeleri anlayamamış insanlardır". (1997, s. 47). Hayal âlemi, kişisel algılar, duygular ve hayallerin oluşturduğu enfüsi dünyayı karşılar. Bu dünya, bireyin iç dünyasında var olan ve afaki dünyadan ayrı/ayrılmış bir dünyadır. Dolayısıyla bu dünyanın bildiğimiz dünyayla temelinde kopukluğun olduğu nadiren aralıklı temasında, derin bir müphem yatar. Şairler, bu devingen ve sismik iç dünyayı ve daha kararsız hayal âlemini işlemeye eğilimlidirler. Böylece şairlerin bu fasit anlayışlarından doğan bir dilemma ortaya çıkar ki bu, anlamaktan öte gelen ve doğru sanılan her edimi bir mantık örgüsüne yerleştirme uğraşının şairlere vergi olmayışıyla tecessüm etmiştir. Somut gerçeklikle beraber iç dünyasındaki duyguları, hayalleri ve hayatın daha derin anlamlarını keşfeden şair, bunları derecelendirirken belirli bir teze ya da örüntüye dayanma kabiliyetinden yoksundur. Bu alan şiirin kavranması için ussallığa yanaşılması gereken alandır.

Söz konusu eleştirilerin muhatabının kaleme alındığı dönem itibarıyla İkinci Yeni şiirinin teori ve pratiği olduğu açıktır. Özel, "Özgürlük İçin Şiir" yazısında karşımıza, şiirin özünün anlaşılmasına yönelik yeni bir teklifle çıkar. Bu teklifin nedenini oluşturan itiraz, düşünce ile dil arasındaki bağın zorunlu olmayışından kaynaklanan biçimsel yükün, şiirden atılması gerekliliğinin şairlerce bir sorun olarak ele alınmayışıdır. Özel'e göre şiirin başarısı, ussallığa vurgu yapan bu yükten kurtulmasına bağlıdır.

"Şiir dille düşünce arasındaki bağın biçimsel yükünü üzerinden atarak başarıya ulaşır. Ama önce bu yükün ağırlığının hissedilmiş olması gerekir. Oysa Türkiye'deki yaklaşım bu bağdan bi-haber olmayı erdem sayan bir safdillikle meşbû. Ve nihayet: Şiir kendi biçimini bulmaz. Şiir kendi biçimini gösterir. Karakter=Karakter yani Biçim=Biçim'dir". (Özel, 1997, s. 56).

Türk şiirinin sorunu, şairlerin şiirin bu bağından habersiz olmayı bir nitelik saymasıdır. Şiir kendi biçimini bulmaz ve var olan biçimlerle kendini ifade ederse, bunu safdillilikle açıklamak uzun vadede bir art niyetin olumlanma riskini taşır. Özgün bir uğraş olarak şiirin özünde taşıdığı kıymet,



sadece kendi karakterize ettiği değerler skalası içindeki ilkelerin, şair tarafından tanzimiyle kendiliğine eşitlenir. Mustafa Uğur Karadeniz, Özel'in Divan Şiirine bakışıyla ilgili yazısında bu biçim arayışının serencamına değinmiştir: "Şiirin günümüzde artık yitirdiği bu üstün kültürel konum, şairlerin bir biçem arayışlarının sonucudur. İsmet Özel'e göre bu arayış ve bunun sonucunda çıkan şey bir aldatmacadır". (2024, s. 448). Bu durumda biçim, mahrecini şiirin karakterinde bulmaktan mesuldür.

Şiiri biçimlendiren teknikler şiirde egemenlik iddia ederse biçimsel arzular, tekniğin evrimiyle bütünleşmekten kaçınmaz. Şiirin özgürlüğüne hâle getirecek, karakterini zedeleyecek bu anlayış, şiir arayış yerine oluşla kendi biçimini bulduğunda iddiasını geri çeker. Şiirle tahkim edilmiş varoluş biçimi, cevher ve araz ihtilafını cevher lehine mukim kılacaktır. Biçimin değeri, ifade aracı ve tavır barındırmayan bir yapısal gösterge olmasıyla kendi kendiliğinde denkleşecektir. Yalçın Armağan'a göre Özel'in bu ussallıktan çıkışa yönelik teklifi kendini imgede gösterir. "Özel'e göre, şiirin 'ussal akım'lardan, 'felsefeler'den, 'öğretiler'den 'ayrı bir yol tut[masına]' imkân sağlayan, 'imgenin açtığı yoldur'. Bu önermeye göre, şiirin kendine özgülüğü ancak imge sayesinde mümkün hâle gelebilmektedir". (2019, s. 96). Özel, simge ve imgenin nasıl anlaşılması gerektiğiyle ilgili teklifini ortaya koyarken, simgenin doğasını dilin doğasıyla eşleştirir. Varlık olarak dil (dil var değil; varlık oluşu her an canlılığına, oluş ve bozuluşunun kavranabilirliğine işaretler) simgesel bir değiş tokuş önerisidir. Şiir dilindeki bu mübadelede, aslının yerine teklif edilecek bir göstergeler yığını mahfuz değildir ve şiir dili, buna gereksinim de duymaz. Özel şiirin bu göstergeler yığının beşerî yaratılarla tecessüm etmiş ilişkisini açıklarken şiirin bunlara içkinliğine itiraz eder.

"Simyacılığın, psikanalizin, Marksizmin, mitolojinin, tarihin imalarıyla anlam kazanan, yani onların simgesel değerleriyle bir varlık olan şiir, simgeler yerli yerine oturduktan sonra belki şiir olmaktan çıkacaktır. Şiir, bizim neyi simgelediğini bilmeden de hayatımız içinde anlamlandırabildiğimiz, neyi simgelediğini bildiğimiz zaman da anlamlı oluşundan bir şey kaybetmeyen metindir". (1997, s. 40).

şiiri bir ideolojinin ya da herhangi bir anlatının nesnesi olmaya indirgeyen her türlü düşünsel mekanizmanın değer kazanması şiiri hükümsüz, şairi ise hayatsız bırakır. Şiirliğinden olması ve şairin de tercihinin bu yönde olmasıyla şiir, hayatiyetini ikame edemeyişindeki boşluğa rücu edecektir. Şiir geriye düşerse beraberinde şairin şahsiyetini de soylu bir hayattan mahrum kalması adına haczeder. Soy şair, sadece şiirin geride bıraktıkları ve gelecekte öngördüklerine olan itirazıyla değil şiirin kararlı verimindeki teklifini elden geçirirse bugün de şiire karşı borçlu durumuna düşecektir. Şairin soylu bir hayatla mukavelesi, şiirden her an alacaklı kalmasıyla mümkündür. Buna rağmen şiirin, nereden bir emniyet alanı kesbedeceğini bilmek her zaman olası görünmediği için tedbiri elden bırakmayan Özel, burada "belki" demekle araya bir ayraç koymayı ihmal etmez.

Özel henüz ilk yazılarında şiir görgüsü bakımından İkinci Yeni etkisindeyken şiiri imgeyle tanımlamıştır. Bu yazılarda "imge, imgelem, simge" konularının üzerinde hususen durulur; ancak Özel'in poetik görüşündeki revizeler, bu konulara bakışını da zamanla değiştirecektir. Armağan'a göre Özel, "...hızla politikleşen ortamın ardından şiire bakışını köklü biçimde değiştirip imgeyi sözlüğünden çıkarır". (2019, s. 96). İmgeci bir şair olarak tanınan Özel'in imgeyi sözlüğünden çıkarmasına rağmen şiirlerinde yoğun imge kullanımına devam ettiği görülür. Özel sadece günün

politik ortamında bir müddet, bu tarz şahsi kanaatlere dayanan yazılar yazmayı bırakmışsa da *Halkın Dostları*'ndan sonra bu kez Marksist söylemin ve aynı seviyedeki estetik kaygıların merkezine yerleştiği kavga yazılarına başlamıştır.

Özel'in şairliğinin başlangıcını konvansiyonel estetik algının dışında gelişen, toplumsal kaygıların İkinci Yeni'den neşet eden yenilikçi dille birleştiği, buyurgan bir imgesellik hamlesi olarak işaretlemek mümkündür: Ramazan Korkmaz vd.'ne göre Özel, "Şairlik hayatına, İkinci Yeni'nin şiir estetiğiyle başlar. Dylan Thomas, T. S. Eliot, Ezra Pound ve Wallace Struns gibi Batılı şairleri okuyarak sanatını geliştirir. Şiirlerindeki en belirgin nitelik; radikal ve şiddetli imgeleri, lirik bir duyuşla sentezleyebilmesidir". (2006, s. 108). Bu bilgi vasıtasıyla Özel'in şiirinin bir itiraz olarak doğduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ondaki radikalizm, gerçekçiliği imgenin hükmüne vermeden, her ikisini şiirde kaynaştırarak orijinal bir narrative dönüştürmüştür. Özel'in imgeyle parlamış şiir teklifi, anlamsız, güç, irrasyonel değildir ve anlatıma dayanır; ancak anlatıma dayanan diğer türler gibi tahkiyeye sığınmaz. Bu tarz şiir; anlaşılması güç, donuk, yani *obscure* bir şiir olarak tanımlanabilirse de bu tanım Özel'in şiir görüşünün dinamizmine uymaz. Bütün itirazları ve verdiği dil savaşı içinde İkinci Yeni'nin bu reenkarne olmuş etkisi, Özel'in toplumculuğunda, imgenin hâkim olduğu yeni bir tür şiir varlığı yaratmıştır. Kaynağından uzaklaştıkça azalması beklenen bu etki, şairin 1993'te *Dergâh*'ta "Of Not Being a Jew"i yayımlamasıyla başlayan şiir çeşitliliğinde bilakis daha açıktır.

Özel'e göre şiirin özünün tahribini önleyen en önemli unsur imgelemdir; çünkü imgelem insan eylem ve düşüncesinden bağımsız olarak gelişir. Bu onu tekil, özgün ve özgür kılar. İmge ise denetlenmeye muhtaçtır. Özel, "Başarılı şiiri imgelerin denetlenmesindeki ustalık olarak görmek aşırı bir tanım değildir sanıyorum". (2006, s. 18) derken imgenin şairce muhafaza edilmesinin ve gözetilmesinin şiirde başarıyı getireceği kanaatindedir. Özel için şiirin biçimini belirten bütün öğeler, hayatın içinde bütün yaşamsallığı ile var olmaktadır:

"Şiir de kendi başına insan gerçeğini ele almanın özel bir biçimidir, söz bu alan içinde söylendiğinde şiir için geçerli ve gereklidir. Şiirin anlattığı, getirdiği yorum ve şiir içinde tartışılan bütün sorunlar şiirin biçimi ile var olur. Yaşamın bir baş dönmesi olan imge bu biçimin en başta gelen öğesidir". (2006, s. 23).

Özel'in simge ile imge arasındaki tercihi ise imgeden yanadır. Vakıa, simgeyle yazılan şiirin başka insanlık durumlarının alenen bir taklidi olmasıyken imge ile yaratılan şiirin başlı başına bir varoluş edimini gerçekleştirmesidir. Bir anlamda simge düşüncenin ihracına teşneyken imge düşünme eyleminin yazıya doğru halis bir uzantısıdır.

### Şiir Ortamına Yönelik İtiraz ve Teklifler

Cemal Süreya "Ülkemizde bir edebiyat kuşağının prototipleri daha çok şairler arasından çıkar. Hep öyle olmuş. Bunda şairin düşünce ortamında etkin rol almaya çalışmasının, sanatıyla hayatı arasında bir özdeşlik bulunmasının da payı var belki". (2019, s. 174) sözleriyle Türk şairinin nasıl bir sorumlulukla sınındığına dair önemli tespitlerden birini yapmıştır. Edebiyatımıza yön verenlerin Tanzimat'tan bu yana -Milli Edebiyat akımının kendine has şartları bakımından roman ve hikâyedeki atılımını saymazsak- şairler olduğu açıktır. İhtidasından önce yer aldığı sol çevre içinde

erken yaşlarda söz sahibi olan Özel, Türk tarihi ve düşüncesi içinde velud, siyasete angaje olmamakta kararlı ve haklılığı derecesinde hırçın(!) bir şair ve düşünce adamı prototipi yaratmıştır. Onun şiir ortamına yönelik eleştirileri 60'ların başındaki ilk yazısından İstiklal Marşı Derneği'nin sitesinde haftalık olarak yayımladığı yazılara kadar belirli bir iradenin ve tercihin ürünüdür. Özel, henüz 20'lerinin başında girdiği şiir ortamında kısa sürede, fikir üreten esas karakterlerden birine dönüşür. 90'lar itibariyle Türk şairinin -giderek- apolitikliği içinde, şiirinin siyasi tavrına dayanak olacak bir şair tavrı aradığında karşısına çıkan ilk isimlerden birinin Özel olması, onu şiir ortamının merkezinde duran şairlerden biri yapmıştır. Bugün Türk şiirinin bir ortamı varsa bunda menfi/müspet Özel'le kurulan ilişkinin ve Özel'in itiraz ve tekliflerine karşı alınan tavrın belirleyici rolü olmuş ve olmaktadır.

Şair, *Halkın Dostları* tecrübesinden önce *Dönem*, *Devinim*, *Evrım*, *Mülkiye*, *Papirüs*, *Şiir Sanatı*, *Yeni Dergi*, *Yazko Edebiyat*; ihtidasından sonra ise *Aşkar*, *Diriliş*, *Dergâh*, *İktibas*, *Karağöz* ve *Merdiven Şiir* gibi dergilerde görünmesine rağmen bu dergilerle editöryal bir ilişkiye girmemiştir. Özel aynı zamanda 74'ten sonra *Birikim*, *Parşömen*, *Hürriyet Gösteri*, *Sanat Olayı*, *Yeni Gündem* ve *Yazko Edebiyat* gibi sol görüşlü dergilerde şiir ve yazı yayımlamaya devam eder. Bu karşılıksızlık Özel'in siyasi-politik tercihlerinde önemli bir dayanaktır.

Özel, 04. 08. 2003 tarihli *Millî Gazete*'de yer alan "Bir Zamanlar Bir İsmet Özel Vardı" (2012, s. 262) yazısıyla Türklüğüne müşteri bulamadığını, bulunduğu alanın kendisini tedirgin ettiğini söyleyerek gazete yazılarına son verdiğini ve beraber bir dergi dahi çıkaramadığı İslami camia ile ilişkisini nihayete erdirdiğini deklare eder. İslamcılarının düşüncelerinin iktidara gelme şansı bulunduğu bu dönemde, Özel'in İslamcı cemaatten dikkat çekici -ancak kimselerce üstlenilmeyen- itirazlarla ayrılığı ilk yazılarından beri düşüncesine içkin olan Türklük vurgusunun etraflı bir teklif hâlinde belirginleşmesine alan açmıştır. Bundan on yıl sonra, 15 Temmuz 2013'te İstiklâl Marşı Derneği'nin resmî internet sitesinde, son şiiri "Sesli Gemi"yi yayımlamış ve şiiri bıraktığını açıklamıştır. Şiirin girişindeki yazısında, şiirlerini okuyacak bir narodnik (Rusça'da *Halkın Dostları*) bulamadığını ve bundan sonraki çalışmalarını *Bir Yusuf Masalı*'na hasredeceğini söyler.<sup>8</sup> Bu nedenlerle Özel'in şiirle muteber bağı, Türkiye'de şiir işlerinin inişli çıkışlı grafiğinden istisna hâliyle izlenmelidir. Bu istisna hâlinin meşruluğunu, Türk şairinin şiir ortamında sevimli mi yoksa haklı mı bulunmak arzusunda

<sup>8</sup> Metnin tamamına yönelik bir değerlendirme ile şairin ilgili tarih itibariyle tamamlamayı vaat ettiği işlere yönelik bilgi Mehmet Raşit Küçükürtül'ün *Aşkar* dergisinin 27. sayısında *Mesuliyet Meselesi* başlığı altında kaleme aldığı yazısında mevcuttur. Küçükürtül değerlendirmesine aşağıdaki tespitlerle başlamaktadır:

"Ocak 1963'te Yelken dergisinde "Yorgun"u neşrederek şiir neşrine başlayan İsmet Özel, yarım asır sonra 15 Temmuz 2013 Pazartesi günü şiir neşrine ara verdiğini duyurdu. İstiklâl Marşı Derneği'nin internet sitesinde yayınladığı duyuruda, bundan sonraki şiir çalışmalarını *Bir Yusuf Masalı*'na hasredeceğini ifade etti. Bu bildiriye yarım yamalak okuyanlar çeşitli mecralarda İsmet Özel'in şiir yazmayı bıraktığını iddia eden haberler yaptılar. Halbuki İsmet Özel, çeşitli vesilelerle *Bir Yusuf Masalı* kitabının müsvedde hâlinde yayınlandığını, bu kitabı İslâm harfleriyle tekrar yazacağını ve neşredeceğini söylemişti. 15 Temmuz 2013'teki duyuruda da bu bilgiyi tekrar hatırlatıyordu. Hatta *Of Not Being A Jew* kitabının son kitabı olduğunu da mülakatlarında söylemişti. Bilindiği gibi *Of Not Being A Jew* kitabı da henüz nihai baskısını yapmış değil. Üstelik bu kitapta yer alacağı duyurulan, "Savaş Bitti" gibi hacimli olacak olan iki şiir de henüz gün yüzüne çıkmış değil. *Of Not Being A Jew*'in ilk baskılarına bakanlar "Üvey kardeşim Cesar" ve "Generalin Tabutu" isimlerini hatırlayacaklardır". (2013. s. 89).

olduğuna istinaden kavrayabilmek hâlâ mümkündür ve uzun süre de mümkün olacak gibi görünmektedir.

“Yorgun” adlı ilk şiirini *Yelken* dergisinin Ocak 1963 tarihli 26. sayısında yayımlayan Özel’in şiire doğduğu ortam İkinci Yeni’nin olgunluk dönemine girdiği ve şiir ortamını domine ettiği bir ortamdır. Bu bağlamda Hüseyin Etil, Özel’in şiir anlayışının neye göre temayüz ettiğinin poetikasının da belirleyici unsuru olduğunu söyler:

“İsmet Özel’in şiir anlayışının ‘göre’sinin nasıl geliştiğini göstermek, onun hangi gelenekler içinde hangi çizgilere tepki olarak nasıl bir şiir anlayışı geliştirdiğini görebilmek için öncelikle ‘göre’leri tespit etmek gerekmektedir. İsmet Özel, hangi şiir anlayışına göre, nerede durmaktadır? Özel’in şiir anlayışının ‘göre’si İkinci Yeni şiiridir ve ona partizanca bir tepki olarak gelişmiştir”. (2019, s. 248).

Özel’in çevresiyle kurduğu bağın çoğunlukla şiir merkezli olduğu ya da şiirle karakter kazandığı açıktır. Bu bağ kaynağını, şairin şiir ortamına atıldığında karşılaştığı insani tutumun nitelikliliğinden ve samimiyetinden alır. Bu ise doğrudan İkinci Yeni’yi işaret etmektedir. Özel Türkiye’de bir zamanlar şiire olan ilginin halisliğine yönelik düşüncelerini Kılavuz’un ilk bölümlerinde açıklar:

“Şiir saygısı vardı bir zamanlar Türkiye’de ve bu saygı insanların saygıya değer şeylere özenmelerine de yardımcı olurdu. Şairlerden, şairlerin şiire duydukları saygıdan başlayarak yaygınlık sağlardı bu soyluluk ortamı. Şairler yazdıkları üzerine titrerler, bu duyarlık şiir okuyucusunda hak ettiği karşılığı bulurdu. Şiir okuyucusu şairin gösterdiği inceliği kendisine gösterilmiş bir saygı kabul eder, önemli bulduğu şairdeki özensizliği kendine yönelmiş bir hakaret sayardı. Ben şiiri böylesi bir ortamda tanıdım”. (1997, s. 11).

Özel, serzeniş niteliğindeki değerlendirmesinde şiirin önemi ve şairlerin şiire karşı olan tutumları üzerine derinlikli bir tartışmaya girer. Şiirin -bir zamanlar- toplum içindeki rolünü ve özellikle de şairlerin kendi eserlerine yönelik tutumlarını ele alır. Şairlerin, şiirle ilişkisi ve bunun toplum tarafından nasıl algılandığı, şiire olan saygının kaynağıdır. Şiir-şair-okuyucu arasındaki bağ, bağın üç düğümünü oluşturan taraflarca şiir ortamının olgunlaşmasında, ihtiyaç seviyesinde birbiriyle ilişkilidir. Şairin şiire olan saygısı kendi onurunu ve şiirin onurunu koruma duygusuyla özdeşleşir. 60’lar şairin ve şiirin daha geniş kitlelerce tanındığı ve şairlerin bütün arızalarından şiirin mahiyeti vasıtasıyla müstesna tutularak takdir gördüğü bir dönemdir. Bu dönemde, bugüne kıyasla şiir kitap ve dergilerinin daha fazla basıldığı bilinmekle beraber bunun sadece niceliksel bir veri olduğunu söylemek yanlış olur. Bu yıllarda okuyucunun şiirle düşünebilmesinin olanaklarına yönelik bir bilgi henüz dolaşımdadır. Bu müstesnalık Özel’in şiirden beklentisini de etkiler. Özel’e göre şiir, insanın hem çirkinliklere hem de güzelliklere aşına olduğu bir alan olduğundan şiirin insanı güzelliklere yönlendirme ve onları koruma konusundaki araçsal varlığı göz önünde bulundurulmalıdır. Şairin şiire olan bağlılığı, toplumsal sorunlar karşısında bir savunma mekanizması olarak işlev görür. Böyle bir bilginin ve dolayısıyla şiir ortamının kaybı Türk düşüncesinin de kaybıdır.

Özel’in bu çabasının bazı dikkatler dışında gereken alakayı gördüğü söylenemez. Dikkatlerin şiirden çok Özel’in tavır, söylem ve çıkışlarına yönelmesi, düşünce dünyamızda şiirin istikametinin düşünceye inkılabıyla husule gelebilecek bir aydın-şiir-şair tavrının önünü kesmiştir. Özel’in şiir

ortamının kofluğuna ve Türk şiirinin giderek yozlaşmasına yönelik itirazlarında önemli bir yer tutan bu kaybın kaynağı, Türk aydınının düşünce faaliyetlerinde, şiir zeminli bir harekete mevki bulamamış olmasındadır. Özel, bu ortamın yeniden tahsis edilemeyecek olmasından duyduğu rahatsızlığı ve buna yönelik izah ve itirazlarını bu yazılardan kısa süre sonra kaleme aldığı “Şairler Intellect’in Peңesinde” yazısı vasıtasıyla dile getirecektir:

“Geçtiğimiz yirmi yıl boyunca Türk şiiri sağlam sanılan düşünce zeminleri karşısında adım adım geriledi. Şiirle birlikte, şiir içinde, şiir dolayısıyla düşünmeyi ‘sağlam’ bulmaz oldu aydınlarımız. Çünkü sağlamlıkların denendiği başka alanlar çıktı önlerine. Bu yüzden de şiirin sağlam olup olmaması önemini kaybetti. Buna karşılık périphétique bilgilenme büyük bir önem kazandı. Böylesi bir ortamdan züppeler ve yobazlar yararlandılar. Şairden ‘edinilmeye değer’ bir şey beklenmedi. O, yapabilirse bazı hazır ‘sağlam düşünceleri’ parlatarak sunma hüneri gösterebilir, belli kaynaklardan gelen bilgileri ‘teganni’ edebilirdi. Böyle bir görevi şairlerin anlaşılmaz bir coşkuyla benimsediklerine hep birlikte tanık olduk. Bilinçli bir tasarımın uzantısı olan şiirler yazılmaya çalışıldı ve sonuç şairlerin kendilerini intellect’in peңesine bırakmalarına, şairliklerini gönüllüce iğdiş etmelerine vardı”. (2006, s. 43).



**İsmet Özel**

Özel’in şiir ortamına yönelik itirazlarının temelini inmek için 80’lerin hemen başında neler olduğuna bakmak gerekir. Marksist bir gelenekten gelen Özel’in ihtidasının üzerinden dokuz yıl geçmiş ve bu arada Özel, 1978’de ilk düzyazı kitabı olan ve “Teknik, Medeniyet, Yabancılaşma” kavramları üzerinden muhafazakâr kesime yeni bir Batı eleştirisi ve düşünme biçimi teklif eden *Üç Mesele*’yi yazmıştır. Özel, bu dönem “Akla Karşı Tezler” (1974), “Akdenizin Ufka Doğru Mora Çalan Mavisini” (1975), “İçimden Şu Zalim Ürpertiği Kaldır” (1975), “Üç Frenk Havası” (1981), “Jazz” (1981), “Mataramda Tuzlu Su” (1981) ve “Dişlerimiz Arasındaki Ceset” (1982) şiirlerini yazıp yayımladığı mümbit bir dönemindedir. Bu şiirlerde şairin, imgelem

düzeyinde henüz İkinci Yeni etkisinden kurtulamamakla beraber yeni girdiği dinî-mistik alanın geleneksel yapılarına karşı ehemmiyet göstermediği, ihtidasının kişisel tarihine özgü şiirsel naratifi ve İslam kültürünün aktüel pratikleriyle hızlıca eyleme dönük protest bir şiire doğru yol aldığı görülür. Söz konusu şiirler, şairin şiirinin özgürlükle bağını koparmadığı ve *Erbain* toplamının en önemli şiirleridir.

Bu dönem, özünde ve biçiminde, ahenk, dize, anlam ve simgesel unsurların konvansiyonel kullanımıyla yer etmiş vasatın henüz etkisinin sürdüğü ve Necip Fazıl şiirinin mistik aurasının birçok şair üzerinde nevrotik bir psikolojiyle dolaştığı bir dönemdir. Türk şairine ustaları elinden alacağı mazbatayla sanatını icra edebileceğini hissettiren bu habitat, o kadar derin ve olağandır ki Cahit Zarifoğlu ve Sezai Karakoç gibi birkaç soy şair, bu şiir uzayından istisna kalarak kendi şiir

evrenlerini kurabilmişlerdir. Bu dönemde Nâzım Hikmet'in toplumcu gerçekçiliğinin etkisiyle yazan ve 70'lerin ortalarına kadar Özel'in de içinde bulunduğu sosyalist çizgideki şairler, 60'ların ikinci yarısından 80 ihtilaline kadar şiirin bu çorak ülkesindeki istikamet ve ikametlerini coşkusu ve samimiyeti tedricen azalan bir bilinçle sürdürürler. Her türden düşüncenin, ideolojilerce istihdam edilmiş büyük ve hazır fikir kalıplarıyla ifade edildiği bu netameli aralıkta, siyasi kamplaşmaların uzağında, otonom bir bölge inşa etmek neredeyse imkânsızdır. Bu kamplaşmanın bir ucunda Ataol Behramoğlu, Güven Turan, Hasan Hüseyin, Özkan Mert ve Süreyya Berfe gibi bazıları *Halkın Dostları*'ndan Özel'le yoldaş şairler bulunmaktadır. 80 darbesinin ardından rafine ve ılımlı bir sosyalizm ile entelektüel sermayesi daha tutarlı bir İslami dünya görüşünü kişisel lirizmle birleştiren kendine ve çağına duyarlı bir şair kuşağı yetişmiştir. Bu şair kuşağının şiirlerine ekseriyetle, kişisel duygularına ve kendi hayatlarına yönelmiş olmalarının bir sonucu olarak minör menkıbelere dayalı monolog seven ve imgeci bir söylem hâkimdir. Ahmet Erhan, Akif Kurtuluş, Haydar Ergülen, Orhan Alkaya ve Nevzat Çelik gibi şairler bu terazinin sol kefesinde yer alırken Ali Günvar, Arif Ay, Ebubekir Eroğlu, Hüseyin Atlansoy, Osman Konuk ve Necat Çavuş artık sağ cenahtan söylem ve mahiyet açısından tamamıyla ayrılmış olarak İslamcı/dindar ya da belirli bir eğilimi konu edinmekle mistik-metafizikçi şairler sıfatıyla diğer bir kefedeki kendilerine yer bulmuşlardır.<sup>9</sup> Baki Asiltürk'e göre 80 şiiri "İmge Şiiri", "Anlatımcı (Narrative) Şiir", "Folklorik/Mitolojik Şiir", "Metafizik Şiir", "Gelenekselci Şiir", "Toplumcu Şiir", "Beatnik-Marjinalci Şiir", "Yeni Garipçi Şiir" (2017, s. 5) gibi çoğu zaman birbirinden şair devşiren bir çeşitliliğe sahiptir.

80 sonrası Türk şiirindeki önemli gelişmelerden biri de demokratik bir şiir ortamının oluşması ve şairlerin dünya görüşleri fark etmeksizin *Üç Çiçek*, *Poetika* ve *Şiir Atı* gibi dergilerde birlikte yazmalarındır. Bu birliktelik, Kısakürek'in şair saygınlığının bir sonucu olarak dönemin her düşünceden entelektüelinin *Büyük Doğu*'nun ilk yıllarında bir araya gelmesinden farklıdır. Bu dergilerdeki düşünsel ihtilaflar, şair taltifinin değil; şiir sevgisinin saçakları altında gündemden düşmüştür. Buna rağmen söz konusu yıllarda Nâzım Hikmet etkisinin tedricen azalması, Necip Fazıl şiirinin günün ihtiyaçlarına cevap verememesi gibi tayfı bunaltan nedenlerle oluşan boşlukta, yeni tekliflerin değer görmesi kaçınılmaz olur. Özel'in Müslüman hayat görüşüne bağlı şairlere poetik ve siyasi anlamda yeni teklifler sunduğu dönem bu aralıktadır. Sol çevrelerde ise tekliflerin kaynağını bulacağı büyük bir şair aurasının uzun süredir belirmeyişi, bu tür şiir için günümüze kadar atlatılamamış (buna bir açıdan babanın yokluğu da denilebilir) nevrotik bir durumdur. Özel, itiraz ve teklifleriyle bir boşluğu mu değerlendirmiştir sorusu burada bir anlam ifade etmez; çünkü Özel'in ihtidasının her iki tarafın gündemine bıraktığı akıl karışıklığının, bu boşluğun doğmasındaki rolü göz ardı edilemez. Ahmet Güntan'ın "Kurtarıcı fikir sahipleri arasında ise, şiirde muhalefetlerini kürsülendirebilme ayrıcalığına sahip olanlar herhalde bir tek İslamcılar". (2011, s.

<sup>9</sup> İslamcı/dindar/metafizikçi gibi tanımlar şiirsel yük barındırmayan ancak kendileri şiire yük tanımlardır. Şairin hayatının şiire dâhil olup olmadığı bir tartışma konusu ancak Türk şairinin erken dönemlerden itibaren kendini merkezî siyasete ya da sosyolojiye yönelik cebren bir tarafgirlikte bulması bu adlandırmaların yeri geldiğinde kullanılmasını zorunlu kılmaktadır.

89) tespiti bu açıdan önemlidir. İtirazı ve teklifi canlı tutan muhafazakâr kanattaki şairlerin çoğu, 90'lar itibarıyla varlıklarını muteber olarak sürdürmüşlerdir.

80'lerde şiir ortamının genel durumu böyleyken Özel'in kendisinin de henüz içinde bulunduğu dönem şiirine ve şairlerine yönelik tespitlerinin kaynağına ulaşmak için şairin şiir-ideoloji-gelenek bağlamındaki teklif ve itirazlarına biraz geriye giderek bakmak gerekir. Özel, 70'lerin sonunda bir zamanlar şiir saygısı vardı diyerek öveceği şiir ortamına yönelik itirazlarını, 1970'te *Halkın Dostları*'nın ilk sayısında yayımlanan "Tanrı Mezarını Isıtsın" ve Ataol Behramoğlu ile Haluk Şahin'in kalemiyle desteklenerek tartışması, derginin beşinci sayısına kadar sürdürülen "Gerici Sanata Hücum"<sup>10</sup> adlı eleştirel yazısında dile getirmiştir. Burada eleştirinin muhatabı yine şiir ortamı değil, Özel'in o dönem düşünce dünyasına hâkim olan Marksist eylem pratiğine ve estetik değerlere uymaması yönüyle gerici bir sanat icra ettiği düşünülen İkinci Yeni'dir. Özel'in 70'lerin sonlarına doğru kaleme aldığı Kılavuz yazılarında bu görüşlerini gözden geçirdiği ve revize ettiği görülecektir.

Şair ve şiiri, bu itibar savaşında izaha muhtaç kalırlar. Özel, "Turgut Uyar şiirin çıkmazda olduğunu bildirdikten bu yana Türkiye'de birileri 'neler yazsam da yazdıklarına şiir dense' anlayışı içinde ortalığı kapladı. Oysa bize gerekli olan 'Şiiri kim yazacak?' sorusuydu. Sormalıydık: Sen kim oluyorsun da şiir yazmaya yelteniyorsun?" (1997, s. 79) derken itirazını ve teklifini bir arada dile getirir. Aslolan şairin şiire vesile olmasıyla kendisinin şair, yazdığımsa şiir sayılması değil, şairin hangi niteliklerle şiir yazabiliyor oluşunun kaynağındaki cesarettir. Bu icazet tartışmasının dolaylı teklifi, şiirin şairi kendiliğine uygunluğuyla seçmesidir. Böylece şair ve şiir, şairin şiiri, anlamı yontup bazı kelimeleri bir araya getirmesiyle değil, şiirin şairi düzelterek onu olgunlaştırmasıyla anlaşmış olurlar.

Özel, sosyalist gerçekçi şiirin, insan hayatındaki eşitsizlik, yoksulluk, eğitimsizlik, sömürülme gibi siyasal/toplumsal saç ayakları olan konuları işleyişindeki somut verilere dayanıklı, sorunları ideal bir yarın beklentisinin hayaline kitleyen ve kitle kültürünün çıkmazlarını idealize eden gerçekliğinin, şiir bilgisine sahip olmakla ele geçirilen kendilik bilgisini soyut dünyanın olanaklarına sıkıştıracağını düşünür. Şiirin ideolojik yanları budanmalıdır. İdeoloji güdümündeki şiir, sözü tarih anlatılarının, çözüm tekliflerinin ve üst yapı örgütlerinin inisiyatifine bırakmıştır. İdeolojinin dili artık, gündelik dili aşmak şöyle dursun onun bir unsurudur. Hassaten hayati olan, insanın ihtiyaçlarının temini için teminatın dışardan umulduğu durumlarda, hayatını bir razı oluşla yaşamasından doğan mecburiyetlerce çevrelenmiş olmasıdır. Şiir, bu yüzden insan eylemlerinin başlatıcı ve nihai sonuçlarının doğurduğu sorumlulukların ifadesi olmaktan kaçınmaz ancak şiirle bu sorumluluklar arasında sadece şiirsel verimin niceliğine yönelik bir değerlendirme söz konusudur. Şiirin, büyük anlatıların, ideolojilerin dahası gündelik dilin kısıtlılığında değil, insanın iç sıkıntısında ve varoluşunun sınırında görünür olması, sözlü dile yönelik ilgisini başlatan şeydir

<sup>10</sup> "Gerici Sanata Hücum" adlı yazı, ilk sayıda kapaktan ve isimsiz yayımlanmasıyla aynı zamanda derginin çıkış manifestosudur da. *Halkın Dostları*'nın yayın hayatı boyunca yürüttüğü mücadelenin referans noktasını bu yazı oluşturmuştur. Yazının İsmet Özel'e ait olduğu Özel'in "Ahmed Arif'e Dostça Bir Açıklama" yazısında belirttiği gibi Ahmed Arif'in muhatap olarak Özel'i seçmesinden anlaşılmaktadır. (2006, s. 34).

de. Buna rağmen Özel için sözlü dil ve şiir arasındaki ayrım, sözlü dilin şiire insan hayatında ikame alanı açması nedeniyle yeterli görülmez. Özel için şiirin bir insan etkinliği olarak yeri, sözlü dil karşısında yeteri kadar ussal ve eyleme sadık olmayışındadır. Şiirin vukufiyeti için sözlü dilin, vasıflarından beri kalması ve insanın anlatma ihtiyacının kimi noktalarında yerine şiiri ikame etmesi gerekir. Özel'e göre, "Belki sözün yerinden edilmiş olması; insanoğlunun en doğru, en iyi edimlerini öğrenmede sözlü dilin yüklendiği görevi yerine getiremeyişi şiirin yolunu açar yahut şiire yaşama alanı kazandırır". (1997, s. 18). Bu alan, Özel'in türlü vesilelerle dile getirdiği şiire has ve bütün yan etki ve ürünlerden bağımsız özgürlüğün alanıdır.

Özel'in itirazlarındaki tedirginliğin emniyete alınmasının yolu, itirazları sebeplendiren koşul ve bu koşulların kitleleşmesi halinde riske dönüşebilecek tehlikelerin güvenli bir psikolojiye taşınmasıdır. Bu güvenilir psikolojik alan -her ne kadar şair yıllar içinde bu alanın tecessüm ettiğini görememişse de- cemaatin<sup>11</sup> kendi estetik değerlerine sahip çıkmasıdır. Özel bu hususu açık ve dar kapı alegorisi ile açıklar ve ardından bu vazifenin yoğun bir açık edişle tamamlanmasının mümkün olmadığını belirtir. Bu teklif, Türkiye'deki muhafazakâr okur-yazar kitlenin 2000'lerin başı itibarıyla elde edecekleri imkânları nasıl kullanabileceklerini erken bir zamanda işaret etmesi bakımından o güne kadar merkezine estetiği ve kültürü alarak gündeme getirmiş en mümkün ve açık tekliflerden biridir.

"Her şeye rağmen bir açık kapı kalmıştır. Bu da cemaatin estetik değerlerini yeniden keşfetmek ve bu değerleri hem en yoğun, hem de en ince biçimleriyle dışa vurmaya başarısına ermekte saklıdır. Bilinmeli ki bu gerçekten dar kapıdır. Şairin özgün çabası olmadan dar kapıyı geçmek ne kadar imkânsızsa; sadece şairin çabasıyla bu kapıyı aşmak o kadar imkânsızdır. Geçiş ancak cemaatin bizatihi estetik vasat hâline gelmesiyle mümkündür. Böyle bir ortamın oluşma süreci içinde sanatçı cemaate dalkavukluk etmeksizin kendi aristokrat mührünü kazıyabilir". (1997, s. 63).

Cemaatin estetik değerlerinden neyin anlaşılması gerektiği şair tarafından sarahaten açıklanmıştır. Bunun için ilkin çevre kültürle iç içelik sağlanarak içkin ve meşru içsel dinamiklerin açığa çıkarılması gerekir. Herkes için muteber olması umulan kültürün, bu tarz bir anonimlikte içten dışa doğru vuruşuyla oluşacak vasat, bir sanat yapıtının ya da yeni ve sekter bir kültürel sınıfın ortaya çıkışı gibi değil, sıradan hayatın doğal bir unsuru olarak gündelik yapılara işlenmesiyle gerçekleşecektir. Bu tavır İslam sanatlarının felsefesinde olduğu gibi sanatın gayesine uygun olarak bir yükselme hevesi değil, var oluşunu derinleştirme ve o bir noktada tamamlanmanın verdiği yüksek sanat duygusuyla donarak kristalize olma arzusudur. Belki anahtar şairin elindedir ancak şairin çabası yetersiz, şairsiz bir çaba da sonuçsuz kalacaktır. Bu ortama geçişin yegâne şartı söz konusu beğeni ve ilgilerin vasat hâline gelmesidir. Vasat günlük yaşamın sıradanlığında entelektüel bilgi sahasına girmeyen kültürel dolgu niteliğindeki bir tür otantik bilgi dönüşümüdür. Bilginin ihtiva ettiği estetik değeri yitirmeden herkes için doğasına uygun ve doğal bir oluş hâline gelmesiyle, vasatın üstüne çıkma kabiliyetindeki değerlerin yaratıldığı kültürel ortam

<sup>11</sup> Cemaat tabiriyle ortak bir kültür çevresinde yaşayan ve bu kültürün ürünlerinin paydaşlarca sıradan bir bilgi hâline geldiği Müslüman topluluk kastedilmektedir.



oluşturulabilir. Sanatçı bu süreçte seçkinliğini (Özel'e göre aristokrat mührünü) ancak itibarını zedeleyecek bir girişimle inkıtaya uğratmazsa koruyacaktır. Özel'in "Sünni Şair Olur mu" sorusunun cevabını ararken şairi ortodoksiye davet eden tavrı, bu vasatın şairler eliyle ikamesinin birincil derecede önemli oluşuna yöneliklik bir tekliftir. Cemaatin bir zamanlar sahip olduğu estetik değerleri gasbeden sanat, değer ve eylemler açısından düzeltilmeye muhtaç bulunmalıdır ki, vasatın üzerine kurulacağı ilke ve davranışlar temize çekilerek sarih, sahih ve sahici olabilsinler. Yine de şair gizliliği kendisinde mündemiç bir üstünlüğü, yedeğinde tutup saklandığı yerde vaziyet olarak toplumun vasatında gezinmeyi/iş görmeyi göze alamaz. Şairin aristokrat duruşu, bir meydan dövüşüsü olmasıyla değil, dövüşülecek bir meydana sahip oluşun önemini bilmesi ve bildirmesiyle tamamlanır.

Sanatın izahatı, sanatçının -saklı ama fail bir zekâyyla sanatın gizindeki kuvvetin kontrol yetisini kısıtladığı için- vaziyetindeki kırgınlığın ve edilginliğin belirmesine yol açar. Özel'e göre, "Şairde fazla olan şeyle eksik kalan şey türdeş değildir. Yine de her ikisinin ortaklaşa bir özelliği var: Sanatçı ne eksiklikle, ne fazlasıyla bir toplum ortalamasını gözetmez. Her zaman ortalamanın altında ve üstündedir". (1997, s. 80). Bu noktada şaire teklif edilen tavrı, ifrat ve tefritin sınırlarında gezinmesinin ona verdiği toy tecrübeyle değil, soy şiirle kurduğu akrabalıkla ilişkilidir. Özel 90'lar itibarıyla soy şiir meselesinin çerçevesini çizdiyse de bu teklif, Türk şiirinin ihtiyacı olan bir derecelendirmeyi ihtiva etmesi bakımından da olsa gereken ilgiyi görmez. Konforun, teslimiyetin, pathos ve logos'un karşısında ethosun, şiir sevgisi ve ahlakının yanındaki soy şiirin, Haşim'in mutavassıt bir lisanı, Necip Fazıl'ın gaibi kurcalayan çilingiri ve Ece Ayhan'ın sivil şairi kadar iltifat bulmaması Türk şiirinin nelerden beri durup nelere itimat ettiğini gösterir. Bunda şairin kendisinden sonra gelen şairlerin soy şiirle kurdukları bağın niteliğinin savunulabilir olup olmaması da etken bir sebeptir. Özel'e göre "...bizim dünyada nasıl kaldığımızın, nerelerde eğleştiğimizin hatırlatıcısı" (1997, s. 74) olan soy şiir, şairin mevzii ve mevkiini belirtmesi bakımından sağlama değil, savunmaya aldığı yeri işaret eder. Bu anlamda soyluluk, nerede ne için bulunulduğunun sarahaten biliniyor oluşudur.

İsmet Özel'in şiir ortamına yönelik itiraz ve tekliflerinin etkisiyle 90'ların sonu ve 2000'lerin başlarında pek çok şiir geleneği ortaya çıkmıştır. Özel, modern şiire yönelik itirazlarıyla Hakan Arslanbenzer'in Neo-epik, Türk şiirine yönelik teklifleriyle ise Celal Fedai'nin Neo Klasik şiir teorisinin oluşmasına alan açmıştır. Hakan Şarkdemir'in Poetik Hikem kurgusu altındaki yeni epik modeli ise İsmet Özel'in itiraz ve tekliflerindeki derinleşmeye müsait unsurları anlamaya yönelik esaslı bir girişimdir. *Aşkar, Atlılar, Fayrap, Kaşgar, Kaygusuz, Kertenkele, Merdivenşiir, Ruhsatsız ve Şehrengiz* gibi dergiler bu teklif ve itirazların dinamiklerinin, sorduğu sorular ve verdiği cevapların şiir ortamında hakkıyla anlaşılması için girişilen kolektif çabaların ürünüdür.

Bu itiraz ve tekliflerle Özel, çeviri kitaplarla 60'larda tanışmalarına rağmen siyasal etkinlikleri 80'ler itibarıyla süren, entelektüel sermayesini Seyyid Kutup ve Muhammed Kutup, Hasan el-Benna (Mısır), Mevdudi (Pakistan), Said Havva (Suriye) ve Ali Şeriatî (İran) gibi aksiyonerlerden edinen Türk okur yazarların dikkatini, umumi İslam coğrafyasından hususi Türk coğrafyasına, onun İslam'la talihi dönen tarihine dönüşüne ve Türklerin şiirle olan kuvvetli bağına çekmiştir. Özel'in bu girişimi Türk şiirinin zihnine, Tanzimat'tan beri avamlıkla hürriyet ve istiklale timsal olmuş bir

millet olmak arasında kalan Türk milleti fikrinin yerine paramiliter, şiir huncna malik, Müslüman ve soylu bir sınıf fikriyle donanmış bir Türklük Bilinci'nin yerleşmesini sağlamıştır.

### Gelenekselcilik ve İlericilik Bağlamında İtiraz ve Teklifler

Gelenekselcilik ve ilericilik konularının hassaslığına ve bu konularda sivriltilen bıçağın siyasetin, tarihin ve kültürün habis noktalarını işaret ediyor oluşuna binaen her iki meselenin kavranışında gelenekselciliğin Türk sağına has bir vurgu olmasını, ilericiliğin ise Türk solunun temel söylemlerinden birine dönüşmesini filtreleyerek konuyu Özel'in düşünsel serüveni ekseninde konuşmak bu çalışmanın sınırlılığı bakımından doğru olacaktır. Özel, bu kavramların geçmiş ve gelecekle kurduğu bağı ve bu bağdan doğan kimi arızaları yazılarında sıklıkla vurgulamıştır. Kılavuz'un ilk bölümünü oluşturan 1980 ara başlıklı yazıların on ikinci bölümü bu konu üzerinedir.

“Gelenekçilik ve ilericilik: Aynı eğilimin iki yüzü bunlar. Bakmayın gelenekçilerin ve ilericilerin birbirleriyle didiştiklerine, dövüşlerini bile aynı şeyi savunarak yaparlar. Bir kısmı, geçmişten getirilen değer ve kurumların gerekliliği üzerinde ısrar ederken, karşı taraf gelecekte elde edilecek kurum ve değerlerin övgüsünü yapıyor. Doğrusu, her biri kendi savunduğu yanı ayakta tutabilmek için karşı çıktığı cephenin görüşlerine muhtaç. Geleceğe doğru bir zincirin devam ettirilmesi için geçmişten uzatılan halkaların sağlam tutulması gerek, geçmişin halkalarının sağ ve esen tutulması da zincire yeni halkaların eklenmesini kaçınılmaz kılar. Bu iki taraftan biri için çarpışan öteki tarafa mühimmat sağlamak zorundadır. Gelenekçiler de, ilericiler de kendi savaşlarını yürütebilmek için zihin kalıplarına, metafizik temellere, varsayımlarla yüklü bir tanıtlama mekanizmasına bağlı, bağımlıdır”. (1997, s. 35).

Bu satırların yazıldığı 70'lerin sonlarında, Türk şiirinde bir taraftan düşünce dünyalarına Marksist estetiğin hâkim olduğu, kendilerini ilericilikle tanımlayan şairlerin kültürel iktidarı devam ederken bir yandan muhafazakâr kesimde *Büyük Doğu*'da Necip Fazıl'ın, *Diriliş*'te Sezai Karakoç'un, *Edebiyat*'ta Nuri Pakdil'in -çevresine sonradan Türk şiir ve öyküsünde yer edinecek Akif İnan, Erdem Bayazıt, Hüseyin Su ve Rasim Özdenören'i de alarak- faaliyetleri sürmektedir. *Diriliş* ve *Edebiyat* dergileri, -özellikle *Diriliş*- referans dünya görüşü bakımından Necip Fazıl ile rabitalidir. Bu dergiler, Cumhuriyet modernleşmesinin temelini akli ve pozitif bilimleri alması nedeniyle söz konusu dünya görüşünün geri planda bırakılan mistik-metafizik yanlarını, İslam dünyasının sorunları ve entelektüel faaliyetleriyle ilişkilendirerek politik, estetik bir “İslami Edebiyat” görüşünün temellerini atmışlardır. Cumhuriyet sonrasında kısıtlı kaynaklar haricinde İslamî bir tedrisat görmemiş muhafazakâr okur yazarın yeni yazar ve şairlerle tanışarak ilgi alanının çeşitlenmesi, bu dergiler sayesinde. *Diriliş*'te T. S. Eliot, Virginia Woolf, Søren Kierkegaard gibi batılı yazarlardan, *Edebiyat*'ta ise Filistin, Suriye, Irak, Tunus, Libya, Mısır gibi ülkelerin edebiyatçılarından ve James Joyce, W. B. Yeats gibi Batılı şair ve yazarlardan şiir ve hikâyeler tercüme edilerek yayımlanmıştır. Bu çok yönlülük, İslami değerlerin konvansiyonel şiirin teklif, ahenk ve muhtevasından sıyrıldığı ama geleneğin ihyasını talepten vazgeçmediği, yeni ama yenilikçiliği tartışılabilir bir şiirin konuşulmasını sağlar. Bu şair ve öykücüler kuşağında özellikle Cahit Zarifoğlu'nun çevresiyle sıkı bağına rağmen bağlantısız bir şiir, artistik bir tavırla ortaya çıkışı

önemlidir. Zarifoğlu, şiirinin dinamik ve otonom yapısıyla, Özel'in geçmişinin kararlılığından getirdiği bir tercih olarak metafizik imgeleme uzak oluşunu, şiirinin bütün hünerini neredeyse müşahhas bir metafiziğe yükleyerek dengeleyebilmiştir. İslami dünya görüşüne sahip şairlerin yazdığı şiir, bu iki şairin kendi içinde diyalektiği olan duyarlılıkları ile Kısakürek ve Karakoç'un metafiziğe bindirdikleri duyarlılık arasındaki tarihî, sosyal ve en çok da psikolojik yükte bir poetik eğilim hâline gelebilmiştir.

1930'lar itibariyle Tanzimat modernleşmesinin bir devamı olarak -özellikle romanda- Doğu-Batı tartışmalarıyla süregelen ve 60'lardan bugüne dergiler, gazeteler, söyleşi ve soruşturmalar eşliğinde yeni temayül ve araçlarla devam eden gelenekten yararlanma olgusu, Türkiye'nin yakın yabancı politik yüzü İslamcılığın siyasi-kültürel seyriyle ilişkilendirilerek 90'lar itibariyle laik-seküler ikiliğine, daha köktenci çevrelerde ise dindar-dinsiz tartışmasına dönüşecektir. Özel bu tartışmaların güncel taraflarına içkin siyasetin uzağında durmasına rağmen gelenekselcilik-ilericilik tartışmasında hem ontolojik hem metafizik açıdan tartışmanın ortasındadır ve her iki gruba karşı da mesafeli oluşunu açıkça belirtir. Bir savaş ortamı yaratmaktansa bir cephe sahibi olmayı önceleyen Özel, tarafların birbirinin cephesine mermi taşımakla vazifelendirildiklerini düşünür. Ortada bir cehd var gibidir ancak taraflar birbirine muhtaçlıklarıyla düzenin devamlılığını sağlayan bir ictihad hâlinedirler. Her iki taraf da soyut ya da somut belirli mekanizmalarla sınırlandıkları ve kendi iradeleriyle çatıştıklarını düşündükleri için bu mücadeleden beri durmazlar. Özel, itirazlarının ardından gelenekçilik ve ilericiliğin insan varoluşundaki etkinliğiyle ilgili tespitlerde bulunur:

"Şiir okumak isteyen kimse gelenekçiliğin ve ilericiliğin entelektüel yükünü bir yana bırakmadıkça giriştiği işin altından kalkamayacaktır. Şiirin ne gelenekle, ne de beklenen hayatla başı hoş değildir. Geçmiş ve gelecek şiir için (ve içinde) yabancılaştırıcı öğelerdir. Şiir okumanın hasadı ancak bilinmeyen eski ile tanışılmamış yeni arasında toplanır. Şiir okumak, ancak "şimdi"nin olağanüstü vuruculuğu, tadılan somut yaşama anının tazeliği ve uyandırıcılığı ile doğru çizgiye oturur". (1997, s. 35).

Görülebileceği gibi Özel için şiirin tanımı şairin eyleminde bulunur. Beşerî durumun şiir aracılığıyla tanzimi, onun geçmiş ve gelecek arasındaki varlığını bilinmeze sokar. Şiir olarak dağınıklığımız, geçmişten ya da gelecekte derlenip toparlanamaz ama tam da bugün, içinde bulunulan beşerî durumumuzu, sözel unsurlar aracılığıyla çevre eylem ve nesnelere arasında kurtarmak için şair eliyle harekete geçirilen bu dağınıklığımızdır. Bu noktada şiirin geleneği ile şiir-gelenek ilişkisi ayırt edilmelidir. Şiirin bir tarihi olarak tekrarlanan ifadenin, biçim, yazı, üslup ve hayat ilişkilerinden bağımsız kendi bütününe bağlı ilkesel bir oluşu vardır. Bu oluşun mukavemeti, geçmişin bilinmezliğine ve geleceğin belirsizliğine yöneliktir. Özel'in mazi ve ati arasında sıkışan bu okuyucuya teklifi açıktır. Şiir, insan için geçmiş ve gelecek arasında bir istinat duvarıdır. Özel, gelenek ve beklenen hayat arasında sıkışan zeminin kolonlarını diri tutmak gayesindedir. İnsan ancak varlık durumunun şiir tarafından toparlanmış hâli aracılığıyla geçmişi ve geleceği hatırlar. Özel'in şiir için bıraktığı aralık, hatırlama kabiliyetini şiirle kısıtlamış benzersiz bir bilinç kaybının marifetiyle zihnimizin istihdam edilmemiş bölgelerinde çevrelediğimiz düşünce alanlarıdır. Bilinmeyen eski ile tanışılmamış yeni hem bu vurgu altında hem de tam tersi itibariyle değer

kazanır. Bundan kasıt bilinmeyen eski ile tanışılmamış yeninin tanışılmamış eski (henüz etki alanına girilmemiş) ile bilinmeyen yeni (henüz tahrif ve tarif edilmemiş) arasında şiir adına neyin ekilmeye, hasat edilmeye ve kurtarılmaya değer olduğudur. Bu kurtarıştan doğan eylem, şiir okuyucusu olmak yoluyla elimizde elan bulunanlardan duyulan hoşluğun ve hazzın duygularımızı doğru yerlere iliştiirmesidir. Doğru duygu, doğru şiiri doğurmaz belki ama doğru duygulanım doğru şiirin doğruluğuna yönelik bir teklif olarak doğrulanabilir. Şiirin buradaki mesuliyeti insandaki bu dağınıklığı toplayacak hassasiyeti, görgüyü ve bilgiyi harekete geçirmektir. “Şair önce kelimelere, sonra mısralara ve nihayet şiirin bütününe bizim (dağılmış olan) beşerî durumumuzu toparlar. Varoluşumuza bağlı endişelerimizi kümeler”. (2006, s. 76) der Özel. İnsana ait bu dağılışığın beher parçası, şiirde meskûn kalarak insanın bütünlüğüne yöneltmeyi beklemektedir.

Özel’in gelenekselciliğin ve ilericiğin entelektüel yükü derken kastının bilinmesi için kavramın şairin biyografisindeki yerine ve şiirindeki karşılığına bakılması gerekir. Bütün olan bitenlere karşı tavrının gençliğinin devinimi içinde teberrüz ettiği 60’ların ortasından itibaren Özel, ilk yıllarda Türkiye’nin alacağı şekil ve tutacağı yön bakımından sosyalizm adına umutlu, bir Marksist ve şair olarak nitelendirilmekten gurur duyan<sup>12</sup> ve daha ilk gençlik yıllarında Türkiye İşçi Partisi’ne (TİP) üye olmuş genç bir şairdir. 70’lerin ortalarında, bu ideolojiyle bağını koparan Özel, Marksizm dahil bütün düşünce kalıplarına eleştirel bakmaya başlar. 90’lı yıllar itibariyle İslamlıkla hayat bulan bir Türklükte, arayışına yeni bir boyut kazandıran Özel, bütün bu niteliksel değişimler boyunca antiemperyalist ve antikapitalist tavrını muhafaza eder. Bu tavrın onda yarattığı eleştirel kültür, kendi çağdaşlarına ve var olagelen şiir ortamının niteliğine yönelik eleştiri ve itirazlarını da şekillendirmiştir. Özel, daha önce de anılan 1970 tarihli “Tanrı Mezarını Isıtsın” yazısında İkinci Yeni şairlerine yönelik ciddi eleştirilerde bulunur.

“Lautréamont’dan, Apollinaire’dan, Pound’dan, T. S. Eliot’tan yararlanarak bir şiir dünyası kurmaya girişen Türk şairi, ne bu toplumların gelişimi ve diyalektiği, ne de kendi toplumunun varlığından haberdar olduğu içindir ki sonuçta şiirin yeni tadından duyduğu heyecan dönemi geçince ya Turgut UYAR gibi toplumun tutucu - gerici safında yer alıyor, ya Cemal SÜREYYA gibi niteliksiz bir anlama bel bağlıyor ya da Edip CANSEVER gibi bir şiir fetişisti olup çıkıyor”. (2006, s. 26).

Türkiye’deki kitle kültürünün açmazları bakımından ilericiğe daha yatkın oldukları düşünülebilecek her üç şairin ve özellikle de Turgut Uyar’ın tutuculuk ve gericilikle suçlanması bir vakıadır. Bu itirazda Özel’in şiirinin de hususiyetle değerlendirilmesi gerekir. Ahmet Kaya’ya göre Özel, “Türk şiirinin yenilikçi deneylerini toplumcu bir tutumla bağdaştırabilmekte gösterdiği başarı ile büyük yankılar uyandır[mıştır]”. (2019, s. 1253) Şair, İkinci Yeni’nin modern ve orijinal sesiyle toplumcu şiirin gür ve sorumlu hamlesini henüz ilk kitabı *Evet, İsyân*’da birleştirirken, İkinci Yeni

<sup>12</sup> Özel bu övücünü şu şekilde anlatmıştır:

“*Evet İsyân*’ın yayımlandığı günlerde birisi benim Marksist olduğumu söylese bundan övünç duyardım. Çünkü bence Marksist olmak yalnızca belli bir görüş lehine tercihte bulunmak değildi, aynı zamanda bir zihni yeterlilik ve kuramsal meseleleri kavrayıştaki bir olgunluğun belirtisiydi. Yine o günlerde birisi bana şair dese kendisine teşekkür ederdim. Çünkü bence şair demek insan oluşun özgün bir biçimini bulma başarısına ermiş kişi demektir. Yani insan olmanın bilincine varmaktan ötede bu bilinci ele geçirene şair demek doğru olurdu”. (1990, s. 97).

şairlerinde şiirin halkçılığa dayanmasını beklediği pratik yöne şahit olmaması nedeniyle bu şiirdeki “burjuva” muhtevayı yeniden değerlendirecektir. Özel’in düşüncelerinde haklılık payı olmadığı söylenemez. Uyar zaman içinde bireyselliğine vazgeçişin büyük konforu içinde daha emniyetle yaslanmış, Süreya giderek kelime oyunlarına saplanıp kalmış ve Cansever 60’ların sonlarında artık estetik yapıya ve dile, şiirin özüne ilişkin sorunları atlamak pahasına daha fazla önem vermiştir. Bununla beraber şairlerin şiirlerindeki bazı spesifik alanların -poetikalarının aldığı istikamet bakımından- tümevarımcı bir gözle okumanın kimi sakıncaları vardır. Özel bu sakıncaları kavramış ve Türk şiir tarihinin modernizasyonunda İkinci Yeni’ye muteber bir değer biçilmesi gerektiğine kanaat getirmiş olacak ki ileriki yıllarda bu tavrını yumuşatacak ve 50’lerin sonunda yazılan şiiri Modern Türk şiirinin en önemli atılımı olarak görecektir. Özel’in henüz *Tanrı Mezarını Isıtsın*’ı yayımlamasından dört-beş yıl önce İkinci Yeni şairlerinin yazdığı dergilerde şiir yayımlayan ve onlarla yoldaşıktan heyecan duyan biri olarak kısa sürede Marksizm’in kendi kanaatince ileri bir duyarlılığına geçmesi ve Türk şiirinin yakın dönemine yönelik bir muhasebenin ardından İkinci Yeni ile cehde girmesi, dönemin siyasal, sosyal atmosferinin şiir üzerine etkileri bakımından anlaşılabilir bir tutumdur. Şairin eleştirisinin merkezinde İkinci Yeni şairlerinin en geniş çıkarsamayla halkın şairleri olmadıkları ve entelektüalizmin, bazı söz oyunlarının, şiirin kendi iç dinamiklerine yönelik kimi keşiflerin peşine düştükleri ve bu yolla gelenekselci yapının devamlılığına katkıda buldukları yer alır. Enis Akın, bu dönemde Özel’in *Halkın Dostları* dergisiyle İkinci Yeniye karşı anti-entelektüelist darbenin içinde yer aldığını ve ona eşlik eden şairlerin kimisinin bir mirası sürdürmek için gelenekle çatışmaya girmek zorunda olduğunu düşünerek, kimisinin ise bunu şiirin üzerinde gördükleri bir politika adına bu darbeyi yaptığını söyler. (2009, s. 29).

Özel, gelenekselcilik ve ilericilikle ilişkili önemli itirazlarına “Gericici Sanata Hücum” adlı yazısında devam eder ve toplumcu şiirin Nâzım Hikmet ve Ahmed Arif dışında büyük boyutlara ulaşmadığını söyleyerek bu iki şairi Marksizmin klasik yorumu çerçevesinde kalmakla suçlar. (1970b, s. 1). Özel’in bu cepheden saldırısı, hem Ahmed Arif hem de Cemal Süreya marifetiyle savuşturulmaya çalışılsa da genç şairin daha ilk yıllarından bu yana gericilik/gelenekselcilik ve ilericilik meselelerine farklı boyutlarda bakacağını işaretini vermektedir. Özel bu tartışmayı kendi cephesinden Türk şiirinin genel atmosferine yayararak sürdürür:

“Gelenekçilik yoluyla olsun, ilericilik yoluyla olsun bir ‘tevalî’ye teslim olmuş kafalar şiirin gerçekliğine ulaşamaz. İçinde bulunulan ‘müthiş zaman parçası’nın önemini bir önceki veya bir sonraki zamanla değiştirme yanlısı kimseler yaşamadaki uyanıklığı terk etmiş, şimdiki zamanı gölgede bırakıp kendilerini uyuşturmuş kimselerdir”. (1997, s. 36).

Tevalinin teşmil ettiği alanda gelenekçilik ve ilericilik fikrinin zikri, devamlılıktan süregelen bir ilerleme ile değil, sadece süregelmenin kendisi olarak ele alınmalıdır. Her iki unsur birbiriyle birleşmemiş ama bitişmişlerdir. Birleşmeler birbirlerine sağaltmaya yönelik ihtiyaçları kalmayacaktır; çünkü Özel’e göre her biri kendi savunduğu yanı ayakta tutabilmek için karşı çıktığı cephenin görüşlerine muhtaç iki kavramdır bunlar. Bitişikliklerinden doğan yakınlığın arasını şiir yapacak değildir elbet. Burada şiir, iki özgür insanın hür iradeleri arasındaki bağ olma vasfını kaybeder. Şiirin gerçekliği, araya girmemesinden ve bu çekincenin ahlaka dönüşmesindedir. Her

şeyin zemininde bu bitişikliği gören kimseler, içinde buldukları müthiş zaman parçasını bir konsept duyarlılığı formunda yaşayabilirler. Bu duyarlılık varlığını bütün zamanlar arasında gezip dolaşmasındaki aleladelikle sağlamıştır. Şiir, burada hamlesini yapar ve insana bunun bir konsept değil, varolmanın şimdiliği olduğunu hatırlatır. Şimdiyle ilişkili bütün duygu durumları, geçmişte ve gelecekte anılmakla anıcısını, bu gelgitlerin içinde büyük bir uykuya, dolayısıyla yarım bir yok oluşa sürükler. Özel'in şairin ya da şiir okuyucusunun, şiir dışındaki bir alandan içeriye sokulan unutuşun ve hatırlayışın tarih dizininde kayboluşuna yönelik itirazı, şairin ya da şiir okuyucusunun şimdinin ihtişamlı sabitesine, bütünlüğüne sahip çıkabilecek olmasıyla bir teklife dönüşür.

Özel, düşünce spektrumunda ele aldığı kavram ve konuları anlam aktarması için çaprazlamadan, başka meselelerle olan ittifakından soyutlamadan anlatır. Gelenekselcilik ve İlericilik kavramlarını ele alışında kavramların kendine has nitelikleri, çağrıştırdıkları duygulardan ve yarattıkları tarihi, kültürel izlenimlerden açık ara ön plandadır. Onun geleneğe yönelik itirazları, modernizm vasıtasıyla ve modern çağın kültürel kodlarıyla yeniden tanımlanan insanın önüne, her iki kavramın da sunulmaya hazır tercihler olarak çıkarılmış olmasındadır. Şüphesiz Özel, bu düşüncenin çevre ve tarihi şartlarından bağımsız şekillenişinin ötesinde kavramsal analizi için Eliot ve Pound gibi modern şiirin kurucu isimlerinden etkilenmiştir ancak analizlerini yerel unsurlarla, bu etkilenmeden doğan evrensel hakikatleri ise ilkeli bir deha (tevarüs edilmemiş asalet) ve müceddet bir terkiplerle (kadirşinas itaatsizlik) birleştirir. Özel, Batı'da modernleşmenin köken kodlarını kullanarak modernleşen şiirin, dünya sisteminin bir parçası olmasındaki sorunu, gelenekselcilik ve ilericilik bağlamında fark etmiş ve bu sistemin meydana getirdiği yeni dünya görüşünün sonuçlarını -şahsi hayatında kendi deyimiyle karşısına çıkan fırsatları kaybetmek pahasına- şiiri merkeze alarak eleştirmiştir.

Özel'in itiraz ve tekliflerini anlamak için bu meselelerin modernizm tasallutu altında nasıl anlaşıldığına bakmak gerekir. Keith Brienne'e göre 19. yüzyıl Batılı şairleri bir yaratıcılık patlamasıyla yazarlar, çağa hâkim olan köksüzlük hislerini ve inanç kaybını aktaran yeni formlar denemeye başlamışlardır ve geleneksel formlar bu yeni çağın ruh hâlini ifade edemiyor gibi görünüyordur artık. Geçmişin üzerine çekilen bu perdenin iplerini elinde tutan şairler ise yenilikçi eserler üretmeye davet eden Ezra Pound ve dönemin genel anlamda ifade biçimlerini, tonunu ve edebî ruh hâlini belirleyen önemli eserler yayımlayan T. S. Eliot olacaktır. (2019, s. 153). Keith Brienne modern şairlerin geleneksel formlarla ilişkisini yorumlar ancak burada gelenek denilen unsurun bir form ve söylem biçimi olduğuna dikkat edilmesi gerekir. Bu ayrımla gelenek ile gelenekselcilik arasındaki ayrım itiraz ve teklifler bağlamında ilkinin aleyhine geçmiş yaşantılara, kuramlara, biçim ve formlara tutunmaya itirazla birleşir. Modern şiir, modern yaşantının ve inşa edilen modern zihnin/zihniyetin getirilerinin ayrılmaz bir cüzüdür. Özel'in modernizm eleştirilerinin temelinde bu yatar. Cem Kotan'a göre "Özel, Müslümanların modern dünyanın çıktıkları ile aralarına bir mesafe koyabildikleri takdirde, İslami bir düşün ve yaşam birlikteliğini sağlayabileceklerini savunur". (2015, s. 65). Bu mesafeyi modern şiirin gelenekselcilik ve ilericilik ile kurduğu bağlantıyı içine alacak denli genişletmek mümkündür. Modern sanatlar içinde bir sanat olan modern şiirin buradaki konumu belirlenirse Özel'in muhakemelerinin gerekçeleri daha sarıh olarak anlaşılacaktır.

Richard Rorty, *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma*'da şairlerin "...kültür içerisinde geleneksel olarak dinin ve felsefenin işgal ettikleri yerin, Aydınlanmanın bilime ayrılmasını istediği yerin sanata ayrılmasını talep" (1995, s. 24) ettikleri tespitinde bulunur. Bu görüş, modern sanatın görece eskiyi yeniden ayırmaktaki ussallığının, iyi ile kötünün ayırımında iyiden iyiye kafa karışıklığı içinde ortaya çıkışıdır. Modern dünyanın kendinden eminliği ile geleneğin insanın varoluşuna ilişkin bütün soruları yanıtlıyor oluşundan kaynaklanan memnuniyetinin artık duyulamıyor oluşu arasındaki tezatta gelişen yegâne şey, geçmişin ve geleceğin insanın zihni bunalımıdır. Özel'in duyurduğu gibi ne geçmişi keşfederek ne geleceği kesbederek gerçekleştiremeyeceği varoluşunun hazzını tatmış insan şimdinin bu mesaideki karşılığı, ancak bugünü idameyle kendine kendini kiniyle hükümlü kılan şiirle tamamlanacaktır. Şiirin bu otantizme yönelik ilgisi, bütün safсата ve mugalatanın üzerindedir. Geleneğin, gelenekselciliğin buyruğunda işlevsiz bir hatıralar toplamı olarak iş görmesi ve ilericiliğin geleceğin belirsiz imkânlarına doğru karanlık, kararsız bir atılımla oyunu felaketten yana kullanması, Özel'in her ikisi görüşü de hayatımızdan tart etmemize yönelik teklifinin mayasıdır.

Türk şiiri özgünlüğünü ve özgürlüğünü hiçbir şeyle mukayyet olmamasına borçludur. Bu müstesnalık, düşünülebileceğin aksine her şiir veriminin birbirinden bağlantısız olduğu anlamına gelmez. Türk şiirinin Tanzimat'tan beri bir şiir endüstrisi üretmemiş olması ya da daha doğru bir vurguyla söylersek soy (şiirin) şairlerin şiir endüstrisinin ortalamasına gönül indirmeyişi, Türk şiirini Türk entelektüelliğinin, Türk zihin dünyasının modernleşebilmiş ya da en azından bu konuda diğer bütün kurum, kültür ve sosyolojilerin aksine âtil değil, atılım hâlinde kalabilmiş yegâne unsuru yapmıştır. Bu nedenle Türk modernleşmesinde en başarılı hamlenin Türk şiiri tarafından yapıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Cahit Zarifoğlu, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Edip Cansever, İlhan Berk, İsmet Özel, Mehmet Akif, Ersoy, Namık Kemal, Nâzım Hikmet, Sezai Karakoç, Tevfik Fikret ve Turgut Uyar şiirin ses, ahenk ve biçim bakımından orta malı<sup>13</sup> unsurlarına rağbet etmeyerek özgürlüğünü bizatihi özgünlüğünden alan kaygıyla mukayyet bir şiir yazmışlardır. Bu şiir evreninin geçmiş ve gelecekle kurduğu bağ, tarihin ve toplumsalın kılcal damarlarıyla birbirine bağlanmışsa da bu şairler sözlerini şimdiki varoluşlarının getirdiği kendilik bilgisi ile inşa etmiş, söylemişlerdir. Özel, kimlerin şiir okumaya gereksinmesi olduğunun ayırdındadır. Bu kimseler arasında gelenekselciler yoktur. Özel tersten bir perspektifle "Çünkü şiir okumakla zihnimizde geçmişe ait bir kurumu veya geçmişin değer ölçülerinden birini yerli yerine oturtmuş, gelenekçi tutumumuzu haklılaştırmış olmayız". (1997, s. 36) der. Şiir geçmişin telafisi değildir ve şiirin geçmişle kurduğu her ilişkide mutlaka bir arıza ortaya çıkar. Bu gelenekselcinin şiirden anladığı ile şiirin ne olduğu arasındaki farktan doğan bir arızadır. Şiirin yerini doldurmadığı, telafi etmeyerek akim bıraktığı geçmiş, gelenekselcinin giderek şiiri aramakla kısıtlandığı alandır. İlericinin şiirle arasına giren ise sonraya yönelik ve görece

<sup>13</sup> Tabiri Necip Fazıl, Namık Kemal'in divanını çok genç yaşında tertip ettiği bilgisini göz ardı ederek değerlendirirken kullanmıştır: "Namık Kemal'in divanı, bir baştan öbür başa, bir takım küçük ve büyük şairlerin demirbaş tefekkür unsurlarıyla, orta malı tahassüs posalarının, çok defa aynı şekiller içinde ve hep kaba akıl zemininde tekrar tekrar düzene sokuluşundan ibarettir". (1940, s. 137).

özgür bir dünya tasavvuruyla şiiri yanlış zaman ve araçlarla aramasıdır. Özel bu itirazını şiirin özündeki bir maddeyi tartarak teklife dönüştürür:

“Tam tersine şiir geçmişe dair imalarında bizim o güne kadar hesaba katmadığımız bir boyut getirerek kalıplaşmış ölçüleri sarsar. Zaten şiir, şiir vasfını kazanabilmek için geride kalmış olan bir hayat parçasını deşmek, teşrih etmek, bize bilincine varmadığımız bir yanını işaret etmek zorundadır”. (1997, s. 36).

Öyleyse şiir, geçmişle ima düzeyinde hesaplaşmasında bilinen kuralların yapısını bozarak bugüne doğru gelmiştir, gelmektedir. Gelirken geçmişteki bir anın, bir yaşama anının, bilinçaltında işleyen bir unutuş alanının açıklamasını yapmakla mükelleftir. Bu zorunluluk insanın şiirle kurduğu bağda kendini, geçmişi us dışı bir açıklamalar bütünü olarak tasarlar ve yeniden kurmaya zorlar. Bu icbar oluş, insanın nisyan oluşunun telafisini, anlağındaki bir parlama kadar yakın oluşuyla deşifre edilmeye yatkın bir vasıflandırıcı olarak görmesini sağlar. İnsan değer verendir; ancak hayatının kaybolmuş taraflarını kendine hatırlatan şiir olduğu için bu vasıflandırma eğilimini şiire kendisi nispet etmiştir. Geçmişle gelecek arasında şimdinin bütün varoluşunu çevreleyen şiir olmuştur. Arslanbenzer, Özel’in mısralarının eskimiyor oluşunun nedenlerini sıralarken diğer unsurlarla beraber gelenekten yararlanma tartışmalarının Özel’in kurucu etkisi sayesinde bir mesele olmaktan çıktığını söyler:

“Bir yandan da oysa İsmet Özel’in sözünü ettiğimiz eskimeyen mısraları yaşamayı sürdürüyor. Bu nasıl oluyor? Bunun için üç sebep tespit edebiliyoruz. Birincisi, Türk şiirinin Türk şiiri olarak kabul edilmesinin sağlanmış olmasıdır. Avrupa şiiri, Akdenizli şiir, modern şiir, modernist şiir, avangard, gelenekten yararlanma gibi ufuklar ortadan kalktı, Artık bir harabe halindeki Türk şiirinde ortamın tek hâkimi var: Türk şiiri”. (2017, s. 217).

Şiir ortamının tek hâkiminin Türk şiiri olduğunu söylemek malumun ilamı olarak görülebilirse de çoğu kez ortadaki bilgi ayan olmaktan kaynaklanan bir görünmezlik ve aldırış edilmezlikle sınanabilir. Türk şiirinin kendine yük olan birçok meseleyi sırtından atması, onun istikametine müreffeh ve seke seke devam edeceğini göstermez; çünkü şiirin fitratında sürekli bir patika özlemi ve kendini kurma çabası vardır. Bu yükten kurtulmakla Türk şiiri, kendi meselelerini öz telaşı içinde tartışacak açıklığa kavuşacaktır. Buna rağmen Türk şiirinin bedaheti önünde akim kaldığı düşünülen modernleşme hareketinin hayali tezahürleri olarak şiirin özündeki bütünlük duygusunu yıpratın, akamete uğratan pathos kanadındaki (devletten gelen) yapının varlığı yadsınamazsa da ethos (devlete giden) kanadından Özel’in itiraz ve teklifleri bağlamında talihini Türkiye’nin talihinden ayrı düşünmeyen bir şair kuşağı da her zaman şiir ortamında azınlık kalmış ama etkin olmuştur. *Şiir Okuma Kılavuzu*’nun Özel’in şiirinin ve şahsi aurasının altında âtil kalması ve Kılavuz’da yer alan teklif ve itirazların Türk şiirinin bulanık bir döneminde bir iki soy şair ve dergi çevresinde sıkışmasının nedeni, şairin dikkatleri yazdıkları vesilesiyle hakikate çekmek gibi bir emel içinde oluşuna rağmen büyük ve hayati sorumluluklar isteyen bu dikkatin şairin hayatına ve ne yaptığına olan merakın fevkine çıkamayışıdır.



## SONUÇ

*Şiir Okuma Kılavuzu*, bağlayıcılık ve etki bakımından kırk yıla yaygınlığın tahribatına uğramamış ve okur zihninde yıpranmadan kalabilmiş ender yapıtlardan biridir. Bu çalışma şairin Kılavuz aracılığıyla poetikasını kurarken ki itirazlar ve tekliflerinin bir dökümünü sumaktadır. Bu itirazlar ve teklifler, öncelikle şiirin özünün nasıl anlaşılacağına yöneliktir. Şair kendi şiir teorisinden yola çıkarak bu konuyu etraflıca anlatır. Ardından şairin İtiraz ve teklifleri, şiir ortamına yönelir ve şairin şahsi kanaatleri dolayımında 60'lerden bugüne Türkiye'deki şiir medyumun aldığı şekil gözler önüne serilir. Özel, gelenekselcilik ve ilericilik bağlamındaki itiraz ve tekliflerini ise daha çok Türk şairinin bunlara yüklediği değerler üzerinden kurar. Özel'in bu konudaki tespitleri siyasi-politik yönelimlere angaje olmaz ve şiiri merkeze alır. Şairin uğraşısının temelinde şiir hayatının sarahat bulması için itirazlarını kurduğu zemini sağlamlaştırmak yatar. Tekliflerini ise bu sıhhatli zemin üzerinde inşa etmeye çalışır.

*Şiir Okuma Kılavuzu* güncellenirken temel ilkelerini muhafaza etmiş ve bu ilkelerin poetik esaslarla bağı koparılmamıştır. Kılavuz, seçkin itirazlara somut teklifler getirmiş ve spesifik olarak 90 kuşağı İslamcı şairleri poetik görüşlerini, 2000'ler ve sonrasında yazarlardan yine aynı yönelime sahip isimler ise şiir ahlakının en kesif çizgilerini ondan ilhamla almıştır. Bu etkilenim, Özel'in çabalarına karşı eksik ama müstesna bir ilgiyi de beraberinde getirmiştir. Poetika niteliğindeki çok az eser, Türk şiir tarihinde Özel'in çalışması kadar olumlu ya da olumsuz etki sahibidir. Kılavuz bu açıdan Türk şiirinde 60 sonrasına dönük şiir eleştirisinin rehber metinlerinden biridir. Çalışmamız boyunca özellikle üç alanın sınırları içinde ve şairin ilk dönem yazıları ekseninde vurgusunu yaptığımız itiraz ve teklifler, özellikle İkinci Yeni'nin mirası ve geleneğin taşınması hakkındaki tartışmaların referansları hâline gelmiştir. Bu tartışmalar Türk şiir ortamının gündemine yine İsmet Özel marifetiyle getirilmiştir. Kendisinden sonra bu mirası tevarüs eden kuşaklar itirazlarını, Özel'in tekliflerinin doğru/yanlış anlaşılmasının getirdiği yüke talip olup olmamak arasındaki seçimleriyle ifade etmişlerdir. Çoğu şair irasının altında yatan nitelik ya da ortamın işaret ettiği örüntü, bu cephenin neresinde durmayı tercih ettiği ile alakalıdır. Özel, fırlattığı iple mekanizmayı işler bırakmış ve mekanizma da işlemeye devam etmiştir. Şairin 60'ların başından beri şiirle beraber yazı verimliliğinin -girdiği her çevreye itirazla yaklaşmış olmasının ürkütücü aydınlığını da sayarsak- güçten düşmediği bilakis sağlamlaştığı ve sıkılaştığı görülmektedir. Bu sıklıkta Özel'in sadece şikâyet tarifesini dolduran aksi/ihtiyar bir şair olmaksızın itirazını sunduğu yerde itirazla neticelendirdiği durumun özünün değer kaybetmesine müsaade etmeden, bu değer karşılık bulması için ortama yeni bir teklifle girdiği görülmüştür, görülmektedir. Bunun nedeni Özel'in yalın, temiz ve acımasız bir şiir hayatına, ancak şiire olan ilgi kişisel, sınıfsal, tarihsel ve toplumsal bir açıklığa kavuştuğunda ulaşılabileceğine olan inancıdır.

**KAYNAKÇA**

- Akın, Enis (2019). *Kekeme Türk Şiiri*. Ankara: Ebabil Yayıncılık.
- Armağan, Yalçın (2019). *İmgenin İcadı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arslanbenzer, Hakan (2013). *Üç Sütun: Şiir, Hikâye, Eleştiri*. İstanbul: Okur Kitaplığı.
- Arslanbenzer, Hakan (2017). *Eskimeyen Kitaplar*. İstanbul: Avangard Yayınları.
- Asiltürk, Baki (2017). *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Brianne, Keith (2019). *Amerikan Edebiyatı 101*. İstanbul: Say Yayınları.
- Cansever, Turgut (2002) *Kubbeyi Yere Koymamak*. İstanbul: İz Yayınları.
- Etil, Hüseyin (2019). *İsmet Özel ve Partizan*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Güntan, Ahmet (2011) *Şiir Geldi Kelimede Boğuldu*. İstanbul: 160. Kilometre.
- Karadeniz, Mustafa Uğur (2024). "Tarih Bilinci ve Şiir: Klasik Türk Şiirinin İsmet Özel'de Kültürel Konumlanması". Hece Dergisi İsmet Özel Özel Sayısı. Ankara: Hece Yayınları. Y. 27, S. 325. s. 442-452
- Kaya, Ahmet (2019). *İsmet Özel'in Şiirlerinin Bir Prototip Olarak "Mazot" Şiiri*. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 18 (71), 1252-1260. <https://doi.org/10.17755/esosder.510791>.
- Kısakürek, Necip Fazıl (1940) *Namık Kemal: Şahsı-Eseri-Tesiri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan ve Tarık Özcan (2006). "Cumhuriyet Dönemi: Şiir 1950 Sonrası", Türk Edebiyatı Tarihi, haz. T. S. Halman. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kotan, Cem. (2016). *İsmet Özel'de İslamcılık Düşüncesi* (Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi.
- Küçükkürtül, Mehmet Raşit (2013). "Mesuliyet Meselesi", *Aşkar*, Y. 6, S. 27.
- Özel, İsmet (1970). "Gericici Sanata Hücum", *Halkın Dostları*, S. 1, s. 1.
- Özel, İsmet (1970b). "Tanrı Mezarını Isıtsın", *Halkın Dostları*, S. 1. s. 1.
- Özel, İsmet (1987). *Erbain*. Ankara: İklim Yayınları.
- Özel, İsmet (1990). "Bir Cevap", *Defter*, S. 15. s. 97-102.
- Özel, İsmet (1997). *Şiir Okuma Kılavuzu*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Özel, İsmet (2006). *Çenebazlık*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Özel, İsmet (2011). *Başbaşa Başbaşa Başabaş / Şairin Devriye Nöbeti -12*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Özel, İsmet (2015). *Şiir Okuma Kılavuzu*. İstanbul: TİYO Yayınları.
- Rorty, Richard (1995). *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Süreya, Cemal (2019). *99 Yüz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tüzer, İbrahim (2018). *Şiire Damıtılmış Hayat*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uyar, Turgut (2012). *Korkulu Uсталık*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

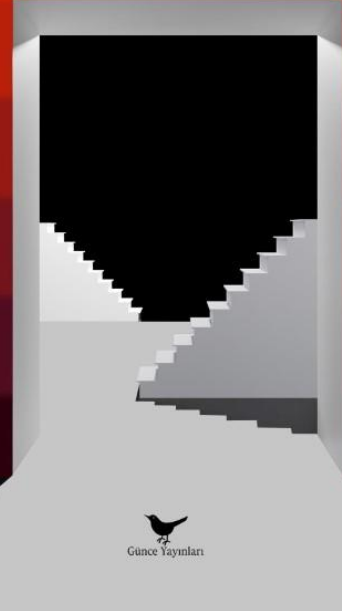
# 27 MAYIS DARBESİ'NİN TÜRK ROMANINA YANSIMASI

DR. FERHAT ÇETİNKAYA



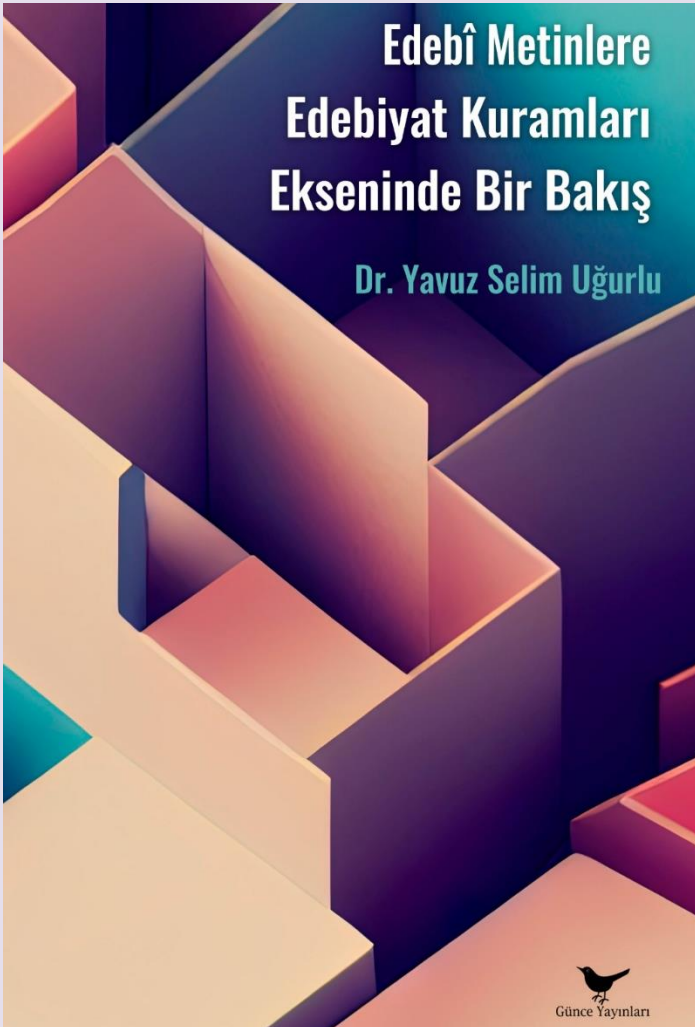
# Türk Romanında Arzunun Görüngüleri

Ömriye Bayrak



# Edebî Metinlere Edebiyat Kuramları Ekseninde Bir Bakış

Dr. Yavuz Selim Uğurlu



Ertuğrul Gazi Derhem

# Türk Romanında Narsisizm



# Erendiz Atasü'nün "Kadınlar Da Vardır" Öyküsüne Feminist Bir Yaklaşım

ESRA AKSÖYEK\*

## Öz

Feminizm kuramında kadınların sadece kadın olmalarından ötürü yaşadıkları zorluk, baskı ve ezilmişlik gibi sorunlar odağa alınır. Bu bağlamda feminizmin temel noktası kadındır. Kadının ev içi ve ev dışındaki rolü, toplumdaki statüsü, sömürsü, cinsiyet eşitsizliği ve erkek egemen toplum yapısından kaynaklanan baskılar geniş ölçüde üzerinde durulan konulardır. Başlangıçta erkeklerin sahip oldukları haklara kavuşmak şeklinde oluşum gösteren feminist hareket giderek bir ideolojiye dönüşür ve 19. yüzyılda etkinliğini arttırarak organize hale gelir. Feminizmin geçirdiği evrim genel anlamda üç süreç halinde incelenebilir. Birinci feminist dalga, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında belirginleşir. Kadınların ev işlerinin dışında hareket etme özgürlüğünü savunur ve ev hayatını eleştirirler. İkinci dalga feministler, kadın bedeninin erkek denetiminden çıkmasını isterler. Feministler bu dönemde daha önce üzerinde durulmayan ev içi görünmeyen emek, cinsel özgürlük gibi konulara dikkat çekerler. Bu bağlamda kadının cinsel özgürlüğüne kavuşması amaçlanır. Üçüncü dalga feminizm ise 1990'ların başında ikinci dalga feminizmine karşı bir tepki olarak doğar. Feminist düşüncenin üçüncü aşaması daha çok kadına şiddet, cinsellik, kadının güçlendirilmesi gibi konular üzerinde durur. Feminist eleştiri, Türk edebiyatında ise özellikle 1980 sonrasında yaygınlık kazanır. Kendisini feminist bir yazar olarak tanımlayan Erendiz Atasü'nün öykülerinde feminist anlayış yoğun bir şekilde görülür. Erendiz Atasü, sanat hayatına 1983 yılında yayımlanan ilk öykü kitabı *Kadınlar da Vardır* ile başlar. Atasü, kadınları merkeze aldığı öykülerinde, kadın bedeni, cinsellik, değişen kadınlık ve erkeklik rolleri gibi konuları işler.

Bu çalışmada Atasü'nün "Kadınlar da Vardır" adlı öyküsü, kadının "öteki" rolleri, evlilikte kadın, kadınlar koşusu ve kız kardeşlik kavramı, kadınlık kimliğine yabancılaşma başlıklarından hareketle feminist edebiyat kuramı çerçevesinde, analitik ve eleştirel bir yaklaşımla irdelenmektedir.

**Anahtar sözcükler:** Feminizm, toplumsal cinsiyet, ataerkil, öteki, Erendiz Atasü

A FEMINIST APPROACH TO ERENDİZ ATASÜ'S STORY "THERE ARE ALSO WOMEN"

## Abstract

The theory of feminism focuses on the difficulties and oppression that women experience simply because they are women. In this context, the fundamental point of feminism is the woman. The role of women inside and outside the home, their status in society, exploitation, gender inequality and the pressures arising from the structure of a male-dominated society are topics that

\* Doktora Öğrencisi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü  
[esraaksoyek@gmail.com](mailto:esraaksoyek@gmail.com). ORCID: [0000-0002-5048-3077](https://orcid.org/0000-0002-5048-3077)

Gönderim tarihi: 19 Mayıs 2024

Kabul tarihi: 9 Haziran 2024

are widely emphasized. The feminist movement, which was initially formed in the form of gaining the rights that men had, gradually transformed into an ideology and became organized by increasing its effectiveness in the 19th century. The evolution of feminism, in general terms, can be analyzed in three processes. The first feminist wave becomes evident in the late 19th and early 20th centuries. They defend women's freedom to act outside the home and criticize domestic life. Second wave feminists want the female body to be free from male control. Feminists during this period, drew attention to issues such as invisible domestic labor and sexual freedom, which had not been emphasized before. In this context, the aim is for women to achieve sexual freedom. Third wave feminism emerged in the early 1990s as a reaction against second wave feminism. The third phase of feminist thought focuses more on issues such as violence against women, sexuality and women's empowerment. Feminist criticism became widespread in Turkish literature especially after 1980. Defining herself as a feminist writer, Erendiz Atasü's stories intensely display a feminist understanding. Erendiz Atasü begins his artistic career with his first book of short stories, *There Are Also Women*, published in 1983. Atasü's stories center on women and deal with issues such as the female body, sexuality, and changing roles of femininity and masculinity.

In this study, Atasü's story "There Are Also Women" is examined with an analytical and critical approach within the framework of feminist literary theory, based on the titles of women's "other" roles, women in marriage, the concept of women's ward and sisterhood, and alienation from the identity of womanhood.

**Keywords:** Feminism, gender, patriarchy, other, Erendiz Atasü

## GİRİŞ

**F**eminizm, cinslerin (kadın ve erkeğin) eşitliği düşüncesini savunan, kadınlar için eşit haklar isteyen temelde kadın ile erkek arasındaki iktidar ilişkisini değiştirmeyi hedefleyen toplumsal cinsiyet rollerine duyarlı bir harekettir. Feminizm, tarihsel süreç boyunca daima ikincil konumda kalan kadınların bu "öteki" rolünden kurtulma çabası olarak değerlendirilebilir. Andree Michel'e göre feminizm sözcüğü, "[k]adınların toplum içindeki rol ve haklarını genişletmeyi öngören bir öğretiyi" ifade eder (Aktaran Arat, 2017, s.29). Akım, kadının cinsiyeti yüzünden maruz kaldığı kısıtlama, zorluk ve baskılara karşı, bunların üstesinden gelecek reform ve talepler çerçevesinde mücadele ve direnme güdüsünün bir sonucu olarak belirir (Taş, 2016, s.165). Nitekim zamanla evdeki baskı ve sosyal yaşamın ataerkil düzeni, kadının kendilik değerlerinin oluşumu noktasında kendini ve yaşamı sorgulamasına ve bu şekilde bir fark edişe olanak tanır (Eliuz, 2011, s.230).

Feminizm ilk olarak Fransız İhtilâli'nden sonra 1791 yılında "Kadın Hakları Beyannamesi"nin yayımlanması ile ortaya çıkar (Şen, 2011, s.448). Başlangıçta erkeklerin sahip olduğu haklara kavuşmak biçiminde taleplerle başlayan feminist hareket, giderek bir ideolojiye dönüşür ve 19. yüzyılda etkinliğini arttırarak organize olur. Bu harekete "feminisme" (kadıncılık) adını veren kişi, sosyalist Charles Fourier'dir. Fourier 1808'de kadın haklarının genişletilmesinin bütün toplumsal gelişmenin temel ilkesi olduğu tezinden hareket eder. 1869 yılında John Stuart Mill *Kadınların Köleleştirilmesi* kitabını yayımlayarak bu hareketin gelişmesine katkıda bulunur. Bir

öğreti/kuram/akım olarak sistemleşen feminizm, tüm toplumsal alan ve bilimlerini etkiler (Kolcu, 2008, s.403). Özellikle Sanayi Devrimi'yle birlikte artan iş gücü gereksinimi kadınları sosyal yaşantının zorunlu bir parçası haline getirerek kadının ev dışına çıkmasına, erkeklerinkine benzer işler yapmasına olanak sağlar (Selçuk, 2014, s.518).

Feminizmin geçirdiği evrim genel anlamda üç süreçte incelenebilir. 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında belirginleşen Birinci feminist dalga, Wollstonecraft'ın (1759-1797) *Vindication of the Rights of Women* (1792) (*Kadın Haklarının Savunusu*) adlı eserinde çerçevesini belirlediği şu talepler üzerine inşa edilir: Oy kullanma hakkı, eğitimde fırsat eşitliği ve mülkiyet hakları. Feminist kuramcılar, kadınların birer yurttaş olarak erkekler ile aynı derecede temel hak ve özgürlüklere sahip birer insan olduklarını ileri sürerler. Kadınların ev işlerinin dışında hareket etme özgürlüğünü savunur ve ev hayatını eleştirirler. 1960'lı yıllarda Batı'da gerçekleşen gelişmeler kadınları da doğrudan etkiler. İkinci feminist dalgada kadınların erkelerle eşitliğinin yasalarla teminat altına alınmışsa da buna gündelik yaşam pratiklerinde her zaman uyulduğunu söylemek mümkün görünmemektedir. Bu durumu kadınlar, toplumun mevcut normların uygulanış durumunun biyolojik cinsiyete göre olmadığını, tamamen ataerkil sistemin dayatması sonucu olduğu şeklinde yorumlarlar. Bu düşünce, özellikle Simone de Beauvoir'ın "kadın olunmaz, kadın doğulur" sözü ve *İkinci Cins* (1949) adlı eserinde de "[k]adınların kurtuluşu karınlarından başlayacak" şeklindeki sözleriyle sloganlaşır. İkinci dalga feministler kadınların erkeklerden farklı yanlarının, kadın özgürlüğünün çekirdeğini oluşturduğunu düşünürler. Erkek ve kadın arasındaki farklılığı azaltmaktan ziyade, kadınların tarihsel ve psikolojik deneyimlerinden hareketle onların güçlenmesini sağlayacak yollar bulup tanımlamaya çalışırlar. Kadınlar bedenlerinin erkek denetiminden çıkmasını isterler (Taş, 2016, s.167-171). Dolayısıyla kadınlar bu dönemde daha önce üzerinde durulmayan ev içi görünmeyen emek, cinsel özgürlük gibi konulara dikkat çekerler. Bu bağlamda kadının cinsel özgürlüğüne kavuşması amaçlanır. Üçüncü dalga feminizm ise 1990'ların başında ikinci dalga feminizmine karşı bir tepki olarak doğar. Bu tepkinin nedeni feminizmi sadece üst, orta sınıf beyaz kadınlara indirgemeye çalışan bakış açısıdır. Feminist düşüncenin üçüncü aşaması daha çok kadına şiddet, cinsellik, kadının güçlendirilmesi gibi konular üzerinde durur (Bayraktar, 2023, s.55).

Feminist edebiyat eleştirisi, Batı eleştirisi dünyasında 1960'lı yılların sonunda ortaya çıkar, 1970'li ve 1980'li yıllarda eleştiride önemli bir konuma sahip olur (Huyugüzel, 2018, s.169). Feminizmin edebiyattaki ilk yansımalarının ise 1920'li yıllarda Virginia Woolf'un (1882-1941) çalışmaları ile ortaya çıktığı görülür. Dilin bile cinsiyet ayrımcılığı yaptığını öne süren Woolf, kadına ait bir edebiyatın izlerini sürerek bu alanda öncü olur (Şen, 2011, s.449). Woolf, *Kendine Ait Bir Oda* (*A Room of One's Own*) (1929) adlı kitabında ataerkil sistemi ve bu sistemin kadına dayattığı baskıcı tutumu eleştirir. Kadının kendi sesini dile getirebilmesi için özgürce düşünebilmesi ve yazabilmesi gerektiğini bunun için de "kendine ait bir odada" ataerkil toplum yapısının kadına dayattığı "ev meleşti" rolünden çıkması gerektiğini savunur (Önder, 2018, s.35). Böylece feminist hareket günümüze kadar birçok aşamadan geçerek kadının ön plana çıkmasına katkı sağladığı gibi yeni bir kadın dilinin oluşumuna da olanak tanır (Şahin, 2009, s.5).

Feminist edebiyat eleştirisini yöntem ve içerik bakımından ikiye ayırmak mümkündür. Yöntem bakımından feminist eleştirmenlerin genel olarak dört farklı alandan yararlandığı söylenebilir:

- a) Toplumsal feministler; toplumda kadına verilen görevlerin edebi metne yansımalarını,
- b) Göstergibilimsel feministler; kadının edebi metinlerde kodlanışının dile ne şekilde yansıtıldığını,
- c) Psiko-feministler; Psikanalitik kuramlardan hareketle kadın imgesine metinde hangi açılardan yer verildiğini,
- d) Marksist feministler; Marksizm'in ilkelerinden faydalanarak edebi metinde kadının konumunu ele alırlar (Aktaran Şen, 2011, s.449).

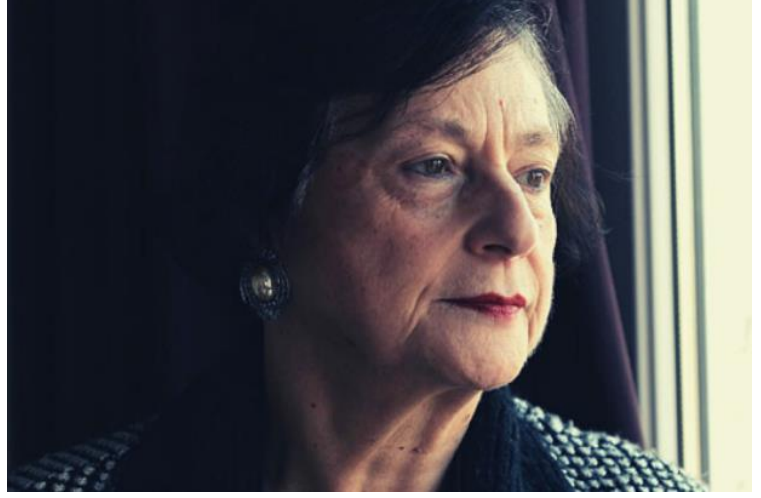
İçeriğe yaklaşımı bakımından feminist eleştiri ise genel itibari ile “okur olarak kadına yönelik feminist eleştiri” ve “yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri” olmak üzere ikiye ayrılır. “Okur olarak kadına yönelik feminist eleştiri”, kadın okurun edebi metne yaklaşımının erkek okurdan farklı olacağı görüşündedir (Moran, 1994, s.229). Moran’a göre “okur olarak kadına yönelik eleştiri”nin amacı “[e]rkek yazarların yapıtlarına kadın okur gözüyle bakarak bu yapıtlarda sergilenen cinsel ideolojiyi, kadın imgelerini, klişe kadın tiplerini saptamak ve bunların feminist açıdan yorumunu ve eleştirisini yapmak”tır (s.229).

“Yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri” ise kadını bir yazar olarak ele alır. Kadının hem sosyal olarak konumunun ve yaşantısının hem de psikolojisinin metne yansıtacağı görüşündedir. Burada amaç, “[k]adınlığın (biyolojik anlamda) kadın söylemiyle bağıntısını, kadına özgü söylemin özelliklerini belirlemektir. Başka bir deyişle amaç, kadınlığın kuramını oluşturmaktır.” (Moran, 1994, s.237). Bu doğrultuda yirminci yüzyılın son çeyreğinde Julia Kristeva (1941- ), Luce Irigaray (1930- ) ve Hélène Cixous (1937- ), Derrida'daki (1930-2004) temel düşünüş şekillerinden biri olan fallus merkezli batı düşüncesinin yapısının yapısöküme uğratılmasını temel alarak yeni bir post yapısalcı feminist anlayışı oluşturur. Bu bağlamda yeni bir dişil yazı, düşünüş, ses oluşturmayı hedefler. Cixous'a göre kadın kadınlığından, kadınca ifadeden, özgürlükten, bedeninden ve kendi söyleminden yoksun bırakılır. Varlığı eril yasaların gösterilenleri tarafından hüküm altına alınmıştır. Cixous 1975 yılında kaleme aldığı “Medusanın Kahkahası” ve “Çıkış” adlı denemelerinde kadınları yazmaya ve yaratıma davet eder. Dünyanın birçok diline çevrilen bu eserlerde Cixous, kadınları yazıya davet etmekle birlikte, aynı zamanda cinsel farklılıklar ve bu farklılıkların okunması konusunda yeni bir düşünce öne sürer. Cixous'a göre kadının toplumsal yapı içindeki yerini değiştirmenin tek yolu yazıyla ve toplumsal belleğin yeniden inşasıyla mümkündür. Dişil yapının ve bilinçaltının sembolik, dil ve yazı ile ne şekilde belirlendiğini ortaya çıkarmak ister. (Aydınalp, 2019, s.63-67).

Sanat hayatına 1983 yılında yayımlanan ilk öykü kitabı *Kadınlar da Vardır* ile başlayan Erendiz Atasü'nün (1947-), kadınları merkeze aldığı öykülerinde, kadın bedeni, değişen kadınlık ve erkeklik rolleri, cinsellik, gibi konuları işleyerek edebiyat dünyası içinde kendine yer edindiği görülür. Atasü'nün sanat anlayışına yön veren isimlerden biri Virginia Woolf, (1882-1941) diğeri ise Nazım Hikmet (1902-1963) -daha çok romanda- olur. Yazar, kendisine model aldığı Virginia Woolf'un kadın edebiyatçıların en büyüğü olduğunu düşünür. Atasü, ilk öykülerinde kadınların hayatını

anlatırken aynı zamanda erkek egemen toplumun kadına yüklediği anlamlar ve sırtında kambur halinde olan sorumluluklara da yer verir. Öykülerde kadının ezilmişliği, bunalımı, toplum baskısı, ev eş, çocuk, iş sorumluluğu altında yaşadığı sıkıntılar anlatılır. İlk öykülerinden sonra yazar, imgelerle yüklü bir dile yönelir. Atasü, dış dünyadan aldığı imgeleri ve anıları yeni yaşantıların üzerine koyarak öykülerini meydana getirir. İmge, yaşanan hayatın getirdikleri ve anılar yazarın öykülerinin temel harcını oluşturur. Bununla birlikte tarihi mekânlar da yazarın öykülerinde imge olarak sık geçer (Suroğlu, 2011, s.32-37).

*Kadınlar da Vardır* adlı öykü kitabında tek yaşam alanı ailesi olan kadınların yaşadığı sıkışmışlık duygusunun etkisiyle hüzünlenmeleri, sorgulamaları ve bu durumu aşabilmek için kimi zaman eyleme geçmeleri anlatılır (Önder, 2018, s.72-75). Her kesimden ve farklı bilinç düzeyindeki kadınların ataerkil toplum yapısında yaşadığı hırpalanma, ezilme, ikinci plana atılma ve bunun etkisiyle yaşadıkları karmaşık ruh halleri Atasü'nün *Kadınlar da Vardır* adlı ilk



**Erendiz Atasü**

öykü kitabından itibaren üzerinde durduğu konulardır (Önder, 2018, s.84). Atasü, ilk öykülerinde yazınsal bir iddia taşımaz sadece dilin yalın ve akıcı olmasına önem verir (Önder, 2018, s.72). Bu bağlamda *Kadınlar da Vardır* adlı öykü kitabında yer alan öykülerde imgesel yönden pek de zengin olmayan sığ bir dil anlayışı dikkat çeker. Bununla birlikte öyküler dil yönünden “kadınca sestem uzak” olduğundan metinde dişil ve eril dil arasındaki farklar belirgin değildir.

Atasü, “Kadınlar da Vardır” adlı öyküsünde ataerkil toplum yapısının kadın ve erkek üzerindeki baskıcı tavrına dikkat çekerek bu durum üzerinden kadın ve erkeğe biçilen kalıp rolleri eleştirir. Nitekim ataerkil toplum yapısının kadına biçtiği rol; ev içinde ömrünü geçirme, tüm ev işlerini eşinden yardım almadan kendi başına görme, sadık, vefakâr, fedakâr olma gibi kalıp özellikler şeklindedir. Mevcut toplum yapısı erkek cinsi için de kendisine biçilen roller bağlamında bir baskı unsuru yaratır. Nitekim ataerkil sistemin kendilerine dayattığı rollerin dışına çıka(bile)n erkekler “kılıbık”, “eksik”, “noksan” gibi nitelermelerle toplumsal baskı unsurlarına maruz kalırlar. Bu da kadının sırtındaki yükü, sorumlulukları iyice arttırarak onu güçsüzleştirip silikleştirir. Dolayısıyla kadınlar, “Kadınlar da Vardır” adlı öyküde görüleceği üzere ataerkil kodların kendilerine dayattığı toplumsal kimlikle kendi bireysel kimlikleri arasında mücadele ederler ve bunu bazen kazanır kimi zaman da kaybederler. “Kadınlar da Vardır” adlı öyküde kadın-erkek ilişkileri feminist eleştiri kapsamında, ataerkil toplum yapısının kadına biçtiği rollerden hareketle değerlendirilmektedir.



## 1. KADININ “ÖTEKİ” ROLLERİ

“Öteki”, en genel anlamıyla “ben”in dışındaki herkeştir. Çevre, aile ve toplum da öteki olarak düşünülebilir. “Ben” in dışında gelişen her şey kişiye göre ötekidir (Özeskici, 2017, s.1). “Ben”in bakışı, bakılanı bir nesne, öteki konumuna düşürür ve artık bu nesne bir başkasına aittir. Dolayısıyla bakılıandan çıkmış olur. Bakış, bakılanı sadece bir nesne konumuna düşürmekle kalmaz, aynı zamanda yoğunlaştırılmış ve sahiplenilmiş bir nesne pozisyonuna düşürür. Bu ise kendinden çalınmak anlamına gelir. Bu durum bakılan, (ötekileştirilen) için büyük bir tehdittir. Çünkü kendini onun bakışından şekillendirmeye yönelir. Bu da bireyin ötekileşerek kendine yabancılaşmasına neden olur (Kılıç, 2006, s.61). Öteki olan, “ben”in hakimiyetindedir. Güçlü olan “ben” diğerini kabullenmez. Böylelikle bir kişinin bir başkası üzerindeki tahakkümü öteki sorunsalını sebep olur (Özeskici, 2017, s.7-8). Bireyler veya toplumlar kendilerinden farklı insan veya toplumla karşılaştıklarında, kendileriyle özdeşleştirdikleri değerlere sığınarak farklı olanı dışlama eğilimi gösterip yabancılık hissinin doğurduğu kaba tepkiler sergileyebilirler (Akpınar vd. 2017, s.331). Bu noktada toplumda ötekini belirgin kılan en önemli durumlar, baskılar, maddiyat, üstünlük duygusu hayat şartları, savaşlar ve cinsiyet ayrımıdır (Özeskici, 2017, s.10).

Feminist açıdan bakıldığında ise Beauvoir “öteki”liğin erkekler tarafından kadına yüklenen bir durum olduğu görüşündedir: Erkek, kadını öteki ve alışılmışın dışında olan ve ancak erkek ile ilişkisi bağlamında var olabilen bir varlık şeklinde açıklar. Erkek, dünyanın yüzeyini yeniden kalıplar, erkek geleceği yönlendirir; kadınsa, daima öteki rolündedir. Erkeğin gözlerinden görülür. Dolayısıyla kadın, benlik anlamında rasyonel düşünen varlık olarak erkek kimliğini onaylayabilen ötekini temsil eder. Beauvoir’ın kadının biyolojik analık göreviyle açıkladığı ötekilik durumu, kadının annelik göreviyle kuşatılarak içeride, evde tutulup, içsel alanın bekçisi olmasına ve özel alanla sınırlandırılmasına sebep olur. Bundan dolayı kadının yaşamının, erkeğin çok boyutlu yaşamı ile kıyaslandığında tek boyutlu olduğu görülür. Kadın içeride sürekli olarak tekrarlanan faaliyetle hayatı yeniden şekillendirirken; erkek, dışarıda devamlı yeni şeyler yaratıp dünyayı kendisi için biçimlendirir. Buna karşılık kadından, kadınlığını gerçekleştirebilmesi için kendisini nesne haline getirip silikleştirmesi beklenir. Bu ise, kadının özne olma çabalarını geri plana itmesi anlamına gelir. Kadınların verilmiş olan bu duruma karşı koyması önemlidir (Aktaran Çoşkuner Kalın, 2016, s.229 -232).

“Kadınlar da Vardır” adlı öyküde elli yedi yaşındaki Servet Hanım’ın rahim kanseriyle mücadelesi ve bu hastalık nedeniyle hastanede kaldığı günlerde ailesine adadığı hayatını sorgulamaya başlaması anlatılır. Servet Hanım, eşi Behçet Bey’in ve çocuklarının kendisi için endişelenmelerinin ardında, gerçekte kendilerini düşünen bencilce bir tavrın olduğunu düşünür ve bunun üzüntüsünü yaşar. Öyküdeki kişilerden biri olan Dr. Gülşen, Servet Hanım’a ailesinden daha yakın davranmasıyla öne çıkar ve Servet Hanım’ın hayatını sorgulayıp umutsuzluğa kapıldığı bir gün Dr. Gülşen onunla konuşarak karamsarlıktan kurtulmasına yardımcı olur. Öyküde özellikle giriş kısmından itibaren çalışan veya çalışmayan, eğitilmiş-eğitimsiz bütün kadınların aynı yazgıyı paylaştığı mesajı verilir. Gelişme kısmında Servet Hanım’ın yakalandığı hastalık nedeniyle kocasını suçlaması ve bu şekilde kendisinin hastalanmasına neden olan mevcut ataerkil düzeni sorgulaması ve bu düzene duyduğu nefret ele alınır. Öykünün sonuç kısmında ise Dr. Gülşen’in görüşleri öne

çıkarılarak mevcut sistemin değişmesi gerektiği ve bunun ise kadınların kocalarına, ailelerine karşı sergiledikleri tutum ve davranışlarının değişmesi ile mümkün olabileceği anlatılır. Dolayısıyla öyküde “kadın”ı içinde bulunduğu çaresizlikten kurtarabilecek tek yolun yine kendisinden geçtiği görüşü öne çıkarılır.

Öyküde Servet Hanım yazar tarafından, kocası Behçet Bey’in ve çocuklarının “umursamaz bencil ve menfaatçi tavırları” karşısında sürekli olarak kendinden ödün veren, kendine özgü bir hayatı olmayan ve bu şekilde ailesi tarafından sömürülen bir kadın olarak çizilir. Bu kapsamda Servet Hanım’a, tedavi amaçlı yatırıldığı hastanede tahsis edilen oda dahi başlangıçta ona büyük bir mutluluk yaşatır. Çünkü bu odada dinlenmek için bolca vakit bulacaktır. Dolayısıyla geleneksel ve taşralı yaşam biçiminin neden olduğu ağır yükten bir süre de olsa uzaklaşabilen Servet Hanım’da modern bir yapıya ve işleyişe sahip ev işlerinden uzak hastane ortamı konforlu, rahat bir tatil mekânı hissiyatı yaratır:

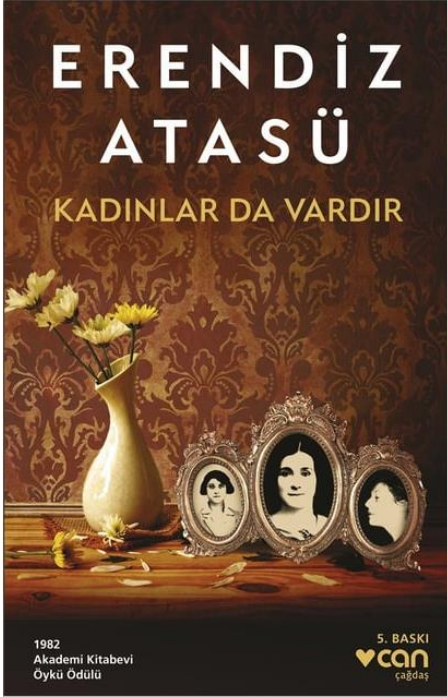
Servet Hanım, arada sırada hastaneye değil de tatil için otele geldiğini sanıyordu. Bu gece burada yalnız yatacağı. Servet Hanım, ömründe ilk kez bir odada yalnız yatacağı. Bu düşünce garip bir heyecan veriyordu ona. Kendisine ait bu denli geniş bir alanı hiçbir zaman olmamıştı. (...) Servet Hanım yirmi bir gün buradaydı, ışın sağlığını için. Evlatları pek ezile büzüle bildirdiler gelebileceklerini. Annelerinin yalnızlıktan korkacağını sanıyorlardı. Oysa Servet Hanım sevinmişti bile. Günün büyük kısmında yalnızdı zaten. Hiçbir zaman bu kadar boş zamanı olmamıştı. Alışık olmadığı bir şey yapıyordu Servet Hanım, düşünüyordu. İlk kez ‘ne alınacak, ne pişecek, toruna ne mama yedirilecek’leri değil, daha başka, gündelik hayatın tekdüzeliğinden uzak şeyleri düşünüyordu (Atasü, 2019, s.48-49).

Servet Hanım’ın Kocası Behçet Bey, öyküde karısına çok çektirmiş, onun sorunlarını önemsemeyen bencil bir eş profili olarak verilmeye çalışılsa da bu durum metinde belirgin olarak kendini hissettirmez. Ancak Behçet Bey’in yazarın objektifinden yansıtılmaya çalışılan bu olumsuz tutumu metinde çocuklarının bakış açısından şu şekilde ifade edilir: “[Ç]ocuklar babalarını suçuyorlardı annelerine çok çektirmişti. Gün mü görmüştü kadıncağız? Anneleri çok ihmal edilmişti, çok... Onca gün kanaması olmuştu da doktora bile götürmemişti analarını. O zaten hep böyle bencil bir adamdı” (s.47). Bu noktada öyküde Behçet Bey’in, karısı Servet Hanım’a yeterli özeni göstermeme, ona karşı hep duyarsız kalma tavrının eleştirildiği görülür.

Öyküde kocasından yeteri kadar değer göremediğinden yakınan bir başka kadın ise Dr. Gülşen’dir. Dr. Gülşen ve kocası Erol severek evlenmelerine rağmen evliliklerinin ilerleyen dönemlerinde birbirlerinden uzaklaşmaya başlarlar. Bu uzaklaşmanın temel nedeni ise öyküde Erol’un Gülşen’e yeterince değer vermemesi, onu ev işlerinde ve cinsel hayatında kullanabileceği bir obje gibi düşünmesi şeklinde verilir. Bu noktada öykünün odağında olan Servet Hanım ile eğitimli kariyerli bir kadın olan Dr. Gülşen’in aile hayatlarında aynı süreçlerden geçerek aynı rolleri paylaşmaları yani gündelik yaşamlarının, çocuklarına annelik yapmakla, kocalarının arzularını tatmin etmekle, evin hizmetkârlığını yapmakla sınırlı olması yönüne dikkat çekilir. Dolayısıyla öyküde erkek egemen toplum yapısında kadının mensup olduğu zümre, eğitim düzeyi önemsenmeksizin tüm kadınların değersizleştirildiğine vurgu yapılır. Kadının ev ortamında, ev işleriyle uğraşırken yaşadığı sıkıntılar öyküde Dr. Gülşen üzerinden şu şekilde verilir:

Evlenip Cihangir’deki o teras katını tutunca Gülşen kendini file dolusu sebze, leğen dolusu kirli çamaşır, lavabo dolusu bulaşık ve üç günde bir gelen uzmanlık nöbeti arasında buluverdi. İlk günler,

başını kaldırıncı pencereden görünüyü veren deniz küçücük mutfağı mavi bir sevinçle doldururdu. Sonraları denize bakmak Gülşen'in aklına gelmez oldu. Terasa da yalnız süpürmek için çıkabiliyordu. Deniz manzarası uğruna 'Biz genciz, nasılsa merdiven bize koymaz'larla sevine sevine tutulan ucuz katın merdivenleri, kasaba, manava, uğranan iş dönüşleri, insanın beline kopacakmışçasına ağırlar saplıyordu. Erol geceleri yorgun gelir, kafası ertesi günün duruşmasıyla dolu, Boğaza karşı sigarasını tütürür, gazetesini okurdu (s.58-59).



Öyküde yazar, eş ve annelik vasıflarına sahip kadınların eşleri ve çocukları tarafından önemsenmeyip edilgen bir yapıya büründürülmesi ve devamlı olarak ikinci planda tutulması Gülşen'in bakış açısından mizahi bir üslupla anlatır: "Sonra suçluluk, hasta için bir yığın çabaya dönüşür. Bu uğraşının tek bir amacı vardır. Bencildir o amaç... Kendi gözünde kendini bağışlatma... Anneye çorbalar mı taşınmaz?.. Atkılar yelekler mi örülmez?.. Baba, evinde taşları bile siler" (s.54).

Bu alıntıdan da yola çıkarak yazarın; ötekileştirilenin, değersiz görülenin, kaybedileceği anlaşıldığında aile halkının kendi bencilliklerini, suçluluk duygularını bastırmak adına samimiysiz bir şekilde daha "önceleri değersiz gördüklerine" değer biçmelerini eleştirdiği görülür. Öyküde ailesi tarafından devamlı ikinci plana atılan biri olarak çizilen Servet Hanım, metnin ilerleyen kısımlarında kanser olduğunu öğrendiğinde ölüm ile yaşam arasında kalan bir insanın tedirginliğiyle şimdiye kadarki tüm yaşamını sorgulamaya başlar. Bu sorgulayışla birlikte aslında yıllarca yaşadığı hayatın ötekisi olduğunu dolayısıyla da gerçekte bu hayatın bir parçası olamadığının farkına vararak bir hiçlik duygusuna kapılır. Bu doğrultuda koca bir yaşamın kocası ve çocukları tarafından elinden alındığını düşünen Servet Hanım, yaşadığı boşluk hissini ve ölümcül hastalığının etkisiyle bir zamanlar "el üstünde tuttuğu" ailesine karşı büyük bir öfke duyar.

Öyküde Behçet Bey ise bu hastalığa yakalanmış olmasından ötürü Servet Hanım'ı suçlar. Ona bir şey olursa yaşamını nasıl sürdürebileceği, ihtiyaçlarını nasıl karşılayabileceği noktasında endişeye kapılır:

Behçet Bey yatakta bir o yana bir bu yana dönüp duruyordu. Ya ev hepten boş kalırsa ... Ya Servet dönmezse...Büyük kızı 'Baba gel, bizde kal', demişti ama kendi evinden başka yerde rahat edemiyordu. (...) Küçük kız yemek getiriyordu. Behçet Bey yumurta bile kıramazdı da. (...) Ya Servet hepten yok olursa Behçet Bey ne yapacaktı? Korkuyordu. Karısının hastalığını ilk öğrendiğinde duyduğu şaşkınlık ve azıcık suçluluk sonraları öfkeye dönüşmüştü. (...) Hep Behçet Bey'in karşısında, çocukları arkasında dikilip durmuştu. Onu hep yalnız, hep tek başına bırakmıştı. Ve işte şimdi de bu hastalığı çıkarmıştı. (...) Tüm duygular, Behçet Bey'in içindeki bu gerçek panikte düğümlendi. Altmış yedi yıllık yaşamında ilk kez gerçek bir gelecek korkusuna kapılmıştı (s.67-68).

Dolayısıyla Behçet Bey'in algısında Servet Hanım'ın bir kadın, insan kimliğine sahip olmaktan çok ihtiyaçlarının karşılanması noktasında bir vasita görevi üstlendiği vurgulanır.

Servet Hanım, kocasının ve çocuklarının gözündeki değersizliğini "İnsan sevdiğini esirgemez mi? Gün görmedim. Onlar beni hasta etti," (s.69) sözleriyle aktarılır. Ancak öykünün sonunda Servet Hanım'ın hastaneden taburcu olacağı gün geldiğinde ailesine karşı duyduğu öfkeyi çabucak

unuttuğu ve tekrardan eski davranışlarına doğru yol aldığı görülür. Dolayısıyla Servet Hanım'ın hastanede kaldığı günler boyunca ailesine karşı duyduğu öfke ve sergilediği başkaldırı hastaneden ayrılacağı gün önceki öğrenmelerinin devreye girmesiyle son bulur. Öyküde bu olay karşısında Dr. Gülşen'in yaşadığı hayal kırıklığı “[a]caba hiçbir şeye yaramamış mıydı Servet Hanım'a onca dil dökmeleri... Hepsi, hepsi alışılmış bağılıkların, kemikleşmiş bağımlılıkların karşısında boşuna mıydı?” (s.76) şeklinde verilir. Öyküdeki bu olay aslında kadınların ataerkil sisteme boyun eğişinin bir yansıması olarak dikkat çeker. Nitekim öyküde yazar, Dr. Gülşen aracılığıyla kadınların yüzyıllardır mevcut düzen karşısındaki çaresizliğine, ezilmişliğine, ikincil bir varlık olarak görülmelerine sebep olan şeyin aslında kendi tutum ve davranışlarından kaynaklandığı görüşündedir. Bu bakımdan yazara göre kadınlar geçmişten beri süregelen erkek karşısındaki geleneksel tavırları sürdürdükleri sürece kaybetmeye mahkûm olacaklardır. Ancak durumun farkına vardıklarında ve bir şeylerin değişmesi için harekete geçtiklerinde, kendi ideallerini, yaşam standartlarını ataerkil sisteme benimsettiklerinde ve bu doğrultuda hareket ettiklerinde öteki konumundan çıkıp özne konumuna geçebileceklerdir. Öyküde yazarın Dr. Gülşen üzerinden vermeye çalıştığı Cumhuriyet ideolojisiyle yetişmiş kendi ayakları üzerinde durabilen” Kemalist aydın kadın” görüşü geleneksel toplum yapısı içinde törelerle, koşullandırmalarla yetişen Servet Hanım üzerinde kısmen etkili olsa da genel anlamda karşılıksız kalır. Nitekim öyküde Servet Hanım yetiştiği sosyal ortamın etkisiyle sosyo-ekonomik anlamda kendisine yetebilecek durumda değildir. Bu durum da onun, eşini ve evliliğini tüm varlığı olarak algılamasına neden olur. Dolayısıyla öyküde yazarın dikkat çektiği bu durum iki farklı sistemde yetişen kadının değer yargılarındaki değişikliği vurgular niteliktedir.

## 2. EVLİLİKTE KADIN

Kadınlık, ataerkil kültürde, yaş, eğitim, sınıf gibi nitelermelerden bağımsız olarak öncelikle “ev” üzerinden tanımlanır. Bu nedenle, ev ve ev işleri, kadın öznelliğinin temelini oluşturması için kilit alanlardan biridir. Ev ile kurulan ilişkinin her kadın için merkezi önem taşımasına rağmen kadının ait olduğu sınıfa, statüye, kuşağa ve eğitim düzeyine göre değişiklik gösterdiği gözlenir. Dolayısıyla kadınlık tanımının oluşturulduğu bir mekân olarak ev cinsiyet eşitsizliğinin de üretildiği bir alandır. Bu nedenle kadının ilk iletişim kurduğu ve sosyalleştiği ortam olan aile “kadın”ın kimliksel kodlarının açıklanmasında da önemlidir. Bir anlamda “ev”, kadınların ortak deneyim noktasını oluşturur. Çünkü kocanın ev işlerinden muafiyetine mazeret oluştururken ev işinin kadının yükümlülüğü olarak tanımlanmasına sebep olur. Yapılan çalışmalar kapsamında kadınların, ev içi sorumluluklara yönelik görevleri kendi doğal görevleri olarak algıladıkları için erkeklere göre kendilerini daha önemsiz ve değersiz gördükleri ortaya koyulur (Aktaş, 2013, s.55-56).

Öyküde kadınların sömürülüp köleleştirilmesine ortam hazırlayan bir unsur olarak evlilik kurumu ön plana çıkar. Nitekim ev içinde de hükmünü sürdüren ataerkil sistem, her ikisi de çalışan insanlar olmasına rağmen işten eve yorgun gelen Erol'un dinlenmesine olanak tanırken Gülşen'i bu olanaktan mahrum bırakır. Evleninceye kadar ev içi misyonun kadına yüklediği sorumlulukların

farkına varamayan Gülşen, evlendikten sonra özgürlüğünün elinden alındığını ve kişisel hakları noktasında sömürüldüğünü hisseder:

Oysa Gülşen, rakı ve balık safalı mutlu gecelerin ertesinde tavayla savaşıırken, neden hiçbir ruh doktorunun ev işlerini incelemediğini merak etmeye başlamıştı. Yemek, bulaşık, çamaşır, temizlik... Bir süre sonra hepsi nasıl da el ele verip acımasız bir egemen kesiliyor, kadının elini kolunu kısıktırak bağlıyordu. Yoo, bunu ancak evde çalışan bilir, dışarıdan bakmayla anlaşılır gibi değil. Kapının arkasında, büfenin üstündeki, ancak duyarlılaşmış gözün görebileceği toz, 'Sil beni, süpür beni!' diye bağırır.

Tencerenin dibindeki ufacık kara büyür büyür de dünyayı kaplar. Beş dakika sigara molası verip oturamazsın, sandalye diken olur da batar. 'Elimi bulaştırmışken şunu da yapayım, oturmadan bunu da bitireyim'lerin sonu gelmez. Yakınsan yanıt hazır. 'Yapma, efendim, yapma,' derler. Gerçekten yapmazsan, herhalde evde kıyamet kopar (Atasü,2019, s.59-60).

Öykünün ilerleyen kısımlarında Gülşen'in yıllar önce ölen bir ev hanımı olan annesine karşı büyük bir suçluluk duyduğu görülür. Çünkü Gülşen'e göre kendisi, babası ve kardeşleri annesini ömür boyu mutfağa, ev işlerine hapsederek onun günden güne tükenmesine sebep olmuşlardır. Daha sonraları annesine karşı duyduğu bu suçluluk duygusu, onu, "emekleri göze en az görünen işçiler" olan kadınların acılarını dindirmek, onlara yardımcı olmak adına kadın doğum doktoru olmaya yönlendirir:

(...) Gülşen babasından uzaklaşıyor, annesine yaklaşıyordu, yıllar önce ölen annesine. Ona büyük bir haksızlık yapmışlardı el birliğiyle. Babası, Gülşen ve kardeşleri, onu hiç hak etmediği ağır bir cezaya, yaşam boyu mutfağa, çamaşır makinesine, çocuk bezlerine yargılamışlardı. Ne aç bir canavardı o çamaşır, ya da bulaşık leğeni... Kıvılcım gibi bir yanıp bir sönen sevinçler nasıl yalar yutar da gene duymaz... İlk yılların bir erkekle olma mutluluğu, sonraları analığın sıcaklığı yorgun kollarından süzülür, kirli, yağlı sulara karışıp akar gider, geride bir şey bırakmadan. Gülşen, Cihangir günlerinden beri kentlerde, kasabalarda, ocakların, fırınların, çamaşır leğenlerinin, bulaşık tencerelerinin önünde ömür tüketen nüfusun yarısına, üretimleri göze en az görünen işçilere, kadınlara karşı korkunç bir yakınlık duyuyordu içinde. Kadınların acı çekmesini engellemek istiyordu. Bu yüzden kadın doğumcu oldu (s.61).

Dolayısıyla öyküde bu paragraf üzerinden ataerkil toplum yapısı tarafından özellikle ev içinde kadına yüklenen ağır sorumluluklar ve kadının ikincil bir varlık olarak görülmesi eleştirilir. Evlilikteki roller açısından kadın ile erkek arasındaki eşitsizliğe dikkat çekilir.

### 3. KADINLAR KOĞUŞU VE KIZ KARDEŞLİK KAVRAMI

1960'lardan sonra, "Kişisel Olan Politikadır!" sloganıyla bütün kadınların ortak bir ezilmişliğe maruz kaldıklarını ve bu doğrultuda çıkarlarının da ortak olduğunu ima eden bir "kız kardeşlik" kavramı oluşur. Kız kardeşlik düşüncesi; hiyerarşi ilkesine de bir başkaldırıyı ifade eder. Bu düşünce yapısı ataerkil toplumdaki erkek egemenliğinin yapısal bir "böl ve yönet" sistematığı çerçevesinde güvence altına alındığı görüşündedir. Kadınların cinsiyetçi aile yapısı içerisine hapsedildiklerini ve hiyerarşik eril yapının genel ilkelerine bağımlı kılınarak birbirlerinden koparılıp bölündüklerini hem de kadın olarak ortak ezilmişliklerine ilişkin kolektif bir bilinç kazanmaktan uzak tutulduklarını savunur. Bu durumu yenebilmek için kadınların yaşamış oldukları ortak deneyimleri ve ezilmişlikleri birbirleriyle paylaşmalarını zorunlu görür. Bu hareketin önemli getirileri, "Kız kardeşlik güçlüdür" sloganıyla bu iki noktanın birleştirilmesi ve kız

kardeşlik kavramının, kişisel deneyim değerinin ve de statüsünün yeniden tanımlanmasıdır (Erdoğan, 201, s.2-3).



Öyküde Servet Hanım, hastalığı nedeniyle tedavi amaçlı kaldığı hastanede ailesinin öyle uygun görmesi üzerine tek kişilik bir odada kalır. Bu oda başlangıçta Servet Hanım'a yapacağı bir iş olmaması yönünden mutluluk verse de hastalığının kanser olduğunu öğrenmesiyle içindeki yalnızlık hissini arttırarak korkutucu görünmeye başlar. Dr. Gülşen'in tavsiyesi üzerine kadınların bulunduğu koğuşa yerleşmeyi düşünen Servet Hanım, kocası Behçet Bey'in bu durumu kabul etmemesi üzerine hayatında ilk defa ona bir karşı çıkış sergileyerek bu koğuşa yerleşmeye karar verir. Servet Hanım burada, tıpkı kendisi gibi olan kadınların arasında yalnız olmadığını farkına vararak kısa bir süre de olsa ötekilik yani eş, anne, büyükanne olma kimliğinden sıyrılıp sade "kadın" kimliğine sahip olmanın verdiği bir huzur yaşar. Öyküde Servet Hanım'ın

yaşadığı bu huzur, Gülşen'in bilincinden "[s]onunda mücadeleyi Servet Hanım kazanıp koğuşa geçmişti. Pek de iyi olmuştu. Bütün gün boş duvarları seyredip dertleneceğine, dertlenip dertlenip acılaşacağına, Servet Hanım arkadaşlıklar kuruyor, dostlukları güçlendiriyordu. Başka hastalara yakın yaşadıkça hastalığı doğal saymayı, iyileşenleri gördükçe yaşama sarılmayı öğreniyordu." (Atasü, 2019, s.74) şeklinde aktarılır.

Dolayısıyla öyküde hasta kadınların bir arada kaldığı ve bu şekilde tedavi gördüğü koğuş, onların kendilerini saran tehdide karşı birlikte savaşarak mücadele ettikleri bir alan gibi olması yönüyle dikkat çeker. Öyküde bu mekân üzerinden yıllar boyunca aynı kadere, acılara sahip kadınların bir araya gelerek her türlü zorluğu aşabilecekleri mesajı verilir. Nitekim bu mesaj yazarının feminist görüşünün bir yansıması olarak metinde kendine yer bulur.

#### 4. KADINLIK KİMLİĞİNE YABANCILAŞMA

A. Jaggr'a göre kadın hem cinsel hem de duygusal olarak tüm alanlarda sömürülmeye açıktır (Işık, 1998, s.111). Kadının sosyal hayatta bu denli sömürülmeye maruz kalan bir varlık olması ise zamanla onu kendi kimliğine doğru bir yabancılaşmaya iter. Bu bağlamda öykünün geneline bakıldığında yazarın üzerinde durduğu konulardan birinin yabancılaşma olduğu görülür. Öyküdeki yabancılaşma kadının kadınlık kimliğine ve bunun bir sonucu olarak da zamanla kendi hayatına yabancılaşması şeklinde gözlemlenir. Nitekim Servet Hanım'ın da Dr. Gülşen'in de iyi bir eş, iyi bir anne olmak adına kendi hayatlarına, kadınlık kimliklerine yabancılaşarak bu şekilde ataerkil toplumun kendilerine dayattığı roller üzerinden değerleri belirlenen kişiler olmaları dikkat çeker. Ancak gerek Servet Hanım'ın gerekse Dr. Gülşen'in ailesine verdiği değerini onlardan

göremediklerinde ise aileleri üzerine kurdukları değer yargılarını yitirerek bir boşluğa sürüklendikleri görülür.

## SONUÇ

Feminizm, “kadın”ın cinsiyetinden ötürü maruz kaldığı kısıtlama, baskı, zorluklar karşısında mücadele ve direnme güdüsünün bir sonucu olarak ortaya çıkar. Feminizmin geçirdiği süreçlerin genel anlamda üç kısımda incelendiği görülür. Bunlar 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başlarındaki I. Feminist dalga, 1960’lı yıllarda kendini hissettiren II. Feminist dalga ve 1990’ların başında görülen III. Feminist dalgadır. Feminizm, 19. yüzyıldan başlayarak organize bir hal alır ve etki alanını arttırarak farklı alanlarda da görülür. Edebiyat da bu alanlardan biri olur.

Feminist edebiyat eleştirisi Batı’da 1960’ların sonlarında ortaya çıkar ve temel olarak yöntem ve içerik noktasında farklı kategorilerden oluşur. Feminist eleştiri kapsamında incelemeye alınabilecek eserler Türk edebiyatında 1908’den sonra nadiren de olsa görülmeye başlar. Özellikle 1980 sonrasında feminist eleştiri edebiyatımızda daha da yaygınlık kazanır. Buna paralel olarak birçok kadın yazarın eserinde feminizm vurgusu artarak ön plana çıkar. Nitekim bu yazarlardan birinin de Erendiz Atasü olduğu görülür. Kendisini feminist bir yazar olarak tanımlayan Atasü, özellikle öykülerinde kadın sorunlarına yer verir. *Kadınlar da Vardır* adlı öykü kitabında bulunan “Kadınlar da Vardır” adlı öyküde yazar, Servet Hanım ve kocası Behçet Bey ile Dr. Gülşen ve kocası Erol üzerinden ataerkil düzenin kişilere bireysellik, kendileri olma hakkı tanımadan toplumsal normlar üzerinden dayattığı kadınlık ve erkeklik rollerine dikkat çeker. Bu kapsamda öyküde ezilen, ikinci plana atılan kadın profillerine, kadını bir “öteki”, cinsel bir obje, değersiz bir varlık olarak kabul eden ataerkil toplum yapısına ve bu duruma sebep olan bazı geleneksel kadın tutumlarına yer verir.

Sonuç olarak “Kadınlar da Vardır” adlı öyküde ataerkil düzenin kadını ötekileştirdiği düşüncesi merkeze alınarak kadınların bu mevcut yapı nedeniyle evlilik kurumunda hak ettiği değeri görememesi, ağır sorumluluklara maruz kalması ve bunun sonucunda da zamanla kendi kimliğine yabancılaşarak mutsuz bir birey haline gelmesi eleştirilir. Bu kapsamda yazar, kadınların içinde buldukları mevcut durumdan kurtulabilmeleri için birbirlerinin desteğini almaları, diğer kimliklere bürünmeden önce kendi kimliklerinin farkına varıp öz değerlerini bilmeleri ve bu yönde tavır sergilemeleri gerektiği şeklindeki yargıları savunur.

## KAYNAKÇA

- Akpınar, Soner ve Şahin, Büşra (2017). “Orhan Pamuk Romanlarında ‘Öteki’”. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 5(11), 330-344.
- Aktaş, Gül (2013). “Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak”. *Hacettepe Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 30 (1), 53-72.
- Arat, Necla (2017). *Feminizmin ABC’si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Atasü, Erendiz. (2019). *Kadınlar da Vardır*. İstanbul: Can Yayınları.

- Aydınalp, Esra Başak(2019). "İçeri'nin Dışarı ve Kabuk'un İçeri- HélèneCixous ile Zeynep Kaçar'da Karşılaştırmalı Bir Dişil Yazı ve Yapısöküm Okuması". *Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 29(1), 59-75.
- Bayraktar, Gökhan (2023). "İkinci Dalga Feminist Hareketin Feminizmin Gelişimindeki Dönüştürücü Rolü". *Advances in Women'sStudies* 5(2), 49-56.
- Coşkuner Kalın, Ceylan (2016). "Simone de Beauvoir: Ötekiliğin Kabulü". *Beytulhikme An InternationalJournal of Philosophy*, 6(2), 227-243.
- Eliuz, Ülkü (2011). "Cinsel Kimlik Paniği". *TurkishStudies*, 6(3), 221-232.
- Erdoğan, Deniz (2014). *Feminist Kuramlar: Marksist Feminizm ve Sosyalist Feminizm*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Huyugüzel, Ömer Faruk (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Işık, Emre (1998). *Beden ve Toplum Kuramı: Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kılıç, Sinan (2006). *Jean Paul Sartre'in Varoluş Felsefesinde Öteki Kavramı*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi.
- Kolcu, Ali İhsan (2008). *Edebiyat Kuramları: Tanım-Tenkit-Tahlil*. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.
- Moran, Berna (1994). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Önder, Alev. (2018). *Erendiz Atasü'nün Eserlerinde Kadın*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Özeskici, Evrim (2017). "Öteki" Kavramı Üzerine Görsel Çözümlemeler. Yayımlanmış Sanatta Yeterlik Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Selçuk, Nazire Müge (2014). "Kadın ve Senkronize Roller". *TheJournal of AcademicSocialScienceStudies*, (25), 513-522.
- Suroğlu, Kezban (2011). *Erendiz Atasü: Hayatı-Eserleri-Sanatı*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Şahin, Elmas (2009). *Leylâ Erbil'in Eserlerine Feminist Bir Yaklaşım*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Şen, Can (2011). "Feminist Edebiyat Eleştirisi ve Nihan Kaya'nın "Gelin" Hikâyesinin İncelenmesi". *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(2), 448-458.
- Taş, Gün (2016). "Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri". *Akademik Hassasiyetler Dergisi*, 3 (5), 163-175.



OKTAY YİVLİ

# Kırk Yama

AŞK, EDEBİYAT ve ÖTEKİ ŞEYLER



 Günce Yayınları

Mahmut Babacan

Üniversiteler İçin

# Türk Dili Kompozisyon Bilgileri



 Günce Yayınları

8. BASKI

Başka Bir Tarih Hayal Etmek

# TÜRK EDEBİYATINDA ÜKRONYA

MURAT GÜR



 Günce Yayınları

DR. MUSA ERASLAN

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE

# MİZAH VE İRONİ



 Günce Yayınları

# Bozulmaya Yüz Tutmuş Bir Toplumun Dirilişi: L. N. Tolstoy-Diriliş (Воскресение)

DR. ÖĞR. ÜYESİ ERSİN ÇETİNKAYA\*

Öz

Her kadim devlet gibi Rusya da tarih sahnesine çıktığı ilk günden itibaren olumlu/olumsuz birçok aşamadan geçerek günümüze kadar varlığını sürdürür. Ülke genelindeki temel yapı olan toplum, Rusya'nın ana gövdesini oluşturduğu için içerisinde bulunan insanları ilgilendiren her türlü sorun ve sorunsalları kendi bünyesine dâhil etmek zorunda kalarak gelişim çizgisini sürdürür. Rusya, çok uluslu ve sınıfsal olarak birçok katmana sahip olan bir ülke olduğu için böylesi sorun ve sorunsalların nitelik ve niceliği her daim çok olur. Ülkenin sınıfsal olarak en büyük bölümünü oluşturan küçük insanlar, insanı ve ona ait her şeyi kendisine konu etmeyi düstur edinen edebiyatın konusu olur ve birçok yazarın eserinde merkez noktada bulunur. Temel mânâda yoksulluğun ve onun getirisi olan ahlaki yozlaşmanın buhurdanında yoğrulan birçok kesimin hikâyesinin keskin bir şekilde anlatıldığı Lev Nikolayeviç Tolstoy'un *Diriliş* eserinde problemler yansımaları bulur. Ülkenin çatırdayan siyasi, sosyal, felsefi ve idari atmosferi altında hayata tutunmaya çalışan insanların yaşam karşısındaki mücadeleleri sanatkarın eserinde yoğun ve derinlikli bir bakış açısıyla okura sunulur. Nihayetinde eserde betimlenen olay ve kişiler dönemin gerçeklerini okura tüm açıklığıyla gösterir. Yazarın Ortodoks Kilisesi'nden aforoz edilmesine neden olan, Çarlık Rusya'sının son dönemi ve Sovyet Rusya'ya geçiş süreci olarak adlandırabileceğimiz dönemde toplumun farklı katmanlarının maruz kaldığı sıkıntılı durumlar neticesiyle halkın yaşadığı derin ahlaki yozlaşmanın neden ve sonuçlarının irdelendiği ve yazarın dünyevi ve uhrevi görüşleri neticesinde nihayete erdirilmek istenen *Diriliş* eserini izleksel kurgu bağlamında edebiyat biliminin analiz, açıklama, karakter ve ortam açıklaması noktasında incelemek çalışmamızın özünü oluşturmaktadır.

**Anahtar sözcükler:** L. N. Tolstoy, *Diriliş*, yozlaşma, ahlak, toplum

THE RESURRECTION OF A SOCIETY IN THE BRINK OF CORRUPTION

L. N. TOLSTOY- RESURRECTION (ВОСКРЕСЕНИЕ)

**Abstract**

Like every ancient state, Russia has gone through many positive and negative stages since the first day it appeared on the stage of history, reaching the present day. Since society, which is the basic structure throughout the country, constitutes the main body of Russia, it continues its line of development by having to include all kinds of problems and problematics that concern the people in it. Because of Russia is a multinational country with many layers of class, the quality and

\*Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi Yabancı Diller Fakültesi Mütercim ve Tercümanlık Bölümü Rusça Mütercim ve Tercümanlık Anabilim Dalı, e-mail: [ersin.cetinkaya@asbu.edu.tr](mailto:ersin.cetinkaya@asbu.edu.tr), ORCID: 0000-0003-1475-8421.

Gönderim tarihi: 8 Mayıs 2024

Kabul tarihi: 30 Temmuz 2024

quantity of problems are always numerous. Little men, who constitute the largest part of the country in terms of class, become the subject of literature that aims to focus on humans and everything related to them, and are at the centre of many writers' works. Various problems find their reflection in L. N. Tolstoy's *Resurrection*, where the story of many segments of society kneaded in the centre of poverty and the moral corruption that comes with it is sharply told. The struggles of people trying to hold on to life under the crackling political, social, philosophical and administrative atmosphere of the country are presented to the reader from an intense and profound perspective in the author's work. Ultimately, the events and people depicted in the work clearly show the readers the realities of the period. The essence of our study is to examine the work of *Diriliş*, which is intended to be finalized as a result of the worldly and otherworldly views of the author and the reasons and consequences of the deep moral degeneration experienced by the people as a result of the difficult situations that different layers of the society were exposed to during the period that we can call the last period of Tsarist Russia and the transition period to Soviet Russia, which caused the author to be excommunicated from the Orthodox Church, and to examine it in terms of analysis, explanation, character and environment explanation of literary science in the context of thematic fiction.

**Keywords:** L. N. Tolstoy, *Resurrection*, corruption, morality, society

## 1. GİRİŞ

İnsanoğlunun doğduğu günden itibaren aidiyet duygusu her zaman kendisine yer bulur. Kişi, herhangi bir zümreye, oluşuma, topluluğa ait olarak aslında düşüncelerini oluştururken bir yandan da bu fikirlerin bir yansıması olarak var olur. Belirli insan profilleriyle oluşan yapının çıktısı ise kendisini toplum olarak adlandıran bir oluşumda gösterir. Dolayısıyla toplumlar, muhtelif beşerlerin bir araya gelmesiyle kendi yapısını oluşturan, belirli norm ve ahlaki değerlere sahip olan bir toplam olarak var olur.

Toplumların en temel bileşeni olan insan ve onu çevreleyen her türlü sorun toplumun özelliklerini belirler. İnsanlar ortak fikir ve hislerle bir araya gelerek toplumu oluşturur ve aynı zamanda bu oluşumun belirli taleplerine uyum sağlayarak yaşamını sürdürür. Dünya üzerinde çok sayıda olan toplumların genişlemesiyle birlikte uluslar ve doğal olarak devletler gün yüzüne çıkar. Her toplumun dolayısıyla devletin de kendine özgü değerleri, fikirleri ve dünyayı algılayış biçimi kendisine yer bulur.

Rus toplumu da tarih sahnesine ilk çıktığı günden itibaren aşamalı bir şekilde kendi içerisinde gelişim göstererek öz benliğini oluşturur ve günümüzde de oluşturmaya devam eder. Yaşanılan dünyanın gerçeklerine ve taleplerine göre devrimin hiç sona ermediği bu yapı, doğal olarak iyilik, erdemli olmak, saygı, ahlak gibi olumlu özellikleri içerisinde barındırırken bir yandan da beşerin neden olduğu çürümüşlükten dolayı kendi yapısını bozacak birçok doneyle sarılır. Daha çok ahlaki açıdan yozlaşmanın neden olduğu bu dejenerasyon, toplumların temellerini yıkan bir yapıya sahiptir. Birçok nedenden dolayı ortaya çıkan bozulma, Rus edebiyatı yazarlarının eserlerinde sıklıkla incelenir.

Rus edebiyatı denilince akla gelen ilk yazarlardan birisi olan L. N. Tolstoy'un 1899 yılında kaleme almış olduğu *Diriliş* eseri de tam olarak bir toplumun yaşadığı çürümeden dolayı ortaya çıkan olumsuz yöndeki gelişimi gözler önüne serer. İlk önce yazar tarafından *Koni'nin Hikâyesi* (*Коневская повесть*) olarak zikredilen eser, daha sonra yazarın otobiyografik özellikleri kitaba dâhil etmesiyle özelde kendi, genelde ise bir toplumun uhrevi anlamda *dirilişini ya da ahlaki açıdan çökmesini* vurgular.

İmparatorluk Rusya'sının çöküşünün en temel nedenleri arasında liyakatsizlik, rüşvet, devlet organlarının halktan ziyade otokratik yönetimi destekleyici hareket etmesi, hukuk sisteminin bozulmuşluğu, kötü konumda bulunan halkın hayatını idame ettirebilmek için ahlaki donelerden uzaklaşarak her türlü çarpıklığı hak olarak görmesi gibi etkiler gösterilebilir. Özellikle *Diriliş* özelinde toplumun/halkın/köylülerin tüm hakları açısından çok kötü durumda olmaları ve insanlar üzerinde büyük bir tesire sahip olan dinin de yönetimi ve yaptığı yanlış uygulamaları destekler nitelikte hareket etmesinden dolayı İmparatorluk, ortaya çıktığı günden itibaren çok kötü durumda olan halkın durumunu daha da kötüleştirmekten başka bir şey yapmaz.

L. N. Tolstoy hayatı anlamlandırmaya başladığı ilk günden itibaren çevresindeki olaylara kayıtsız kalamayan bir kişilik olarak özellikle edebiyat dünyasında varlığını sürdürür. Ailesinden gelme soyluluğu ve zenginliği noktasında eli ayağı bağlanan sanatkâr, yaşamının sonuna kadar bu düşünceler noktasında acı çeker. Doğup büyüdüğü Yasnaya Polyana'da her daim gözlemlene imkânına sahip olduğu köylüleri hayatının sonuna kadar savunur ve ancak bir köylü olarak yaşanırsa hayatın gerçek bir anlamı olacağını vurgular. Buna bir de 1870'li yıllarda Ortodoksluğun kendisi için anlamsız gelmesinden dolayı yaşadığı dinî ve ruhani bunalım eklenince yazar, yazıldığı tarihte edebiyat dünyasında büyük sansasyon yaratan *Çocukluk, İlk Gençlik, Gençlik* (*Детство, Отрочество, Юность*), *Savaş ve Barış* (*Война и мир*), *Anna Karenina* (*Анна Каренина*) ve diğer muhtelif uzun öykülerini reddederek yeni bir bakış açısıyla eserler kaleme almaya başlar. Bu düşünceyle yoğrulan ve yazarın son büyük eseri olan *Diriliş*'te L. N. Tolstoy, Rus toplumunun, idari yapısının muazzam çarpıklığını tüm açıklığıyla gözler önüne serer ve zaman zaman da kendi düşünce yöntemi neticesinde oluşturduğu inanç sistemiyle çözümler sunmaya başlar. Eleştirel gerçekçilikte çok göremeyeceğimiz bu yapı, daha sonra Sovyet edebiyatının ana yönelimi olan toplumsal gerçekçiliğe yazarı bir nebze de olsa yakınlaştırır. Nitekim Vladimir İlyiç Lenin de sanatkârı *Rus devriminin bir aynası*<sup>1</sup> olarak görür.

Henry Thomas Buckle'ın "suçu toplum hazırlar, birey işler" (Ögel, 2017, s.17) mantığıyla hareket eden yazar, *Diriliş*'te de bu düşünce çerçevesinde Rus toplumunda oluşan ve bunun dışında genel insanlığa mal ettiği ahlaki yozlaşmayı İncil temelli öğretilerle çözümlenmeye çalışır. "... sanatçı kimliğinin dışında karşımıza bir filozof olarak çıkan Tolstoy, 'Diriliş'le yıllardır süzgecinden geçirdiği tüm düşünceleri bir arada kaleme alır. Eser adeta yazarın manifestosudur. Yazar için milat olan bu eser, Tolstoy'un büyük buhran öncesi eserlerinden keskin bir çizgiyle ayrılır" (Günör, 2023, s.55). Kilisenin bir devlet organı gibi hareket etmesini kabul etmeyen, diğer

<sup>1</sup> Vladimir İlyiç Lenin, *L. N. Tolstoy, Kak Zerkalo Russkoy Revolyutsii*, <https://leninism.su/works/55-tom-17/2754-lev-tolstoj-kak-zerkalo-russkoj-revoljuczii.html>, Erişim tarihi: 25.06.2024.

devlet organlarının işlevsel olmadığını, dolayısıyla gereksiz olduğunu düşünen yazar, bu tavrı nedeniyle anarşist bir kişiliğe bürünür. Yazarın düşüncesine göre insan kendi aklıyla herhangi bir mezhebe, zümreye tâbi olmadan bir dini algılayıp o dinin kurallarına uygun bir şekilde yaşayabilir. Bunun dışında Allah'a ulaşma gayesi içerisinde olan bir kişi için ise ulaşım yolları tek değildir. Bu yüzden L. N. Tolstoy, yaşadığı dönem içerisinde hem semavi hem de felsefi bağlamda ortaya çıkan dinî inanışları detaylı bir şekilde inceler ve kendi düşünce sistemine uygun olanları kullanır. Öyle ki Mahatma Gandhi gibi dönemin ünlü mütefekkirleriyle fikir alışverişinde bulunur, diğer Uzakdoğu felsefeleriyle ilgilenir ve hatta Hz. Muhammed'in hadislerini inceler, notlar alır ve Kur'an'dan da faydalanır. Bütün bu uğraşların sonucu olarak da tüm hak dinlerin temelini oluşturan kurallar çerçevesinde yine tâbi olduğu Hristiyanlık bağlamında ağırlıklı olarak sevgi dolu ve iyi ahlaklı olmanın ağır bastığı bir değerler sistemi belirleyerek kendi inanç yapısını oluşturur. Bu gibi bir düşünce içerisinde olması, son eseri *Diriliş*'te devlet idaresindeki Ortodoksluğu hedef alması ve diğer söylemlerinde ve eserlerinde yine aynı merkezde fikir telakki etmesi sanatkarın 1901 yılında Ortodoks Kilisesinden aforoz edilmesine neden olur. Bu durumla karşılaşması ne kendisini üzer ne de yazara umum tarafından olumsuz bir imge yükler, aksine kararın açıklanmasından sonra Moskova'da halk, yazarı alkışlarla karşılar. L. N. Tolstoy, o dönem Rusya'nın ikinci Çarı olarak kabul edilmekte ve hatta bazı durumlarda Çardan da üstün tutulmaktadır. Bu bağlamda hem yurtiçinde hem de yurtdışında kendisini hayranlıkla takip edenlerin olması, dinî düşünce sistemini benimseyerek yine dünya çapında Tolstoy müritlerinin ortaya çıkması yazarın edebiyat dünyası dışında genel manada da destek görmesini sağlar ve büyük bir üne kavuşur. Çalışmanın özünü sanatkarın yaşadığı uhrevi değişimin etkisiyle birlikte kaleme almış olduğu *Diriliş* eserini toplumun yaşadığı ahlaki yozlaşma bağlamında izleksel kurgu çerçevesinde edebiyat biliminin analiz, açıklama, karakter ve ortam açılımı noktasında ele almak oluşturacaktır.

## 2. TOPLUMUN AHLAKİ YOZLAŞMASI NOKTASINDA DİRİLME

L. N. Tolstoy'un avukat arkadaşı Koni'nin kendisine aktardığı yaşanmış bir olaydan hareketle oluşturulan eser (Kuzina & Tyunkin, 1978, s.9) aynı zamanda genç Tolstoy'un yaşlılık zamanlarında yaşadığı pişmanlıklardan arınması olarak da önemli bir işleve sahiptir. Başkişilerden Dmitriy İvanoviç Nehlyudov'un Yekaterina Mihaylovna Maslova'yı iğfal etmesi ile birlikte kadın kahramanın kötü yola düşmesi ve sonu sürgüne kadar varan bir hikâyenin aktarıldığı eserde yazar, gençlik hataları bağlamında hem kendisinin hem de toplumun yaşadığı ahlaki yozlaşmayı inceler. Bunun yanı sıra toplumun birçok kesiminin de aktarılmasından dolayı diğer bir başkişinin Rusya olduğu eserde bir toplumda yaşayan insanların panoraması neden ve sonuçları ile birlikte gözler önüne serilir.

Türk edebiyatında da gözlemleyebildiğimiz konağın minik beyefendisi tarafından halayıkların iğfal edilmesinden sonra hayat içerisinde kötü koşullarda savrulması Rus edebiyatında neredeyse tüm yazarların eserlerinde karşılaşılan bir durumdur. Rus edebiyatında özellikle toplumun yozlaşması noktasında değinilen konuyu L. N. Tolstoy da gençliğinde yaşamış ve hatta köylü bir kadından gayri meşru bir çocuğu da olmuştur. Aynı zamanda "Tolstoy ölmeden

birkaç ay önce biyografisini yazan Pavel Biriukov'a, Kazan'da üniversiteye gittiği dönemde teyzesi Pelageia Yuşkova'nın evinde yaşadığı sırada evdeki hizmetçilerden birini baştan çıkardığını, sonra da kızın sonunun kötü olduğunu söylemişti" (McLean, 2015, s. 538). Bu bağlamda hem konunun kendi hayat hikâyesine benzemesi hem de dönem Rusya'sında dinî inanışları noktasında Çarlık tarafından zulüm gören Duhoborların<sup>2</sup> muhtelif yerlere ikmallerinin sağlanabilmesi açısından uzun zaman sonra telif hakkı karşılığında bu eser gün yüzüne çıkar ve hem ülkede hem de ülke dışında büyük bir ilgi görür. "L. N. Tolstoy'un hiçbir eseri yurt dışında *Diriliş* kadar yoğun ilgiyle karşılanmaz. Romanın ortaya çıkışı bir sansasyon yaratır ve birçok ülkede gazete ve dergilerde yayımlanır" (Grigoryev, 1964, s. 552). Böylelikle eseri Rusya özelinde yaşanan olaylar çerçevesinde tüm dünya halklarını ilgilendiren bir klasik/yapıt olarak değerlendirmek mümkündür.

"Edebiyat eleştirmenleri, filozoflar ve ilahiyatçıların dikkatle ele aldığı ve her birinin romanı kendi bakış açısıyla incelediği" (Vinogradova, 2019, s. 20) eser, yazarın sanatı ve felsefesi bağlamında mihenk taşı özelliği barındırır. L. N. Tolstoy'un "otuz beş yaşında, sağlıklı, güçlü, çevik, dinç bir adama, yetmiş yaşındaki yalnız bir düşünürün fikirlerini verdiği" (Troyat, 2010, s. 746), Nehlyudov'un<sup>3</sup> mahkeme jüriliğine gitmek için hazırlandığı sahnelerin ve doğanın tasviriyle başlayan eser, daha ilk satırlardan itibaren dönemin, özellikle hukuk sisteminin eleştirisiyle başlar:

"Yüz binlerce insan avuç içi kadar bir yere toplanıp üst üste yaşadıkları toprak parçasını çirkinleştirmek için var güçleriyle çalışmış olsalar; üzerlerinde hiçbir şey yetişmesin diye her yanına taş dikmiş, filizlenen her otu kökünden koparmış, havayı taş kömürü, petrol yakarak ellerinden geldiğince kirletmiş, çevredeki tüm ağaçları kesmiş, tüm hayvanları, kuşları uzaklaştırmış olsalar bile gene de ilkbahar ilkbahardı" (Tolstoy, 2015, s. 57).

Dinin hukuki işlere temel dayanak olarak kullanılmasını reddeden yazar, aslında hukukun islah etmekten ziyade daha çok çarpıklıklar doğurduğunu vurgular. Bu olumsuz durumlara bir de Ortodoks ayinlerinde görebileceğimiz Tanrının kanı diye şarap içilmesi, eti diye şaraba batırılan ekmek yenmesi yazarın eleştiri oklarını yönlendirdiği belli başlı konulardır. Yazara göre Hz. İsa'nın aktarmak istediği din yani Hristiyanlık kişilerin çıkarları noktasında çarpıtılmıştır. Bunun en sahil örneği olarak da din üzerine yemin edilmesinin yasak olduğu hâlde eserde tasvir edilen mahkemelerde yemin ettirilmesidir.

Eser içerisinde Rusya'daki tüm insanların bir panoraması verilerek başkışı Nehlyudov nezdinde suçun gerçek sahibinin arandığı göze çarpar.

## 2.1. Suçlu mu Yoksa Masum mu? : Dmitriy İvanoviç Nehlyudov

Eserin başında Nehlyudov vatanını seven her yurttaş gibi görevini yapmak üzere mahkemenin yolunu tutar. Kendisi gibi jüri üyeliğine gelen diğer kişileri analiz ederek çıkarım

<sup>2</sup> Kelime anlamı olarak "manevi/ruhani güreşçiler" ya da "ruh güreşçileri" anlamına gelir. İnanışları gereği Hristiyanlık inancında Rus Ortodoks Kilisesi ile ortak paydada buluşmayan, bu sebeple Çarlık Rusya'sı tarafından çeşitli baskılara maruz kalan mezhebin kendilerine verdiği isimdir. Ayrıntılı bilgi için bakınız: O. M. Novitskiy (1882). *Duhobortsı. İh istoriya i verouçeniye*, Kiev. [https://web.archive.org/web/20111105125532/http://az.lib.ru/d/duhobory/text\\_0050.shtml](https://web.archive.org/web/20111105125532/http://az.lib.ru/d/duhobory/text_0050.shtml).

<sup>3</sup> Kelime anlamı açısından tam olmayan anlamına gelir. Yazarın birkaç eserinde de bu ismin kullanıldığı görülür.

yapar. Bunun dışında yazar, yazar-anlatıcı bakış açısıyla hem kişileri hem de ortamı açmılayarak eleştirir. Yazara göre bir insan için tahakkümlerde bulunacak kişiler de aslında çok masum, çok dürüst, erdemli kişiler değildir. “Gelgelelim insanlar –büyük, yetişkin insanlar- birbirlerini kandırmayı, birbirlerini ezmeyi sürdürüyorlardı. İnsanlar bu ilkbahar sabahının, tüm canlıların mutluluğu için yaratılmış doğanın bu güzelliğinin değil, birbirlerine hükmetmek için uydurdukları şeylerin önemli, kutsal olduğu inancındaydılar” (Tolstoy, 2015, s. 57). Kendi özellerinde suçlu oldukları ya da kendileri farkında olmasa dahi farkında olmak zorunda oldukları durumlar bulunur. Bu şekilde bir ortam tasvirinin yapılmasından sonra davalara bakılmaya başlanır. Katyuşa Maslova’nın davasına bakıldığı sırada Nehlyudov için büyük bir kırılma yaşanır, çünkü sanık sandalyesinde oturan Katyuşa olmasına rağmen asıl suçlu jüri koltuğunda oturan Katyuşa’yı yargılama ehliyetine sahip olan kendisidir (Tolstoy, 2015, s.88, 89, 91). Bu an, hem Nehlyudov için hem de anlatının aktarımı için kilit noktadır. Bu aşamadan sonra hem başkışı hem de eser boyut kazanarak diğer donelerle birlikte ilerlemeye başlar.

On yıl önce yaptığı davranışı çoktan unutan Nehlyudov, askerlik mesleğinden sonra mahkemelerde jüri görevlisi olarak yer almaya başlar. Toplumun kendi konumuna uygun gördüğü soylu M. Korçagina ile evlilik yolunda ilerlerken aynı zamanda evli bir bayanla da gizli ilişkisi vardır (Tolstoy, 2015, s.69, 73). Yüksek sosyete kesiminin mensubu olan Nehlyudov, dönem Rusya’sında hemen hemen her soylu toplulukta rastlanabilecek bir tutumla hareket eder. Mahkeme jürisi olarak fikrini belirtirken aslında kendi yaşadığı ahlaksızlığı zaman zaman fark etse de dillendiremez, çünkü ait olduğu topluluğun yapısı bu şekildedir. Dolayısıyla her ne kadar insani olarak bu yapının düşünce yapısından zaman zaman sıyrılrsa da son kertede bu yapıyla birlikte hareket eder noktadadır. Bu bağlamda dönem toplumu kendi içerisinde yaşadığı ahlaki yozlaşmayı bir nevi meşru hâle getirir. “On yıl önce Katyuşa’yı iffal edip yüzüstü bırakması değildi bunun nedeni. Çoktan unutmuştu o olayı. Evlenmesine bir engel saymıyordu. Onu düşündüren, o sıralar evli bir kadınla arasındaki ilişkiydi” (Tolstoy, 2015, s. 69).

L. N. Tolstoy’a göre bir insanın ahlaki açıdan yozlaşmasının nedenlerinden biri de alkol ve sigara alışkanlığıdır, çünkü kötü alışkanlıklar insana kötü özellikler de getirir. Bir delikanlı olarak idealist Nehlyudov, askere gidip o dönemin tipik askerleri gibi bilindik alışkanlıklar edinince kendisinde bozulmalar başlar. Nitekim Nehlyudov, Katyuşa’yı ilk gördüğü anda değil, ikinci kez gördüğü, cepheye giderken halalarına kısa bir süre için uğradığı zaman diliminde iffal eder. Askerce bir yaşam benimseyen karakter oradaki bozulmanın etkisiyle ahlaki değerlerini yitirir. Katyuşa’yı ilk gördüğü anda hissettiği sadece saf bir sevgidir. “O günden sonra Nehlyudov’la Katyuşa arasındaki ilişki değişmişti. Birbirine tutkun tertemiz bir delikanlıyla gene öyle bir kızın arasındaki ilişkiydi bu artık” (Tolstoy, 2015, s. 103). Subay olan ve orduya katılmaya giderken halalarına uğrayan Nehlyudov artık eskisi gibi bir insan değildir. Gençken sıkı sıkıya bağlı olduğu değerlerin yerini artık bireysel zevkleri alır. “O zamanlar dürüst, her iyi iş uğruna kişisel çıkarlarını vermeye hazır, soylu bir gençti. Oysa şimdi yalnız kendi zevkini düşünen, ahlaksız, bencil bir insan olmuştu” (Tolstoy, 2015, s. 105). Masumiyet yerini şehvete, umum için olan düşünceleri bireyselliğe evrilir: “Bu korkunç değişim, onda sırf kendine olan inancını yitirip, başkalarına

inanmaya başladığı için olmuştu. Kendine inanmayı bırakıp başkalarına inanmaya başlamasının nedeni, kişinin kendine inanarak yaşamasının son derece güç olmasıydı.” (Tolstoy, 2015, s. 106).

Nehlyudov her ne kadar çocukluk ve ilk gençlik yıllarında kendini mensubu olduğu yapıdan sıyrılmayı başarsa da yaşı ilerledikçe ve bu yapıya giderek dâhil oldukça kaçınılmaz olarak kendisinde de değişimler meydana gelir. Dönemin soylu kesiminin yozlaşmışlığı onun dışında hiçbir oluşumu ya da düşünceyi kabul etmez. İmparatorluk Rusya’sının demografik olarak küçük bir bölümünü oluştursa da bu yapı ülkenin geri kalanını, yani büyük bir çoğunluğunu kendi boyunduruğu altına alarak yaşayışını sürdürür. Doğal olarak yaşanan her manadaki toplumsal yozlaşmada herhangi bir beis görülmez. Aksi durumdaki bir hareket ise felaket olarak karşılanır. “Nehlyudov’un reşit olunca babasından ona kalan küçük araziye, toprak mülkiyetinin haksızlık olduğuna inandığı için köylülere dağıtması da annesini, akrabalarını dehşete düşürmüştü” (Tolstoy, 2015, s. 107). Nehlyudov her ne kadar çevresine karşı dirense de ait olduğu yapının her insanı aynı düşüncede olduğu için bir noktada pes edip günün koşullarına göre bir yaşayış sürdürmeyi tercih etmek zorunda kalır. “Sonunda pes etti. Kendine inanmayı bırakıp başkalarına inanmaya başladı” (Tolstoy, 2015, s. 107).

Başkişinin bozulmasının yegâne nedeni olan Peterburg çevresi ve askerlik mesleği, L. N. Tolstoy’un dönemdeki ahlaki yozlaşmaya karşı bakışının toplamıdır. Zaten Katyuşa’nın kaderinin değişmesine neden olan Nehlyudov’un iyi bir karakterken bir anda kötü bir yöne doğru evrilmesinin nedeni de budur. İnsan dünyaya geldiğinde aslında her türlü kötü düşünceden izole olarak var olur, fakat onu şekillendiren son kertede mensubu olduğu yapıdır. Sonucu şiddet doğuran her türlü durumda canını vermeye hazır olan askerlik mesleğini ifa edenler herhangi bir değer taşısın ya da taşımasın, ahlaki normlara uysun ya da uymasın istedikleri her davranışı sergilemeyi kendilerine hak olarak görür. Yazarın aslında tam olarak keskin bir şekilde eleştirdiği nokta budur. Şiddet hiçbir şeyin çözümü değildir, aksine her kötülüğün başlangıcıdır. Dolayısıyla hayatının büyük bir bölümünde savunduğu pasifist düşünce yapısını yazar, bu şekilde destekler ve karakterinin bozulmasının ana nedeni olarak görür. “Savaşta canımızı vermeye hazırız. Onun için böyle, hiçbir şeyi umursamadan, çılgınca yaşamamız hoş görülmelidir. Böyle yaşamak zorundayız. Yaşayacağız da” (Tolstoy, 2015, s. 108).

Aynı zamanda yazarın kendisi de askerlik yapar, Sivastopol’da savaflara katılır, savaşın soğuk ve korkutucu yüzünü bizzat gözlemleme imkânına sahip olur. Daha sonra bu izlenimlerini aktardığı, yazarlık serüveninin başlangıcında büyük bir hayranlık duyduğu, daha sonra ise uzun bir süre küs kaldığı İvan Sergeyeviç Turgenyev’e ithafen kaleme aldığı *Sivastopol Öyküleri* (Севастопольские рассказы) bu dönemin yansımaları sonucunda ortaya çıkar. Bu bağlamda Nehlyudov karakterinin yaşadığı kötüleşme evresi ve sonuç itibarıyla ahlaki yozlaşma yaşayarak Katyuşa’yı ifsal etmesi ifade edilenlerin sonucudur.

L. N. Tolstoy’un aslında bir izdüşümü olan Nehlyudov karakteri, askerliği seçerek yozlaşma yoluna girer, çünkü yazar, özellikle ruhani açıdan kırılmayı yaşadığı andan itibaren sonuç itibarıyla şiddet içerdiği için askerlik makamına karşı olumsuz düşünceler içerisinde. Şiddete şiddetle karşılık verilmemesi gerektiğini düşünen ve dolayısıyla dönemde yaşanan savaflar



neticesiyle şiddetin kol gezdiği yıllarda sanatkârın bu düşüncesindeki yoğunluk, yansıması olan karakterde de kendisini gösterir:

“Askerlik, bomboş bir uğraş gerektirdiği, yani akla uygun, yararlı bir işle uğraşmayı, insanlık görevlerini kaldırıp yerine yalnızca şartlı bir alay, üniforma, sancak onuru, başkalarına karşı sınırsız bir hâkimiyet, üstlerine ise ancak kölelerde görülebilecek bir baş eğiş getirdiği için insanları çoğunlukla bozar. Ne var ki üniforma, sancak onuruyla, zorbalığıyla, başkalarını öldürmeye izin vermesiyle zaten kötü olan askerliğe bir de ancak zengin ve ünlü subayların görev alabildiği muhafız alaylarındaki zenginlik, çar ailesine yakınlık gibi çürümeler de eklenince bu bozukluk muhafız alaylarında görevlilerde çılgın bir bencillik derecesine varır. Askerliğe girmesinden, bütün arkadaşları gibi yaşamaya başlamasından sonra bu çılgın bencillğe Nehludof da kaptırdı kendini” (Tolstoy, 2015, s. 107-108).

“Neticede yazarın kötülüğün de iyiliğin de Tanrıdan kaynaklandığı ve insanın yaşantısında deneyimlediği olayların kötü ya da iyi olarak nitelendirilebilmesinde yargının sadece Tanrıya mahsus olduğunu ileri sürdüğü gözler önüne serilir” (Ilica, 2023, s.1493).

İlk başlarda yaptığı yanlışın farkına varmayan Nehlyudov, yine toplumdaki genel davranışın sonucu olarak yaptığı hatanın karşılığında Katyuşa'ya para vermek ister. “Katyuşa için, onun bir işine yarayacağı için değil de her zaman herkes böyle yaptığı, kızdan yararlanıp karşılığını ödemezse bu davranışının dürüst bir davranış olmayacağı, sonra onu ayıplayacakları için verecekti bu parayı. Verdi de” (Tolstoy, 2015, s. 124). İçerisinde bulunduğu kesimden dolayı her ne kadar yaptığı davranışı aklamaya çalışsa da Nehlyudov, ilk gençlik yıllarındaki düşünce yapısından aslında tamamen kopmuş bir insan değildir. Sadece yapı kendisini bu girdaba çekip ona uygun davranmasına zorlamıştır:

““Elden ne gelir canım? Her zaman böyledir bu. Şenbok'la mürebbiye kız arasında da olmuştu aynı şey –Şenbok anlatmıştı ona bunu-; Grişa amca da babam da benim gibi davrandılar. Babam köyde otururken köylü bir kadından Mitenka adında yasadışı bir oğlu olmadı mı? hâlâ hayatta çocuk. Herkes böyle yaptığına göre doğrusu, gerekeni budur demek.” Avutmaya çalışıyordu kendini. Ama boşunaydı çabası. Katyuşa'nın anısı vicdanını yakıyordu” (Tolstoy, 2015, s. 125).

Başkişi tabiatı itibarıyla aslında aynı L. N. Tolstoy gibi içerisinde büyüdüğü bir yapının ürünü değil, aksine bu yapıya ayak uydurmak zorunda kalmış bir kişidir. Yapı içerisinde var olmak için takınılan bu tavır son tahlilde karakterin eser içerisinde hem yaptığı davranıştan hem de içinde bulunduğu yapıdan nefret ederek kendi doğrusunu bulma yolunu gösterir:

“Ruhunun derinliklerinde, en derin yerinde alçakça, aşağılık bir insan gibi davrandığı inancı vardı. Bu anı içindeyken kim ne yaparsa yapsın, bundan böyle hiç kimseyi suçlayamayacağını, insanların yüzüne bakamayacağını, artık kendini iyi, soylu, dürüst bir genç sayamayacağını biliyordu. Oysa mutlu yaşamayı sürdürebilmesi için öyle sayması gerekiyordu kendini” (Tolstoy, 2015, s. 125).

Masum bir insanın hayatına mal olan hatayı her ne kadar meşru temeller üzerine konumlandırmaya çalışsa da Nehlyudov, aslında toplumun ahlaki yozlaşmasının neticesinin bir

sonucudur. Dolayısıyla aradan ne kadar zaman geçerse geçsin başkişi yine özündeki hâline geri dönerek kendi doğrusunun peşine düşer.

Nehlyudov, Katyuşa'yı sanık sandalyesinde gördükten ve kadının 4 yıl kürek cezasına çarptırılmasından sonra bunun tek sorumlusunu kendisi olarak görür. "Romanın düğümünü tetikleyen etken, kahramanın Maslova ile karşılaşmasıdır, buradan itibaren kişiliğinin ahlaki yönden bir diğer kişilik tarafından bastırıldığını görürüz" (Bayard, 2022, s. 115). Nehlyudov sürdürdüğü yaşamın saçmalığını anlayarak kendisini özelde Katyuşa'ya, genelde ise mahpuslar arasında daha çok vakit geçirmeye başladığı için insanlığa adar. Bu insanların durumlarını gözlemleyerek çıkarımlarda bulunur. "Vicdanının istediğiyle sürdürmekte olduğu yaşayış arasında öylesine bir uçurum vardı ki bunu görünce dehşete kapılıyordu" (Tolstoy, 2015, s. 165). Dolayısıyla ilk iş zaten başından beri tiksindiği, ait olduğu topluluktan ve zenginlikten kurtulma uğraşına girer. "Her yanıma dolaşan bu yalan ağını ne pahasına olursa olsun parçalayıp atacağım" (Tolstoy, 2015, s. 166).

Nehlyudov ilk iş kendi hayatını değiştirme uğraşına girer ve sahip olduğu imtiyazlardan birer birer vazgeçmeye başlar. "Odasına gelen Agrafena Petrovna'ya kararlı bir sesle –bu kararlılığı kendi de beklemiyordu kendinden- bundan böyle bu eve de yaşlı kadının hizmetine de gereksinimi olmadığını söyledi" (Tolstoy, 2015, s. 182). İlk gençlik yıllarında hissettiği doğrulara bir geri dönüş serüvenine atılır, çünkü o zaman da düşündüğü gibi ancak bu şekilde topluma daha yararlı bir hâle bürünecektir. Toplumun kendisinde neden olduğu yozlaşmanın hasarlarını böyle davranarak gidereceğini düşünüp devinime geçer. "Onun bu yola düşmesine ben neden olduğuma göre, onu kurtarmak için elimden geleni yapmak zorundayım" (Tolstoy, 2015, s. 183). Katyuşa ile başlayan hareketlenme genele yayılarak devam eder. "Şaşılacak bir durumdu: Nehlyudov kötü olduğunu, kendinden öğrendiğini anladığı andan bu yana başkalarından öğrenmiyordu artık" (Tolstoy, 2015, s. 184). Başkişi kendisinde meydana gelen çürümeden ne kadar rahatsızsa bu durumdan çevresini düzelterek kurtulabileceğini düşünür, çünkü toplumun çürümüşlüğü insanları bu konuma iter:

"Bu çocuğun hiç de öyle tehlikeli bir suçlu olmadığı –herkes farkında bunun-, kişiyi suç işlemeye iten koşulların içine düştüğü için suçlu olduğu apaçık ortada aslında. Sonra şu da apaçık ortada: Toplumumuzda bu çeşit çocukların görülmesini istemiyorsak önce böyle zavallı yaratıkları oluşturan koşulları ortadan kaldırmalıyız" (Tolstoy, 2015, s. 188).

Nehlyudov'un üç ruble altmış yedi kapiklik birkaç eski yolluk çalmaktan hüküm giyen bir çocuk hakkındaki düşünceleri toplumdaki sorunun asıl nedenini başarılı bir şekilde gösterir. Başkişiye göre artık bu durumu ortaya çıkaran koşulların desteklenmesi yerine ortadan kaldırılması gereklidir ve böylece toplum daha sağlam temellerle varlığını sürdürür. "Bu çeşit insanların ortaya çıkmasına yardım eden koşulları yok etmeye çalışacak yerde, bir şey yapmamaktan öte, bu koşulları doğuran kuruluşları destekliyoruz" (Tolstoy, 2015, s. 188). L. N. Tolstoy'un Rus toplumunun düzelmesine dair düşünceleriyle paralellik gösteren başkişinin düşünceleri Rusya'nın güçlüyü koruyan işleyişine karşı açık bir eleştiridir. "Tolstoy güce tapmayı, potansiyel olarak günahların en ölümcül olanı olarak görmüştür, çünkü birey ya da devlet tarafından gücün suistimal edilmesi insanların hayatlarını kolaylıkla mahvedebilir" (Hamburg,

2015, s. 48). “Her yıl yüz binlerce insan ahlaksızlığın doruğuna vardırılyor. Bütünüyle ahlaksızlaştıktan sonra cezaevlerinde edindikleri ahlaksızlığı halkın arasına yamaları için serbest bırakılıyordu” (Tolstoy, 2015, s. 501). Sanatkâra göre 1861 yılında toprak köleliği kaldırılmasına rağmen süreç iyi yönetilmez ve hayatını idame ettirmeye çalışan köylüler çıkar yol bulamadıkları için şehre çalışmak amacıyla gitmek zorunda kalır. Bu da köylülerin yaşamında iyileşmeye vesile olmaz, aksine bu insanları her manada daha kötü koşullara sürükler. Kilim çalan çocuğun durumu da aynı bu şekildedir:

“Yoksulluğun zorlamasıyla köyden kente gönderildiğinde ona acıyan, yardım elini uzatan bir çıksaydı karşısına... Kente geldikten sonra bile, on iki saat çalıştıktan sonra gece fabrikadan çıkıp kötü arkadaşlarıyla meyhaneye gittiği zamanlar ona, “Gitme öyle kötü yerlere Vanya,” diyecek birine rastlasaydı gitmezdi bu çocuk, serseri olmazdı, düşmezdi bu duruma...” (Tolstoy, 2015, s. 189).

Bir manada Nehlyudov aynı Katyuşa gibi mensubu olduğu toplumun kurbanıdır. Çünkü çocuk yaşlardan itibaren aslında içerisinde bulunduğu yapının tersine düşüncelere sahiptir. İlk gençlik yıllarında dürüst bir delikanlıdır, herkesin hakkına karşı saygılıdır. Aynı zamanda dönem Rusya’sının en önemli sorunlarından birisi olan toprak köleliği konusunda ise farklı düşüncelere sahiptir. “Nehlyudov karakteri, Tolstoy her ne kadar kabul etmese de anarşist bakış açısının ürünüdür. Onun aracılığıyla özellikle toprak sistemi ve adalet sistemi hakkında büyük ve sert eleştiriler yapılmıştır” (Günör, 2023, s. 108). Ona göre toprak köleliği dönemin büyük bir sorunudur, bunun dışında toprakların tek bir sahibin tekelinde toplanması yerine herkesin sahip olması gereken bir hak olarak görür. “Canını sıkımsı, çünkü ilk gençlik yıllarında Herbert Spencer’ı çok severdi. Kendi de büyük bir toprak sahibiydi ama onun Social Statics’te savunduğu, toprağın insanların ortak malı olduğuna inanırdı” (Tolstoy, 2015, s. 71). Bu düşüncesini eyleme de dökerek babasından kalan küçük bir toprak parçasını köylülere dağıtır. “Ya on yıl önce babasından kalan iki yüz hektar yeri, yaptığı gibi kendisinin olan bir malı başkalarına verecekti ya da eskiden bağlandığı tüm düşüncelerin yanlış, yalan olduğunu kabullenecekti sessizce” (Tolstoy, 2015, s. 71). Fakat aradan geçen yıllar boyunca haklı olarak gördüğü düşünceden sıyrılarak içerisinde var olduğu toplum gibi hareket eder. Zaman zaman her ne kadar düşünce bağlamında bunun sıkıntısını çekse de sonuç itibarıyla bu yapıya uyum sağlar.

Dolayısıyla yazara göre toplumun yapısı temelden bozuk olduğu için toplum yararına yapılan şeylerin bir sonucu olmaz. Bu bağlamda devlet tekelinde bulunan ve üst yönetimin iyiliğine yönelik hareket eden her türlü kuruluşun karşısında durarak yazar, başkişiyi konuşturur ve hareket ettirir. “Gogol’ün Çiçikov’u gibi, Tolstoy’un Nehlyudov’u da ziyaretlerinin her birinde bayağılığın, hovardalığın, budalalığın, acımasızlığın, zimmetine para geçirmenin yeni bir yüzüyle karşılaşır” (Troyat, 2010. s. 742). Böylelikle başkişi Nehlyudov dönem toplumunun tüm bozulmuşluğuyla oradan oraya savrulan bir mağdur konumunda karşımıza çıkar. Aynı zamanda “Tolstoy’un romanlarında erdem açısından en büyük yüceliğe ulaşmış kahramanı ise kesinlikle Prens Dmitriy İvanoviç Nehlyudov’dur. Nehlyudov, büyük bir çöküşten çok büyük bir yüceliğe ulaşmayı başarmış, ahlaki açıdan nasıl olunması gerektiğini sorgulayarak” (Günör, 2023, s.101) kendini tamamlayabilme başarısını gösterir.

## 2.2. Mahsun Bir Maznun: Yekaterina Mihaylovna Maslova

Katyuşa, dönem Rusya'sının büyük bir bölümünde görebileceğimiz bir karakter olarak aslında ülke genelinde yaşanan durumun bir örneğidir. "Olağan bir öyküydü tutuklu Maslova'nın öyküsü. Köyde çiftlik sahibi iki kız kardeşin yanında hayvan bakıcısı, hiç evlenmemiş köle bir kadının kızıydı. Annesinin yanında kalıyordu. Ömründe hiç evlenmemiş olan annesi hemen hemen her yıl bir çocuk doğuruyordu" (Tolstoy, 2015, s. 60). Rus edebiyatında sıklıkla rast geldiğimiz küçük bir insanın kızı olarak dünyaya gelen Katyuşa, yine annesine çizilen kadere benzer bir hayat sürdürür. Âdeta bir kast sistemiyle anne rahmine düştükleri gün kaderi çizilen bu insanlar, yaşama adım attıktan sonra kendilerine kabul ettirilmiş bu yaşam içerisinde var olmaya çalışır. "Hayat kadını Katyuşa Maslova'da eskiden baştan çıkarmış olduğu genç köylü kadını tanıyan ve vicdan azabından ötürü ona Sibiry'a da eşlik etmeye karar veren Nehlyudof'un hikayesi üzerinden, Lev Tolstoy modern toplum yapısını suçlamaktadır" (Troyat, 2010, s. 739). Nehlyudov'un halalarının çiftliğinde hayatını idame ettirirken başkışının duygularının kurbanı olur ve bu aşamadan sonra nispeten iyi bir hayat yaşayan Katyuşa için bu durum zor günlerinin başlangıcı olur. "Gitmeden bir gün önce de Katyuşa'yı işgal etti. Devrasi gün eline bir yüz ruble sıkıştırıp gitti" (Tolstoy, 2015, s. 62). Ahlaki açıdan bozulmanın yaşandığı dönem toplumunda Katyuşa gibi insanlar hep kurban rolündedir, çünkü Nehlyudov'un yaptığı hareket Katyuşa'nın yaşamının dönüm noktası olur. Nehlyudov'un kendisini işgal edene kadar kendi imkânları dâhilinde bir yaşam sürdüren ve hayata dair umutları olan Katyuşa, elim olayın yaşanmasından sonra hayatta kötü koşullara doğru sürüklenir. Nehlyudov'dan bir çocuk doğurur, çocuğun bakımsızlıktan ölmesi akabinde ise her ne kadar başka işlerde tutunmaya çalışsa da toplumun çarpıklığı kadın başkışiyi ahlaksız bir hayat sürmeye iter:

"Oradan ayrılınca bölge komiserinin yanına oda hizmetçisi girdi. Ama ancak üç ay kalabildi bu işte. Çünkü ellilik komiser asılmaya başlamıştı ona... . (...) Orman bakıcısının yanında iş buldu. Evliydi orman bakıcısı. Ama tıpkı komiser gibi o daha ilk günden asılmaya başlamıştı Katyuşa'ya. (...) Lise öğrencisi iki oğluyla oturan bir kadının yanına girdi. Ama bir hafta sonra çocukların büyüğü, bıyıklı, altıncı sınıf öğrencisi olan dersleri bir yana itip Maslova'ya rahat vermemeye başladı" (Tolstoy, 2015, s. 62-63).

Nehlyudov'un ilk başta temiz bir aşkla sevdiği, daha sonra işgal ettiği Katyuşa da ilk baştaki masum düşüncelerini kaybederek yaşamını idame ettirmeye çalışır. Ona göre insan çıkarları noktasında iyi veya kötü olan bir varlıktır. "Herkes kendisi için, kişisel zevki, çıkarı için yaşıyordu; Tanrı üzerine, iyilik üzerine söylenenler aldatmacaydı. Dünyada her şeyin niçin böylesine kötü olduğu, insanların niçin birbirine durmadan kötülük ettikleri, birbirinin kuyusunu kazdıkları, niçin hepsinin acı çektikleri konusuna gelince, bunları hiç düşünmemek gerekiyordu" (Tolstoy, 2015, s. 198). Dolayısıyla tepeden gelen anlayış zamanla toplumun tüm katmanına yayılır/yayılmak zorunda kalır, çünkü dönemde ezilen insanların yaşamın bir köşesinde tutunabilmeleri için bu gibi bir tutum dışında başka seçenekleri yoktur.

Katyuşa'nın onurlu bir şekilde yaşama tutunma çabası, girdiği muhtelif işlerde yaşadığı hüsrarla sonuçlanır. Toplum tarafından bu konuma itilen karakterin hayatını idame ettirebilmek için hayat kadınlığı yapmaktan başka çaresi kalmaz, çünkü toplumun tüm dinamikleri kimsesi

olmayan, yalnız bir kadının bedensel açıdan yararlanılması mümkün olan bir kişi olarak görülmesine müsaade eder. “O günden sonra Maslova için, kutsal kitapların, bilge insanların öylesine kötilediği, bilinen günahla dopdolu bir yaşam başladı” (Tolstoy, 2015, s. 65). Genel ahlaki kurallar çerçevesinde kabul edilmeyen bir duruma Katyuşa toplumun kendisine reva gördüğü durum nedeniyle sürüklenir. Toplumun bu açıdan temelleri çürümüş olmasına rağmen ceremesini yine savunmasız durumda olan çeker. Nehlyudov’un neden olduğu bu duruma aynı zamanda toplum da destekler nitelikte davranır. Mahkeme neticesiyle cezaya çarptırılarak sürgüne yollanan Katyuşa hem cezaevinde hem de sürgüne giderken gördüğü insan tipleriyle bir evrim yaşar.

Eserde, “Nehlüdo’f’un çiftliklerindeki köylüler dışında, ayakkabıcılar, duvar ustaları, boyacılar, fabrika işçileri, çamaşırcılar, hizmetçiler, kürek mahkûmları görülür. Kötü biçimlenmiş bir toplumun kurbanı bu ufak insanlara, yazar sadece saygı ve şefkat duyar. Onları, yüksek mevkideki kişiler kadar gerçekçi betimlese de, onlara asla ironiyle yaklaşmaz” (Troyat, 2010, s. 743). Toplum tarafından aşağılanan, hakir görülen karakterin bir yandan Nehlyudov tarafından ilgi görmesi bir yandan da sürgün sırasında devrimci çevrelerle tanışması kendisini ahlaksız bir durumda yaşamak zorunda olduğu hayattan kurtarır. O da artık toplumun yararının her şeyden üst olduğunu ve kendisinin de bu durumda bir şey yapabileceğini düşünür:

“Yeni arkadaşlarının hepsine hayrandı. Ama en çok beğendiği Mariya Pavlovna’ydı. Yalnızca beğenmiyordu onu, saygı dolu, hayranlık dolu bir sevgi de besliyordu ona. Üç dil bilen bu zengin, güzel general kızının en basit bir işçi gibi yaşamasına, zengin ağabeyinin yolladığı şeyleri başkalarına dağıtmasına, dış görünüşünü hiç önemsemeden yalnızca sade değil, bir yoksul gibi giyinmesine şaşıyordu. Kendini gösterme, başkalarının ilgisini çekme duygusundan bu arınmışlığı akli almıyordu” (Tolstoy, 2015, s. 452).

Kendini artık bu çevrede anlamlandırmaya başlayan Katyuşa, geçmişine bir sünger çekip yeni yaşamında yeni insanlarla var olma uğraşına girer. “Giyinişinde de davranışlarında da o eski kendini beğendirme isteği yoktu. Ondaki bu değişiklik Nehlüdo’f’un hoşuna gidiyordu” (Tolstoy, 2015, s. 457). Bu bağlamda başka bir kişi tarafından kötü bir hayata sürüklenen Katyuşa en son kertede kendisi için yaşamın anlamını idrak etmeye başlayarak iyi bir ahlaka sahip olmaya çabalar ve yaşamını sürdürme uğraşına girer.

Katyuşa aslında Nehlyudov’un hayatında birçok kırılmanın yaşanmasına vesile olan bir başkişidir. İlk başta Nehlyudov’a saf ve masum sevgiyi tattırır. Daha sonra Nehlyudov’un bedensel zevkleri uğruna iğfal etmesiyle kendisinden nefret etmesine sebebiyet verir. “Lev Tolstoy’un romanlarının çoğunda, insanın gerçek yaşamının, ondaki tinsel güç hayvaniliği yendiğinde başladığı fikri hakimdir” (Troyat, 2010, s. 745). Son kertede yine Nehlyudov’un içerisindeki iyinin tekrar açığa çıkmasına vesile olarak mahkeme sahnesiyle birlikte onun artık toplum için bir şeyler yapmaya çabalamasını sağlar. “Şaşılacak bir durumdu: Nehlüdo’f kötü olduğunu, kendinden öğrendiğini anladığı andan bu yana başkalarından iğrenmiyordu artık.” (Tolstoy, 2015, s. 184). Katyuşa ile karşılaşması Nehlyudov’un hayatında yeni bir sayfa açmasına vesile olur. Bunun yanı sıra “ahlaki açıdan Tolstoy, hayat kadınlarını eleştirmez, Maslova da asla bu işi yaptığı için eleştiri almaz” (Günör, 2023, s.136). Böylelikle kelimenin tam manasıyla bir maznun olan Katyuşa, üzerine yükledikleriyle eserin taşıyıcı kolanlarından birisi haline gelir.

### 2.3. Suça Azmettiren Yapı: Hukuki Bozukluk

Eser içerisinde başkışilerin yanı sıra anlatının olgunlaşmasını sağlayan diğer karakterler de önem teşkil eder. “Tolstoy'un son eserinde, kahramanlar yalnızca varoluşun en önemli temellerini keşfetmekle kalmaz, aynı zamanda dünyaya bakışlarını, sonraki devinimlerini ve tüm yaşamsal yollarını belirleyen bir seçimle karşı karşıya kalır” (Andreyeva, 2020b, s. 97). Özellikle mahkeme heyeti ve jüri üyeleri de her ne kadar hukuki bir yargılama sürecinde görevlerini ifa etme uğraşında olsalar da aslında kendi içlerinde bu yapıya ters kişilerdir. Bir insan hayatını temelinden etkileyen kararlar veren mahkeme başkanı ise bu durumun en açık örneklerindedir. Başkan, evli olmasına ve görevine rağmen bedensel zevkleri noktasında yaptığı yanlışlarda hiçbir sakınca görmez:

“O sabah, yazın onların evinde çalışan İsviçreli mürebbiye kızdan bir pusula almıştı. Kız güneyde bir yerden Petersburg'a geçerken kente uğrayacağını, saat üçle altı arasında onu “İtalya” otelinde bekleyeceğini yazıyordu. Bu nedenle, geçen yaz sayfiyede ona güzel anlar yaşatan kızıl saçlı Klara Vasilyevna'ya saat altıya kadar yetişebilmek için duruşmanın bir an önce başlayıp bitmesini istiyordu” (Tolstoy, 2015, s. 77).

Yapının bozukluğu en tepedeki kişiden geldiği için diğer mahkeme heyetlerinin bu şekilde bir yozlaşmışlıkla hareket etmesi kaçınılmazdır.

Savcı yardımcısı Mihail Petroviç de yine aynı mahkeme başkanı gibi işinin ehemmiyetinin farkında değildir. Öyle ki bakılacak dosyaya mahkemenin başlamasından hemen önce ancak göz gezdirebilir. “Bütün gece uyumamıştı. Bir arkadaşlarını uğurlamışlar, saat ikiye kadar içmişler, oyun oynamışlardı. Sonra da bundan altı ay önce Maslova'nın bulunduğu eve, kadınlara gitmişlerdi. Bu yüzden zehirlenme davasının dosyasını inceleme fırsatını bulamamıştı” (Tolstoy, 2015, s. 79). İşindeki bu vurdumduymazlığa rağmen doğru ya da yanlış hangi yoldan olursa olsun yükselmek için her türlü fırsatı kollar: “Yükselebilmek için her girdiği davada sanığın cezaya çarptırılması gerektiği inancındaydı” (Tolstoy, 2015, s. 83). Katyuşa'nın cinayeti işleyip işlemediği tam kesin olmamasına rağmen takınmış olduğu tavır sürdürür. Ona göre bir suç işlendiyse detayına bakılmaksızın ceza hükmünün yerine getirilip olayın karara bağlanması gereklidir:

“Sayın jüri üyeleri, bu üç kişinin kaderi sizlerin elinizdedir. Öte yandan, vereceğiniz kararlar gidişine yön vereceğiniz toplumun kaderi de sizin elinizdedir. Bu cinayetin anlamının derinliklerine giriniz. Maslova gibi, nasıl söylemeli, toplumdan kopmuş bu hasta kişilerin toplum için ne denli tehlikeli olabileceğini enine boyuna düşünün. Bu zararlı mikroplardan kurtarın toplumu. Hastalığın sağlam yanlara da sıçramasına, daha doğrusu toplumun mahvolmasına engel olun” (Tolstoy, 2015, s. 134).

Savcı yardımcısı toplumun çürümesine neden olarak gördüğü kişileri aslında toplumun bu duruma getirdiğini göz ardı eder. Kendisinde de bulunan ahlaki yozlaşmayı mevzu bahis etmeden toplumun her kesimi tarafından aşağılanmış bu insanlara karşı düşüncelerini kaygısızca dile getirir. Bunun yanı sıra mahkeme başkanının yanında bulunan üyeler de aynı şekilde hareket eder. Yaptıkları işin ciddiyetini kavrayamadan hiçbir aklın kabul edemeyeceği bir yöntemle kararlarını mahkeme başkanına bildirirler:

“İyi yürekli üye hemen karşılık vermedi. Önünde duran kâğıdın numarasına baktı. Rakamları toplayıp üçe böldü, bölünmedi. Gene fal bakmıştı, çıkan sayı üçe bölünseydi başkanın söylediğini kabul edecekti; ama bölünmediğine bakmadan, iyi yürekliliğinin etkisiyle olumlu yanıt verdi gene” (Tolstoy, 2015, s. 145).

Dönem Rusya’sında devlet dairelerinde bulunan lakaytlık burada da kendisini gösterir. Devletin temel kurumlarından birisi olan mahkemeler kanun ve nizamla göre değil başkanın, üyelerin, savcı yardımcılarının kişisel menfaatleri noktasında hareket ederek mevcut yapının sağlıksız olduğunu gözler önüne serer. Nitekim L. N. Tolstoy da eser üzerinde çalışmalara başlarken birçok davaya katılır, dönemdeki mahkemelerin işleyişini kendisi gözlemleyerek eserde mahkeme sahnelerini tasvir eder. Bu bağlamda Katyuşa’nın davası özelinde aktarılan mahkeme sahnesinde aslında Rusya’daki herhangi bir mahkemede görülebilecek bir durum olmasından dolayı ayırt edici bir özelliğe sahiptir.

Mahkemenin Nehlyudov dışındaki diğer jüri üyeleri İ.M.Nikiforov, İ.S.İvanov, P. Başlaşov, Yu.D.Dançenko, G. Ye. Kuleşov, M. Mikitiç de kendi içlerinde bir takım ahlaki bozukluklar yaşayan kişilerdir, fakat kendilerine toplumun çeşitli tabakalarından insanları yargılama ehliyeti verilir. Bozuk olan sistem bu gibi insanların tahakkümleriyle sekteye uğrar. Jüri üyeleri suça, suçun içeriğine, yanlışın ve doğrunun ne olacağına dair fikir yürütmek yerine mahkeme ile alakası olmayan düşüncelerle yorumlar getirir. Yine burada yaşadıkları bireysel yozlaşmadan dolayı olayın temeline değil, farklı yerlere odaklanırlar.

Mahkeme jüri üyelerinin karar vermesi için kısa aralıklarla ara verir. Bu aralarda jüri odasındaki heyet suçun içeriğine ve ne ceza verilmesi gerektiğine odaklanması gerekirken konuyla alakası olmayan ayrıntılarla uğraşır. “– Vallahi yaşamasını biliyormuş adam. Tam bir Sibiryalıymış. Doğrusu zevkine de diyecek yokmuş. Güzel kız seçmiş” (Tolstoy, 2015, s. 126). Hukuki süreci ilgilendirmeyen fikir alışverişleri sürer. Bu şekilde ilerleyen anlatıda jüri heyeti artık kararını söylemek niyetindedir. Dolayısıyla acele ettikleri için her detayı inceleyemeden Katyuşa için hayatını temelinden etkileyen bir görüş sunarlar. “En önemli neden de hepsinin yorulması, bir an önce işi bitirmek istemeleri, bunun için de tartışmaları sonuca bağlayabileceğini umdukları en güçlü karara hemen katılmalarıydı” (Tolstoy, 2015, s. 144). Heyetin tedirginliği mahkûmun hayatı değil, aksine kendilerini bu mahkeme salonunda tutan olayın –sonucu ne olursa olsun- bir an önce sonuçlanmasıdır. Dolayısıyla ilk önce Nehlyudov’dan darbe yiyerek hayatı değişen Katyuşa’nın bir de jüri heyetinin dikkatsizliği neticesiyle yaşamı iyice kötüleşir ve 4 yıl kürek cezasına çarptırılır (Tolstoy, 2015, s. 147).

Dönem Rusya’sının tüm kurumlarıyla olan çürümüşlüğü bütün insanların benliğine sirayet eder, kötü durumda olan toplumu daha fazla dibe çeker. “Nehlüdo夫 bütün bu insanların tutuklanmalarının, cezaevlerine atılmalarının ya da sürülmelerinin nedeninin hiç de başkalarına zararlarının dokunması ya da yasalara aykırı şeyler yapmaları olmadığını; memurların, zenginlerin, halktan topladıklarından diledikleri gibi yararlanmalarını engelledikleri için cezalandırıldıklarını kesinlikle biliyordu artık” (Tolstoy, 2015, s. 381). Yaşanılanların özeti üst yapının alt yapıya karşı uyguladığı sistematik bir zor kullanma ve bunun da hukuk sistemi ile garanti altına alınmasıdır. Önemli olan üst yapının bekasıdır. Hakların aranması durumunda ise

insanlar sıkıntılı durumlara maruz kalır. Nitekim dönemde yaşanan olaylara yüksek perdeden, dürüst bir şekilde tutum alındığında gidilecek yer cezaevinden başkası olmaz. “Bu devirde Rusya’da dürüst bir insana en yakışan yer cezaevidir” (Tolstoy, 2015, s. 386). Bu bağlamda insanlar gerçekleri görüp dile getirmek yerine çıkarıcı düşüncelerle günü kurtarma uğraşına girer. Bu da toplumun çürümesine neden olur. “Bozulmuş, suça yatkın, kötü diye adlandırılan bu insanlar Nehludof’a göre, onların topluma olduğundan çok toplumun onlara karşı suçlu olduğu insanlarla aynıydılar” (Tolstoy, 2015, s. 393). Nehludof, Katyuşa ile karşılaşmasından sonra hem kendi hem de toplum nezdinde başlayan ve çoğalarak ilerleyen çürümeyi bu şekilde analiz eder ve kendisini artık kimsesizlerin sesi olarak görür, bu yönde hareket eder.

Çarpık hukuk sisteminin yetersizliği de bu çaba içerisinde kendisini gösterir. Öyle ki insanlar dönem Rusya’sında herhangi bir suç işlemeseler dahi cezaevine girebilirler. “Doğru söylüyorlar. Kimlik kağıtları olmadığı için getirdiler onları buraya. Bağlı oldukları kente yollamamız gerekiyordu onları, ama il cezaevi yandı orada, valilik oraya gidecekleri yollamamızı yazdı bize” (Tolstoy, 2015, s. 250). Toplumun bozukluğu aslından hukuk sisteminin çarpıklığının bir sonucu olarak karşımıza çıkar. “Savcı yardımcısının görevi cezaevlerine gidip oradakilerin haklı olarak mı yoksa haksız yere mi içeri atıldıklarını öğrenmektir. Oysa umurlarında mı adamların, briç oynamaktan başka bir şey yaptıkları yok” (Tolstoy, 2015, s. 264). Yapının bozukluğu, yapının mensuplarını da yozlaştırır ve dolayısıyla sistem sağlıklı bir şekilde ilerler.

#### 2.4. Düşünce Suçluları: Devrimciler

“Sanatın bugün hâlâ karşı karşıya kaldığı estetik, ahlaki, sosyal sorunlar L. N. Tolstoy tarafından ortaya konulur” (Kuzina & Tyunkin, 1978, s.115) ve böylelikle yazar her çağa hitap eder. L. N. Tolstoy eserde sadece köylülere değil aynı zamanda toplumun birçok kesiminden kişilere de yer verir. Dönemin gerçeklerine uygun olarak hareket eder, eserde suçluların sadece köylülerden çıkmadığını ifade eder. Dünyada yaşanan gelişmelerle birlikte var olmaya başlayan devrimci kişiler ve onların düşünceleri de bulunur. Düşünce bağlamında devrimcilerle uyuşmasa da eserde onlara karşı tarafsız bir tutum takınır, hatta zaman zaman da över. Ters düştüğü nokta devrimcilerin şiddet yanlısı tutumudur. “Lev Tolstoy onları ilk kez inceler. Direnmemenin taraftarı olarak onlardan ancak tiksinti duyar. Yine de onları eserine alır ve sevgiyle harekete geçirir. Bunlar arasında, aristokratlar, entelektüel burjuvalar, memurlar, bir köylü, bol bol Karl Marx okuyan bir işçi vardır” (Troyat, 2010, s. 744). Buna rağmen başkişi Nehlyudov’u toplumun kurtarıcısı noktasında hareket ettirerek bir yandan Katyuşa, bir yandan dönemde inançlarını yaşamaya çalıştıkları için mahkûm ettirilen kişiler, bir yandan da diğer küçük insanlar için çabalatır. Diğer taraftan bakıldığında ise Nehlyudov değişen düşünce yapısı ve hareketleri neticesinde devrimsel manada değerlendirilebilecek bir özellik de kazanır.

#### 2.5. Rehabilitasyon Edemeyen Mekânlar: Cezaevleri

Eserde aynı zamanda dönemin cezaevi koşulları da keskin bir bakışla aktarılır. “L. N. Tolstoy, mahkûmların şuurlarını incelemek, yaşayışlarını ve durumlarını olabildiğince gerçekçi bir



şekilde betimleyebilmek için hapishaneyi dahi ziyaret etmiştir” (Yandiyeva & Hadziyeva, 2021, s. 71). Normal yaşamlarında iyi bir hayat sürmeyen kişileri cezaevinde de aynı durum bekler. Yapının bozukluğu nedeniyle bu duruma sürüklenen insanlar, L. N. Tolstoy’a göre toplum için hiçbir yararda bulunamayacağı bu yerlere kapatılırlar. İnsanların kötü durumları burada da aynı şekilde devam eder. “İçlerinde yaşlısı da vardı genci de. Sakallısı da sakallarını kesmişti de, Rus’u da yabancısı da. Bazılarının başlarının yarısı usturaya vurulmuştu. Yürürlerken ayaklarındaki zincirler gürültü çıkarıyordu. Bir toz bulutu, ayak sesi, bağırma çağırma, acı bir ter kokusu doldurmuştu avluyu” (Tolstoy, 2015, s. 169). Bunun yanı sıra aynı zamanda cezaevinde çeşitli suçlardan yatanların durumları tasvir edilerek dönem Rusya’sının panoraması aktarılır. Bu insanların dışardaki yozlaşmış insanlardan farkı çaresizlikten toplum tarafından bu duruma itilmiş olmalarıdır.

Ülkenin her yerinde bulunan maddi anlamda ast üst ilişkisi cezaevinde de görülür. Burada da güçlünün güçsüzü ezdiği, güçlünün sözünün geçtiği bir durum söz konusudur. “Bu üç kadın hücrenin yüksek tabakasını oluşturuyorlardı. Paralıydılar çünkü. Her şeylerini ortaklaşa kullanırlardı” (Tolstoy, 2015, s. 177). Dolayısıyla hem içeride hem dışarıda bu insanlar hayatın hep en kötü koşullarıyla karşılaşır. Bunun yanı sıra bu insanların tek farkı dışarıdaki suçlulara göre alt tabaka olmuş olmalarıdır. Yani insanlar bu konuma itilir, fakat belirli imtiyazlara sahip olanlar ise yaptıklarının suç olduğu gün gibi ortadayken suçlarına devam eder. “Çalmaktaki becerikliliğiyle övünen bir hırsız, rezilliğiyle övünen bir genel kadın, canavarlığıyla övünen katil görünce şaşırıyoruz. Bu şaşkınlığımızın tek nedeni, bu insanların kendine özgü bir çevrelerinin olması, en önemlisi de bizim onların bu çevresinin dışında olmamızdır” (Tolstoy, 2015, s. 220). İnsanlar kendi içlerinde hayata tutunma çabası içerisinde bir bozulma yaşayarak yaptıkları yanlışları normalleştirme çabası içerisine girer. Aslında zihinleri kirlenmemişken bunların yanlış olduğunu bilmelerine rağmen içinde yaşadıkları bozulmuş topluma adapte olmak zorunda bırakılırlar. Belirli imtiyaz sahibi kişiler buna benzer davranışlar sergilerken herhangi bir itham altında kalmazken, halk en ufak yanlışında toplumun en aşağısı sıfatını almaya mahkûm edilir.

“Zenginlikleriyle, yani soygunculukla övünen zenginler; utkularıyla, yani başkalarını öldürmekle övünen komutanlar; güçleriyle, yani güçsüzleri ezmekle övünen hükümdarlar da aynı şeyi yapmıyorlar mı aslında? Bu insanların durumlarını haklı göstermek için benimsedikleri dünya görüşünü, iyilikle kötülük üzerine düşüncelerini çirkin görmememizin tek nedeni, böyle kötü düşünen insanların çoğunlukta olmaları, bizim de onların arasında olmamızdır” (Tolstoy, 2015, s. 220).

“Yazar, Rus yaşamında vuku bulan krizin yansımaları, hayatta kalmanın eşliğindeki insanların içinde bulunduğu kötü durumu, birçok insan yanılışmasının ve bencil tezahürlerin, aynı zamanda kahramanın manevi gelişiminin, önyargılardan kurtuluşunun ve seküler toplumun dayattığı basmakalıp değerlendirmelerin bir örneğini tek bir çalışmada şaşırtıcı bir şekilde birleştirmeyi başarmıştır” (Gennadyevna, 2021, s. 68). Yapının en tepeden bozuk olduğunu vurgulayan yazar, aslında toplumun çöküşünün nedenini bu şekilde özetler.

Çeşitli mahkûm tiplerinin panoramasının verildiği eserde hem cezaevinin koşullarının çok kötü olması hem de sürgün ya da kürek cezalıların ikmalî sırasında yaşanan olaylar da durumun

vahametini gösterir. Öyle ki mahkumların sürgün protokolleri yapıldığı sırada ölmesi dahi önemli değildir. “Erlerin telaşı, kafilede sapasağlam beş kişinin ölmesinden değildi. Bunu umursadıkları bile yoktu. Düşündükleri, bu gibi durumlarda yasada öngörüleni noktası noktasına yapmaktı: Ölülerini kağıtlarıyla, eşyalarıyla birlikte gerekli yere teslim etmek, Nijni’ye götürülmesi gereken cezalıları sayısından bunu düşmek” (Tolstoy, 2015, s. 425). Bunun yanı sıra hayatta kalarak Sibirya’ya sevk edilen mahkumlar yine aynı tutum ve kötü koşullarla seyahate devam eder. Yazar ise Nehlyudov nezdinde bu konuya dair düşüncelerini vurgular. “Bunun tek nedeni, bu insanların, yasa olmayan şeyi yasa bellemeleri, insanoğlunun yüreğine Tanrı’nın koyduğu değişmez, dünya durdukça kalacak şeyiyse yasa bellemeleridir” (Tolstoy, 2015, s. 436). Bu düşünce içerisinde olan Nehlyudov hem cezaevinde hem de sürgün sırasında gördüğü manzaralar karşısında ne yapacağını bilmez bir tavrıdadır. “O gün gördükleri içinde ona en korkunç geleni, başını bir cezalıının bacağına koymuş, tekmeden sızan pis suların içinde uyuyan çocuğu” (Tolstoy, 2015, s. 499). İnsanlık dışı durumlara çocuk, yaşlı, genç, kadın, erkek fark etmeksizin herkes maruz bırakılır.

## 2.5. Tahrif Edilmiş İnanç: Ortodoksluk

L. N.Tolstoy’un Ortodoks kilisesinden aforoz edilmesine neden olan ve “yazarın son dönemde yazmış olduğu eserleri arasında en dikkat çekici, en büyük ve gerçekten de tüm insanlığın sanatsal gelişiminde ileriye doğru bir adım olan” (Kuzina & Tyunkin, 1978, s.9) *Diriliş* eserinde yazarın neden dönem toplumunda yaşanan dine ve ritüellerine karşı bu denli sert tutum takındığı detaylı bir şekilde verilir. Yazara göre Hristiyanlığın en önemli ayinlerinden birisi olarak görülen şaraba ekmek batırılıp anlaşılabilir ilahiler eşliğinde bir tören düzenlenmesi kendi inancıyla tamamen zıttır. Şarabın Tanrı’nın kanı olarak düşünülmesi, içerisine atılan ekmeğin ilahiler eşliğinde Tanrı’nın etine dönüşmesi ve insanların bunu yiyerek Tanrı’ya yakınlaştıklarını düşünmesi sanatkâr tarafından absürt karşılanır. “Papazdan, müdürden tutun da Maslova’ya kadar hiç kimse, papazın tuhaf tuhaf sözcüklerle övdüğü, adını birçok kez yinelediği İsa’nın burada yapılanları yasakladığı aklının ucundan bile geçirmemişti” (Tolstoy, 2015, s. 204). Yazara göre bir dine mensup olmanın o dini iyi bir şekilde algılayıp hareket edilmesi gerekliliğidir. Dinde aslında var olmayan, sırf yapının korunması için hareket edilen/devşirilen din, insanların zihnini uyuşturmaktan başka bir işe yaramaz. Nitekim cezaevindeki mahkûmlar her Pazar bu ayinlere götürülse de ne cezaevi koşullarında ne de mahkûmların durumlarında herhangi bir iyileşme gözlenmez. Yazara göre din ancak iyi kavranarak ve en önemlisi içten gelerek yapılır:

“O böylesine anlamsız, saçma duaları, öğretmen papazların ekmekle şaraba yaptıkları bu çirkin hokus pokusu yasaklamakla kalmamış, insanların başka insanlara öğretmen demelerini, tapınaklarda dua etmelerini de kesinlikle yasaklamıştı. Herkesin yalnız bir başınayken dua etmesini buyurmuş; kendisinin tapınakları yıkmak için geldiğini; tapınaklarda değil, gerçekte, ruhta dua etmenin gerektiğini söyleyerek tapınakları da yasaklamıştı” (Tolstoy, 2015, s. 204).

Dolayısıyla bu düşünce dışında hareket eden bir yapının aslında sıkı sıkıya bağlı oldukları dinin kurallarına aykırı olduğunu ve sonuç itibarıyla kurdukları hukuk sisteminin de o denli yanlış olduğunu vurgular. “En önemlisi, insanları yargılamayı, onları burada olduğu gibi zindanlarda çürütmeyi, horlamayı, ezmeyi, öldürmeyi yasaklamamıştı yalnızca; köleleri özgürlüğe kavuşturmaya geldiğini söyleyerek insanlara karşı her çeşit eziyeti de yasaklamıştı” (Tolstoy, 2015, s. 204). L. N. Tolstoy’un dinî düşüncesinin özü olan ifadelerde yine kötülüğe kötülükle karşılık verilmemesi gerektiği vurgulanarak aynı zamanda suça itilerek ahlaki yozlaşma yaşayan insanların cezaevlerine tıklıp pis koşullarda yaşamalarına itmek onlarda herhangi bir iyilik emaresi ortaya çıkarmak yerine olan durumu daha da kötüleştirmekten başka bir işe yaramaz:

“Bütün bunların kötülüklerle son vermek, korkutmak, düzeltmek, suçluya yasaların öngördüğü cezayı vermek amacını güttüğü söylenmektedir. Oysa bunların aslı yoktur. Son verileceğine, daha da yaygınlaştırılmıştır kötülükler. Suçlular, korkutulacak yerde kışkırtılmıştır. Sözgeşi, aylaklar seve seve giriyorlar cezaevine. Kötüler düzeltilmemiş; tersine, daha da kötü olmaları için elden gelen yapılmıştır. Suçlulara verilen cezalar ağırlaştırıldıkça ağırlaştırılmış, halk buna alışmıştır” (Tolstoy, 2015, s. 501).

İnsanlar pis ortama karakterleri bağlamında daha da kötüleşerek aslında alışırlar ve böylelikle topluma yararları dokunmaz.

Dinin yapısının bu denli bozulmasının diğer çıktıkları da din adamlarında görülür. Yazar toplumdaki çarpıklığın nedenlerinden birisi olarak gördüğü Ortodoksluk kurumunun insanları iyiye itmek yerine mensupları tarafından ekonomik kaygılarla bağlanılan bir yer olduğunu vurgular. “Çünkü bu dininin aslını hepten unutmıştu. Bildiği bir şey varsa o da mum yakmanın, ölüye dua okutmanın, çan çaldırmanın, azizlerin ruhlarına ayin yaptırmanın ayrı ayrı fiyatları olduğuydu. Üstelik gerçek Hıristiyanlar seve seve ödüyorlardı bunların ücretini” (Tolstoy, 2015, s. 205). Bir çıkar ilişkisinin bulunduğu yerde üst yönetimin bekası için hareket edilmesi gerektiği noktasında davranıldığı için ne din doğru bir şekilde öğrenilir ve öğretilir ne de dinî kurum görevini hakkıyla yerine getirir Öyle ki tüm insanlığa yönelik olan din ve dini ritüeller dahi üst yönetime, yani çarın ailesine yöneliktir. “Duaların çoğunda Tanrı’ya çarın, çar ailesinin mutluluğu için yakarılıyordu” (Tolstoy, 2015, s. 201). Mutlak otorite devletin her kurumunda, ülkenin her karışında olduğu gibi insanların dualarında da olmazsa olmaz bir yerde bulunmaktadır. Bu nedenlerden dolayı L. N. Tolstoy kaleminin tüm keskinliğiyle özellikle ikinci kırılmayı yaşadığı andan itibaren bu durumlar karşısında yazılar kaleme alır. Okuyan, öğrenen ve analiz eden bir insan olarak yaşanan bu uygulamaların hepsi yazar için mantıksızlıktan öte bir şeydir. Dolayısıyla yazardan çoğu zaman rahatsız olan, fakat halk arasındaki popüleritesinden çekinen Kilise yönetimi, *Diriliş* eseri ile birlikte yazarın aforoz edildiğini açıklar.

## 2.6. Hakikate Ulaşmış Olan Kesim: Köylüler/Duhoborlar

Yazarın yaşamı boyunca kendisine en yakın hissettiği tabaka köylü kesimi/toprak köleleridir. Bu insanların yaşamını iyileştirme çabası sanatkârın yaşamı boyunca vazgeçmediği bir durumdur. Çünkü “Rus köylüsü her zaman sömürülmüş, sömürülmeye de devam etmektedir.

Nehlyudov, köy evlerinde oturduğu sofralardan, utanacak, bu acı yazgıyı kabullenip, normalleştirdiklerini görünce de tüm benliğiyle kendisi ve kendisi gibi iyi şartlarda yaşayan insanlardan tiksinecektir.” (Günör, 2023, s. 305). Toplumun diğer tabakalarında olduğu gibi bu insanlar da dayatılan koşullar yüzünden hem iyi bir yaşam sürememekte hem de ülkenin her tarafında olduğu gibi ahlaki açıdan yozlaşma içerisindedir. Yazar, yaşamı boyunca gerçekleştirmek için uğraş verdiği toprakları köylülere dağıtmak/belirli bir meblağ karşılığında köylülere satmak fikrini başkisi Nehlyudov nezdinde eser içerisinde işler. “Yani Lev Tolstoy Anna Karenina’daki Levin’i o zamanki toprakla ilgili teorileriyle donattıktan sonra, Diriliş’in kahramanına bu konudaki yeni görüşlerini armağan eder” (Troyat, 2010, s. 744). Gayet iyi niyetle giriştiği bu uğraşta muvaffakiyet kazansa da bu durum karşısında köylülerin tutumu da önemli bir yerdedir. Hayat karşısında ezilen bu insanlar, beylerin boyunduruğu altında sıkışıp kalarak yaşama uğraşındadır. Dolayısıyla toplumun genelinde görülen toplumsal çıkar yerine bireysel çıkarı düstur edinirler. “Söylediği fiyat onların beklediğinden çok aşağı olmasına karşın köylüler fiyatın yüksek olduğunu söylediler” (Tolstoy, 2015, s. 279). Nehlyudov köylülerle yakından ilgilenir, sorunlarına çözüm bulmaya çalışır, fakat karşılaştığı tavır kendi dönüşümünü yaşamaya başladığı zamandan itibaren alışkın olduğu ve gördüğü tavidir. Bozulma hem kentte hem kırsalda aynıdır. “Halkın sürünmesi, onu besleyen toprağın onun elinde değil de başkalarının -toprak üzerindeki bu hakkından yararlanarak onun emeğini sömüren insanların- elinde bulunmasındandı. Hiç değilse başlıca nedeni buydu halkın sürünmesinin” (Tolstoy, 2015, s. 293). Bu nedenle çaresizlik içinde olan halkın yaşadığı yozlaşmanın temel sebebi bu şekilde okura sunulur. İnsanlar bu yolu tercih etmez, bu yola itilir. Buna bir de köylülerin bilinçsizlikleri eklenince yaşadıkları kötü durumdan dolayı yozlaşmış durumda olan insanların durumlarında iyileşme çabası iyice sekteye uğrar: “Her insanın önce kendi çıkarını düşüneceğinden kuşkuları yoktu. Hele toprak sahiplerinin kendi çıkarını ön planda tuttuklarını birkaç kuşaktan beri görmüşlerdi. Bu yüzden, toprak sahibi gelip de onlara yeni bir şey öneriyorsa bu işte kesin bir bit yeniği vardı” (Tolstoy, 2015, s. 296). Babadan oğula bir kast sistemi gibi beyin boyunduruğu altında kalarak çalışan insanların doğal olarak durumlarının iyileşeceğine dair umutları da yoktur. Dolayısıyla tutumları da başkisiyi hayal kırıklığına uğratan bir yerdedir. Bu noktada Nehlyudov yaşamın amacını sorgulama uğraşına girer:

“Yaşamın, yaşamanın anlamını anlayamıyorum, anlayamam da. Halalarım niçin yaşadılar? Nikolay İgnatyevçik niçin öldü? Katyuşa niçin çıktı karşıma? Niçin yaptım o deliliği? Niçin savaştık? Ya savaştan sonraki o çılgın yaşayışım niyeydi? Benim elimde değildi bunların hiçbirisi. Hepsisi yüce bir gücün işiydi. Bu gücün alınma yazdığı şeyi yapıp yapmamaksa benim elimdedir. Bunu kesin biliyorum. Ve yaptığım zaman da mutlu oluyorum” (Tolstoy, 2015, s. 301-302).

Bütün yaşadığı olumsuzluklara rağmen başkisi Katyuşa ile karşılaştıktan sonra tasavvur ettiklerini gerçekleştirmek inancından vazgeçmez ve bunun uğruna çabalar, çünkü hem köyde hem de şehirde insanların çoğunun durumu acınacak hâldedir. “Bunların, topraktan yoksun oldukları için kente göç etmiş köylüler olduğunu düşünüyordu Nehlyudov. Bu insanlardan bazıları kentteki koşullardan yararlanmasını bilmiş, beyler gibi yaşamaya başlamışlardı. Mutluydular.

Bazılarıysa köyde olduğundan daha ağır koşullarda yaşamak zorunda kalmışlardı burada. Daha perişan olmuşlardı” (Tolstoy, 2015, s. 310). Sonuç itibarıyla toplumun büyük bir bölümünü oluşturan bu insanlar yaşanan bozulmada aslında suçlu değil mağdur konumundadır. Köylüler dönem toplumunda en alt tabaka olduğu için bir insanın ihtiyaç duyduğu temel olan şeyler noktasında sürekli bir kıskaç içerisinde. Temel ihtiyaçları noktasında sıkıntılı bir durum yaşayan insanlar uhrevi gereksinimleri noktasında da zaman zaman yönetim karşıtı olarak görülürler. Nitekim dönem Rusya’sında şiddete karşı oldukları, bu yüzden askere gitmeyi reddettikleri için Duhoborlar da sıkıntılı zamanlardan geçer:

“Doukhoborlar (Ruh Güreşçileri) adıyla anılan dini bir tarikat, vergi ödemeyi ya da askere gitmeyi reddettikleri için hükümet tarafından yargılanmaktadır, ki bu tam olarak Tolstoy’un Tanrı’nın Egemenliği İçinizdedir adlı eserinde herkese tavsiye ettiği şeydir. Doğrudan müritleri olmasalar da, Doukhoborlar aynı türden ruhlar, gerçek köylü Hıristiyanlardı. Açık bir şekilde tekrar yapmamaya yemin etmiş olduğu bir şeyi yapmaya, para için yazmaya karar vermişti ve kazanacağı para Doukhoborları onları göçmen olarak kabul edecek olan Kanada’ya götürmek için kullanacaktı” (McClean, 2015, s. 541).

Eser için yazar tarafından uzun süre sonra ilk defa telif hakkı talep edilir. Bunun nedeni ülke dâhilinde sorun yaşayan bu insanları daha rahat bir yere nakletmek içindir. Bu bağlamda eserde Rusya’nın münferit halkları tasvir edilirken ismen anılmasa da bu topluluktan da bahsedilerek toplum içerisinde yaşanan sıkıntı gözler önüne serilir: “Sürgüne değil, küreğe yollayacaklar bile vardır. Yeter ki İncil’i okurken birbirlerine, yasak olduğu biçimde anlatmış olsunlar onu. Yani kiliseye hakaret etsinler. Başkalarının yanında Ortodoksluğa hakaret 190. maddeye göre sürgünü gerektirir” (Tolstoy, 2015, s. 314).

İmparatorluk toplumunda her şeyin üst yapının refahına yönelik oluşturulduğu sistemde doğal olarak din de Çarlığın bekası için kullanılır, çarptırılır. Dini gerektiği gibi buyruklarına yönelik olarak yaşayanlar çıktığı anda ise hukuk sistemi devreye sokularak insanlar zor duruma düşürülür. Böylelikle en tepeden var olan çürüme, toplumun en alt katmanından başlayarak kendine tehlike olarak gördüğü her şeyi boyunduruğu altına almaya çalışır. “Nehlüdof’un, yasaları uygulamak ya da uygulamamak görevlilerin keyfine bağlıysa mahkemelerin neye yaradığını sorması üzerine avukatın gülmesi, “felsefe”, “genel sorunlar” derkenki ses tonu, onu avukattan ne denli uzak olduğunu göstermişti Nehlüdof’a” (Tolstoy, 2015, s. 315). Yasa yapıcıların döneme ayak uydurmuş hukukçularla birlikte desteklenmesiyle birlikte zaten kötü koşullarda yaşayan insanların durumu iyiden iyiye zor bir hâl alır. “Tanrı’nın bu kutsal, güçlü kurumu, başında Toporov’la arkadaşlarının buldukları dünyasal kurumu desteklemek zorunda bırakılıyordu” (Tolstoy, 2015, s. 377). Böylelikle din amacından sapıtılarak üst yapının bir savunucusu hâline bürünür.

## 2.7. Toplumsal Gerçekçi Bir Yalvaç: L. N. Tolstoy

“Tanrının buyruklarının yerine getirildiği bir dünyada, toplum düzeninin kendiliğinden oluşacağına” (Özdemir & Ünsal, 2017, C.59, s. 135) inanan L. N. Tolstoy keskin bir bakış açısı ve

kendi yaşam doneleriyle bezeyerek oluşturduğu eserin sonunu İncil'den almış olduğu alıntıları yorumlayarak bitirir. "Bir şekilde saptırılmış olan İncil'den İsa'nın gerçek öğretilerini çekip çıkararak, insanlara ahenk ve sevgi içinde, birlikte nasıl yaşanacağını" (McClean, 2015, s. 540) göstermek ister. Bu, "öykünün akşının doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmaz ve bir kutsal metninkinden ziyade, roman kişilerinden bir an önce kurtulmak isteyen bir yazarın yorgunluğunun izlerini taşır" (Troyat, 2010, s. 747). Suç kavramının ve kişinin kendisinin henüz ne kadar masum olduğu belirsizken başka birisine suç yükleme ehliyeti olmadığını savunur, çünkü ona göre toplumu çürümeye sokan süreç budur. "Suçlu saydığınız insanları birkaç yüzyıldır öldürüyorsunuz. Bitirdiniz mi onları? Ne gezer! Üstelik çoğaldılar. Cezalarınızın iyice kötüleştiği suçlular doldurdu her yanı. Oturdıkları yerde adam cezalandıran kendileri de suçlu yargıçlarınız, savcılarınız, sorgu yargıçlarınız, cezaevi yöneticileriniz de onlardandır aslında" (Tolstoy, 2015, s. 533-534). Yazar, yıllardan beri gelen çürümüşlüğü'nin nedeninin bu şekilde belirleyerek yine din temelli şiddete şiddetle karşılık vermemek, ahlaklı olmak, dürüst olmak, merhamet, şiddet karşıtı tutum, zinaya bulaşmamak, söz verdiğinin göstergesi olarak yemin etmemek gibi çözümler getirip eserini bir anda bitirir. "İnsanlar bu buyrukları benimseyip yaşayışlarını onlara göre düzenleseler insan yaşamının nasıl olacağı geldi gözünün önüne. Uzun zamandır duymadığı bir coşkunluk doldurdu ruhunu. Yıllarca çektiği acılardan kurtulmuş, gerçek huzura, özgürlüğe kavuşmuştu sanki" (Tolstoy, 2015, s. 535).

Nehlyudov'un Katyuşa'nın yaşamını tekrar insancıl bir noktaya taşıma gayesi içerisinde çıktığı bu yolculuk kendisine de yeni dünyalarla tanışma fırsatı verir ve eskiden beri aklının ve yüreğinin derinliklerinde bulunan düşüncelerle harmanlanarak kendisini yeni bir sayfa açmasına vesile olur. "O geceden sonra yepyeni bir yaşam başladı Nehlyudov için. Eski koşulların yerini yenileri aldığından değil, o geceden sonra her şeyi eskisinden bambaşka bir gözle gördüğündendi bu değişiklik. Yaşamının bu yeni döneminin ne kadar süreceğini zaman gösterecekti" (Tolstoy, 2015, s. 535-536). Yazarın son romanı olan eser, L. N. Tolstoy'un yaşadığı ruhani dönüşümün Nehlyudov karakteri üzerinden yoğun bir aktarımıdır. "Tolstoy'un sözde otobiyografik kahramanlarının çoğu gibi, Dmitri Nehlyudov'un varoluşsal duruşu, onu ağına düşürmeye çalışan ahlaksız bir toplumun çabalarına karşın dürüstlük ve doğruluk yolunu bulmak için çabalayan çevresinden bir şekilde ahlaki açıdan üstün genç bir adamın duruşudur" (McClean, 2015, s. 544).

Her semavi/hak dinde görülebilen temel kuralları düşünce sisteminin merkezine oturtan yazar, bu bağlamda insanoğluna zulmeden devleti ve devletin çıkarı noktasında hareket eden her kurumu reddederek anarşist bir kimliğe bürünür. "L. N. Tolstoy'un geç dönem sanatsal çalışmasında, Hristiyan gerçekçiliğinin özellikleri açık bir şekilde ortaya çıkar, eserlerindeki Hristiyan söylem, sanatsal düzyazısını Rus edebiyatının Hristiyan bağlamına sığdırmayı mümkün kılar" (Masolova, 2018, C.1, s.32). Yazarın "Tanrı'ya karşı tek bir tavır aldığını söylemek mümkün değildir, ancak inancını sorguladığı farklı dönemlerinde bile onu bir iç dengenin garantisi ve benliğiyle uzlaştıran bir yönetici olarak gördüğü mutlaklıdır" (Bayard, 2022, s. 140). Katyuşa ile birlikte bir kırılma yaşayan karakter, onun sayesinde hayatındaki yüce amacı bulur. Eserin sona erdirilişi bağlamında ise sağlam bir yapıda ilerlemediği görülür. A.P. Çehov bu konuda fikrini şu şekilde belirtir:

“Bu mükemmel bir sanatsal eserdir. Normal olmayan şey Nehlyodov’un Katyuşa ile ilişkisindeki konuşmalardır ve en ilginç olanı knezler, generaller, teyzeler, tutuklular, köylüler, bekçilerdir. Generalin yanındaki Petropavlovsk kalesinin komutanın ispiritizm<sup>4</sup> sahnesini bir solukta okudum, o kadar güzel ki! Ya Korçağın’ın koltukta oturması ve Fedosya’nın kocası olan köylü! Fakat öykünün sonu olarak adlandırabileceğimiz bir son yok. Yaz, yaz, yaz sonra İncil’den metin alıp yerleştir. Bu çok kaderciliktir” (Çehov, 1900, s. 47).

Dolayısıyla eser, son sayfasına kadar getirilen fikir ve düşünceleri itibarıyla olgunluğa ulaşması bakımından sağlam bir inandırıcılık sergileyemez. “Sanatsal bakımdan kusurlu gibi görülse de, çeşitli konuları ele alan başlıca romanı Diriliş aslında onun bütün sosyal, siyasal ve dini fikirlerinin geniş bir sentezidir” (Tolstoy, 2020, s. 517). Nitekim son büyük eseri olan kitap, sanatsal endişelerden çok manevi kaygıları taşır, bu yüzden bir edebiyatçının gözünden ziyade daha geniş açıyla incelenmesi ve çıkarım yapılması gereken bir yapıttır:

“Ne var ki Diriliş bir aşk öyküsü ve bir Bildungsroman<sup>5</sup> olmanın ötesindeydi. Tolstoy, sanatsal vicdanının ondan istediği şeyleri bastırarak, en sevdiği hedeflere, hükümet, Kilise, yargı sistemi, özel mülkiyet ve üst sınıfın aşırılıklarına sert bir dille saldırma fırsatı olarak bundan faydalandı. Zaman zaman Tolstoy’un yazdığı bütün metinler gibi parlayan bu eser, önüne geçilmez bir şekilde kendisini okutuyor olsa da, yoğun lirizm, keskin hiciv ve ahlakçılık taslayan bir demagoji karışımı olması nedeniyle tüm okurlarına hitap etmeyecekti” (Bartlett, 2017, s. 383).

Eserin önemi o kadar büyüktür ki her iki yüzyılın sınırında bir yerde bulunur. Hem geçen yüzyılın bir sonucu hem de gelecek yüzyılın edebiyat dünyasının bir yönlendiricisi konumunda yer alır. ““Diriliş”, yalnızca Tolstoy’un bir sanatçı ve düşünür olarak önceki tüm yolunun değil, tüm 19. yüzyıl sanatının sonucudur. Bu büyük roman sadece “Diriliş”ten sonraki dönemde değil, aynı zamanda 20. yüzyıl sanatında da devam eden bir başlangıçtır” (Kuzina & Tyunkin, 1978, s.7).

“Eserin Diriliş olarak isimlendirilmesi kelimenin anlamsal bağlamında bir mesaj vermesinden ziyade bunun gerçekten oluşabilmesi ile alakalıdır. Bununla birlikte, Tolstoy için neredeyse çalışmanın en başından beri asıl mesele tamamen farklıdır. Yani: ruhsal ve ahlaki yeniden doğuşun olanakları, yolları, koşulları ve bu “dirilişin” aslı olan kahramanların dirilişidir” (Kuzina & Tyunkin, 1978, s. 12).

Eser boyunca yazar bu amaca uygun hareket ederek hem sorunları tespit edip gün yüzüne çıkarır hem de yoğun bir şekilde olmasa da kahramanlara dirilişlerinin yollarını göstermeye çalışır. Eser “ciddi sosyal ve politik sorunları gündeme getirir ve 19-20. yüzyılların başındaki Rus yaşamının kendine özgü gerçeklerini betimler, fakat yüzyılların ötesinde bulunur ve tarih ötesidir” (Andreyeva, 2020a, s. 238). Bu bağlamda dün olduğu gibi bugün ve yarın da dünya edebiyatı klasiklerinin tepe noktasında bulunacaktır.

<sup>4</sup> Ruhun ölmediğine inanan, gereğinde ölümlerin ruhlarıyla ilişki kurulabileceğini ileri süren inanış.

<sup>5</sup> Kişinin kendini gerçekleştirmesi için çabalarının sonucunda ulaştığı ideal durumu anlatan roman türü.

### 3. SONUÇ

Yaşamının özellikle son döneminde ağzından çıkan her lafın, her ifadenin ve düşüncenin âdeta kutsal bir sözmüş gibi algılandığı, dünya çapında akla gelmesi mümkün olan her türlü insan profilinden müritleşmiş insanların takipçisi olduğu büyük yazar L. N. Tolstoy, edebî yaşantısının yönünü yaşadığı kırılmanın etkisiyle farklı bir alana yani insanın bu dünyadaki manasına ve Tanrıya gerçek manada nasıl ulaşılabilir noktasına çevirir. Dönemde destekçilerinin sayısının büyüklüğü kadar ona karşıt olanların niteliği de küçümsenemeyecek kadar çoktur. Bu insanların umumi düşüncesi; yazarın edebiyatçı kimliğini bırakıp bir din adamı veya bir filozof gibi hareket etmeye başlamasıyla sahip olduğu muazzam yeteneğine ihanet ettiği noktasındadır.

Tüm bu olumsuz düşüncelere rağmen dünyevi yolculuğunun sonlarına doğru uhrevi huzuru bulmak için çabalayan yazar, uzun süredir aklını meşgul eden sorunları ifade edebilmek için çalışmaya konu olan *Diriliş* eserini kaleme alır. Bir yandan karakterlerini kendi düşünce ve çıkarımları bağlamında hareket ettirirken bir yandan da eserin yazılış amacı noktasında – Duhoborların Kanada'ya ikmallerinin sağlanması- memnundur. Bu düşünceler içerisinde döneme, yönetime, Kiliseye, toplumu çürüten akla gelebilecek her türlü yapıya karşı eleştiri oklarını yönlendirir ve bu konudaki tavsiyelerini de ifade etmekten geri durmaz. Bu tavırla toplumsal gerçekçi bir kimliği de bürünen sanatkar, yaşadığı dönemin en sansasyonel kişileri arasındadır.

Yukarıda anılan amaçlarla kaleme alınan ve yazarın son büyük çalışması olan *Diriliş*, içerisinde barındırdığı çok sayıda karakter yapısıyla Rusya'nın baştan ayağa bir röntgenini çekerek aslında ana kahraman konumuna Rusya'yı yerleştirir. Dönemin son hükümdarı II. Nikolay'a kardeşim diye hitap edecek güce sahip olan yazar, böylelikle ülkenin akla gelebilecek her manadaki çürümüşlüğüne gözler önüne keskin bir şekilde sunar ve eserin ilerleyen bölümlerinde çözüm önerileri ve çıkarımlarıyla birlikte kendi düşünce sistemi içerisinde savunduğu değer yargılarını ifade ederek eserini tamamlar. Bu bağlamda eser sadece edebiyatçılar tarafından değerlendirme görmez, aynı zamanda insanı inceleyen diğer bilim dallarınca da yorumlamalar alır. Sonuç itibarıyla eser, katmanlı yapısıyla birçok alana ve kesime hitap eder.

L. N. Tolstoy, yaşadığı süre boyunca manevi ve uhrevi manada sürekli ıstırap çeken kişiliğiyle tartışmaların her daim odak noktasındadır. Çektiği ıstırapları bir nebze de olsa dindirebilmek için varoluş sebebi olan Yasnaya Polyana'dan ayrıldıktan kısa bir süre sonra hakikatin gerçek sahibi olduğunu düşündüğü Tanrısına kavuşur ve arkasında yüzyıllardır tartışılan ve tartışılmaya da devam edilecek büyük bir edebî külliyat bırakır.



## KAYNAKÇA

- Andreyeva, V. G. (2020a). Obraz zemli i ego funktsii v romane L. N. Tolstogo "Voskreseniye". *Studia litterarum*, 5/3, 236-251. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-3-236-251>.
- Andreyeva, V. G. (2020b). Problema vlasti v romane L. N. Tolstogo "Voskreseniye". *Noviy filologičeskiy vestnik*, (55)4, 96-112. <https://doi.org/10.24411/2072-9316-2020-00097>.
- Bartlett, R. (2017). *Tolstoy Bir Rus Hayatı* (Zafer Avşar, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Bayard, P. (2022). *Tolstoyevski Muamması* (Ani Haddeler, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Çehov, A. P. *Pisma*, t. VI, Pismo A. S.Suvorinu ot 12 fevralya 1900g.
- Gennadyevna, V. A. (2021). Obraz epiçeskoj gereoini v romane L. N. Tolstogo "Voskreseniye". *Filologiya i Kultura*, (64)2, 68-75. DOI: 10.26907/2074-0239-2021-64-2-68-75.
- Grigoryev, A. L. (1964). Roman voskreseniye za rubejom. Gudziy, N. K. & Maymin, Ye. A. (Ed.), *L. N. Tolstoy Voskreseniye içinde* (s. 552-573). Moskva: Nauka.
- Günör, T. (2023). *Lev Nikolayeviç Tolstoy'un Romanlarında Değerler Hiyerarşisi*. Ankara: Nobel Bilimsel Eserler.
- Hamburg, G. M. (2015). Tolstoy ve Tinsellik (Elif Uras Akhan). *Lev Nikolayeviç Tolstoy, Diriliş* (Ergin Altay, Çev.) içinde (31-54). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ilıca, S. (2023). L. N. Tolstoy'un Dinî-Ahlaki Felsefesinde Kötülüğe Karşı Koyamama İlkesi: *Diriliş Romanı Örneğiyle*. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 32 (Şubat). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2959758>.
- Kuzina, L. & Tyunkin, K. (1978). "Voskreseniye" L. N. Tolstogo. Moskva: Hudojestvennaya literatura.
- Lenin, V. İ. *L. N. Tolstoy, Kak Zerkalo Russkoj Revolyutsii*, <https://leninism.su/works/55-tom-17/2754-lev-tolstoj-kak-zerkalo-russkoj-revoljuczii.html>, Erişim tarihi: 25.06.2024.
- Masolova, Ye. A. (2018). Hristianskiy realizm hudojestvennoy prozı pozdnego tolstogo: narodniye rasskazı i roman "voskreseniye". *Kul'tura i tekst*, (32) 1, 23-34. <https://journal-altspu.ru/kultura-i-tekst-2018-132>.
- McClean, H. (2015). *Diriliş* (Elif Uras Akhan, Çev.). *Lev Nikolayeviç Tolstoy, Diriliş* (Ergin Altay, Çev.) içinde (537-555). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Novitskiy, O. M. (1882). *Duhobortsı. İh istoriya i verouçeniye*, Kiev. [https://web.archive.org/web/20111105125532/http://az.lib.ru/d/duhobory/text\\_0050.shtml](https://web.archive.org/web/20111105125532/http://az.lib.ru/d/duhobory/text_0050.shtml).
- Ögel, B. (2017). *XIX. yy. Rus Edebiyatında F.M. Dostoyevski Eleştirisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ağrı: Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi.
- Özdemir, R. & Ünsal, Ö. (2017). Nehludov'un Ruhsal Değişimi Işığında Tolstoy'un Dünya Görüşü. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 59, 129-136. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/atauniefd/issue/37366/431734>.
- Tolstoy, L. N. (2015). *Diriliş* (Ergin Altay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tolstoy, L. N. (2020). *Günlükler 1847-1910* (İbrahim Kapaklıkaya, Çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Troyat, H. (2010). *Lev Tolstoy* (Z. Canan Özatalay-Işık Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Vinogradova, O. N. (2019). Evolyutsiya obraza yekaterini maslovoy v romane L. N. Tolstogo "Voskreseniye": ot padşey jenşini do "oçeloveçennogo" hrista". *Filologičeskiye nauki. Voprosı teorii i praktiki*, 12/8, 20-25. //doi.org/10.30853/filnauki.2019.8.3.

Yandiyeva, L. İ. & Hadziyeva, A. A. (2021). Probujdeniye soznaniya v romane L. N. Tolstogo "Voskreseniye". *Mejdunarodny nauçnyj jurnal "Vestnik nauki"*, (35)2, 70-74. <https://www.xn--8sbempclcwd3bmt.xn--p1ai/> UDK 1.

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

HATİCE FIRAT  
YASEMİN MUMCU  
OKTAY YİVLİ  
OĞUZHAN KARABURGU  
BERNA AKYÜZ SİZGEN  
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU  
SEFA YÜCE  
HANİFİ ASLAN  
METİN AKYÜZ  
MEHMET SÜMER  
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



# A Lockean Analysis of the Problem of Sovereignty and Legitimacy in Shakespeare's King John

DR. ÖĞR. ÜYESİ MEHMET AKİF BALKAYA\*

## Abstract

This article examines the representation of authority, political power, and legitimacy in William Shakespeare's *King John* by establishing connections to John Locke's *Second Treatise of Government*. To this end, the study argues that these themes have similarities in both works. *King John* enables an opportunity to examine the dynamics of political power and ambition, as the king's legitimacy to the English throne is questionable when assessed from Locke's perspective of political philosophy. Locke's *Second Treatise of Government* provides a theoretical framework for the principles of political authority and its legitimacy, facilitating the potential of opposition against the King. Locke's concepts regarding property rights, consent, and the social contract established a significant influence on political philosophy in the Enlightenment era. Therefore, the study examines Locke's ideas related to the political discourse to compare them to Shakespeare's *King John*. Finally, the study suggests a parallel between the play and Locke's work through indicating their similarities through a thorough evaluation of both works.

**Keywords:** John Locke, Shakespeare, King John, political philosophy, government, social contract.

## SHAKESPEARE'İN KRAL JOHN OYUNUNDA EGEMENLİK VE MEŞRUIYET PROBLEMİNİN LOCKEÇU ANALİZİ

## Öz

Bu makale, William Shakespeare'in *Kral John* oyununda otorite, siyasi güç ve meşruiyetin temsilini, John Locke'un *Hükümet Üzerine İkinci İnceleme* eseriyle bağlantılar kurarak incelemektedir. Bu amaçla, çalışmada bu temaların her iki eserde de benzerlikler taşıdığı ileri sürülmektedir. *Kral John*, kralın İngiliz tahtına olan meşruiyetinin Locke'un siyaset felsefesi perspektifinden değerlendirildiğinde sorgulanabilir olduğu bir siyasi güç ve hırs dinamiklerini inceleme fırsatı sunar. Locke'un *Hükümet Üzerine İkinci İnceleme* eseri, siyasi otoritenin ilkeleri ve meşruiyeti için teorik bir çerçeve sağlar ve krala karşı muhalefet potansiyelini kolaylaştırır. Locke'un mülkiyet hakları, rıza ve toplumsal sözleşme ile ilgili kavramları, Aydınlanma döneminde siyaset felsefesi üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Bu nedenle, çalışma, Locke'un siyasi söylemle ilgili fikirlerini inceleyerek bunları Shakespeare'in *Kral John* eseriyle karşılaştırmaktadır. Son olarak, çalışma, her iki

\* Selçuk University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature, mehmetakif.balkaya@selcuk.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6490-3570

Gönderim tarihi: 30 Nisan 2024

Kabul tarihi: 12 Ağustos 2024

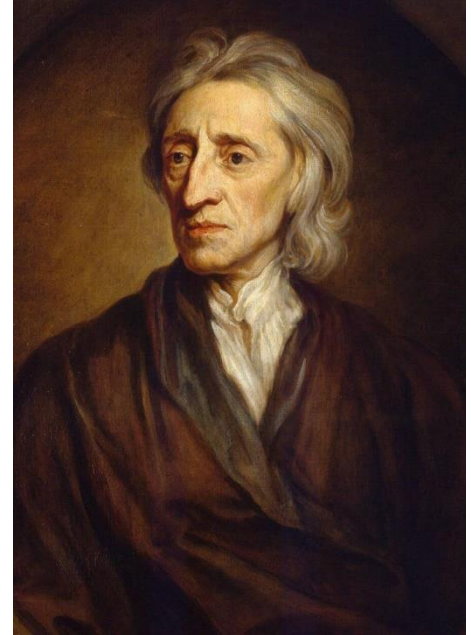
eserin kapsamlı bir değerlendirmesi yoluyla oyun ve Locke'un eseri arasında bir paralellik önererek benzerliklerini göstermektedir.

**Anahtar sözcükler:** John Locke, Shakespeare, Kral John, siyaset felsefesi, hükümet, toplumsal sözleşme.

## INTRODUCTION

John Locke (1632-1704) was highly knowledgeable with respect to the topics of liberal democracy, human rights, and the rule of law. His political solutions were not only relevant to his own time but also applicable to past, and the present day (Andrew, 2015, pp. 16-18). The events of the 17<sup>th</sup> century, along with religious conflicts, established the foundation for the emergence of liberalism, and the dominance of rationality (Davis, 2012, p. 466). This emphasized the importance of individual rights, and liberties. Locke's emphasis on natural law, and moral equality has contributed to the concept of liberal democracy which was founded on the social contract (Reichel, 2013, p. 104). Liberalism has maintained a considerable influence within different domains from the 19<sup>th</sup> to the 21<sup>st</sup> century. It has affected the preservation of intellectual liberty, the freedom of expression, and the protection of personal possessions. Furthermore, in regard to the principles of democracy and human rights, liberalism has functioned as a source for political discourse in the Western world (Evren, 2021, pp. 968-9).

Widerquist and McCall remark that, for Locke, the individuals within the state of nature have basic moral privileges, including the right to self-defence and to administer punishment to those who violate their rights (2018, p. 66). The conflicts and challenges present in the state of nature are enough to drive individuals to agree to a social contract (Widerquist and McCall, 2018, p. 66; Tarlton, 2004, p. 269). This capacity, however, includes the ability to resist oppressive governments and to use the freedom to consent to political association as the basis for creating new communities after overthrowing tyranny (Tarlton, 2004, p. 269). However, as Venezia states, since the law of nature is an eternal one, it sets "a standard to which civil law must conform" (2019, p. 227). Within the state of nature, as Ward puts forth, an individual possesses the inborn ability to punish another person without the approval of "any political or religious institution" through "the natural executive power of the law of nature" (2005, p. 723). Thus, such an executive power is "the source of government" (Ward, 2005, p. 723).



John Locke

Parallel to this, Shakespeare's *The Life and Death of King John* can be associated with John Locke's the state of nature, the social contract, and the dissolution of the government. While Locke defines the state of nature before the formation of the state, the social contract and the understanding of legitimate government, these concepts also manifest themselves in King John's reign and the

political turmoil of the period (Armitage, 2004, pp. 602-604). King John's reign is characterized by a struggle for power and legitimacy, while the conflicts between nobles and commoners reflect the search for equality and freedom in the state of nature. Royal rights and foreign invasions are linked to Locke's understanding of the state in terms of sovereignty and territorial integrity and reflect the struggles for sovereignty of the period. Relations with the papacy, on the other hand, show the conflict between religious and political power and the freedom of conscience of individuals in a way comparable to Locke's ideas (Bates, 2012, pp. 98-99). In this way, the relationship between Shakespeare's play and Locke's ideas provides an understanding of the political and philosophical ideas of the period and offers a new perspective on both fields of study.

### **1. LOCKE'S STATE OF NATURE, THE STATE OF WAR, AND THE POLITICAL SOCIETY**

John Locke (1632-1704) in his *Second Treatise of Government* (1690) explains the state of nature in which the individual may enjoy complete freedom and equality "as a rational maxim of natural law" (Hunt Jr., 2016, p. 550). In this state, everyone has the right to act as they wish and manage their possessions within the confines of the "law of nature" (Locke, 1980, p. 9). Therefore, individuals may have the right to act against those who violate this law to uphold the security and welfare of the entire population (p. 10). Individuals, however, put safety and peace at risk if they violate the social compact in the law of nature (Graf, 2018, pp. 565-565; Forde, 2001, pp.397-398). This state, however, does not mean an uncontrolled license (Bates, 2012, p. 101). The law of nature controls all individuals in the state of nature, and everyone is required to adhere to it. Regarding the equality and independence of all individuals, no one should impose harm on another person's life, health, freedom, or possessions (Locke, 1980, p. 9). In such a case, consent must be based on reason; hence "there are limits to the" power it can establish (Corbett, 2009, p. 21).

Related to this, Locke contends, "Everyone... ought... to preserve the rest of mankind" (1980, p. 9). In the state of nature, power is based on mutual adherence to natural law, with a primary aim of preserving humanity (Bates, 2012, pp. 101-102). Therefore, Locke justifies self-defence, likening a violator to "a wolf or a lion", as unreasonable actions threaten others and can be resisted (1980, p. 14). Acquiring power through force is a declaration of war, as it threatens personal freedom and preservation, as anyone who tries to dominate another is declaring a state of war against that person (Graf, 2018, p. 567-568; Davis, 2012, pp. 468-470; Locke, 1980, p. 14). To avoid such a possibility of war, Locke emphasizes the crucial role of "communication among human beings" (Guyer, 1999, p. 118).

By the state of nature Locke means, "Men living together according to reason, without a common superior on earth, with authority to judge between them" (1980, p. 15), characterized by peace and equality under natural law (Glasgow, 2015, pp. 369-370). However, the state of war is defined by "force, or a declared design of force, upon the person of another" in case there is no higher authority "on earth" to turn to for resolution (Locke, 1980, p. 15). The state of war continues until a legitimate authority intervenes or the violator seeks peace (Bates, 2012, p. 106). Locke also discusses on familial and political organizations in which parental authority does not grant dominion over a child's property or actions (Brubaker, 2012, pp. 214-215). That "princes" get their

titles from their fathers is enough to show that fathers have a natural right to lead, because they are usually the ones in charge of the government. Therefore, Locke examines the validity of deriving monarchical rule from paternal authority (1980, p. 41-42). He explores various social constructs, distinguishing familial relationships from political organizations in each of which, in times of problematic issues, one is “to listen to the voice of reason” (Wolterstorff, 1999, p. 184). Although everyone is born with certain rights and freedoms, including the ability to judge and implement laws, when forming political societies, individuals transfer some of these rights to an authority to resolve disputes and establish order, as it “is a moral law discoverable by reason” (Schneewind, 1999, p. 201). Locke explains that a political society exists only where every individual has relinquished their natural power to the community (1980, p. 46). This transfer is not giving up freedom but generating an agreement to protect the rights and properties of the community. Locke criticizes absolute monarchy, as it contradicts the idea of a civil society (Evren, 2021, p. 969; Woolhouse, 1999, p. 147). He believes that a true civil or political society must have a shared authority that everyone can use to resolve disputes and protect their rights. He maintains that “absolute monarchy” conflicts with civil society and thus cannot be recognized as a legitimate form of government (Locke, 1980, p. 47). His criticism applies to any government that does not protect individual rights, likening those situations to a state of nature, not a civil society.

### **1.1. The beginning, and ends of the political society, and the power structure**

Locke believes that reason, and politics have been connected to one another, as his works present the idea that “political theorizing was an exercise in practical reasoning” (Ashcraft, 1999, p. 226). Locke suggests that people naturally come together to form governments through agreements because they prefer living in society and want to avoid the problems of living alone. Locke, therefore, stresses on the role of consent and agreement in generating political societies. The act and essence of forming a “political society” is the agreement of several free individuals, who are capable of forming a majority, to unite and integrate “into such a society” (Locke, 1980, p. 52). In examining why people leave the freedom of the state of nature to form governments, Locke asks why individuals would choose to give up their independence: “why will [man] part with his freedom? why will he give up this empire, and subject himself to the dominion and control of any other power?” (1980, p. 65). Related to those questions, Locke suggests that the state of nature is insecure and dangerous. People form societies and governments to create a safer and more stable life, especially to protect their possessions, as he points out that one of the main goals is “the preservation of their property” (1980, p. 65). While individuals lose some personal freedoms, they gain collective security and order in return. Locke argues that when people form a government, they do not give up their rights or accept arbitrary control. The duty of the government is to make and enforce laws fairly, judge cases independently, and use its power only to uphold the law and protect the community. These efforts are all aimed at maintaining peace, safety, and the welfare of everyone.

Locke distinguishes between “Paternal, Political, and Despotical Power”, as he defines paternal power arising from the duty and natural inclination of parents to nurture and guide their children until they reach reason. Political power arises when individuals in a state of nature submit their natural rights for the common good of life, liberty, and property. Locke stresses that this power

is a trust assigned to the rulers by the governed, primarily through agreement and consent, with the purpose of creating and enforcing laws to protect society (1980, p. 89). Despotical power, for Locke, is “absolute and arbitrary”, permitting one person to take another’s life at will (1980, p. 89). It arises in a state of war when one person subjugates another due to their actions. Unlike paternal and political power, despotical power is punitive and emerges from a violation of natural law. Locke asserts that the extent to which “paternal power” falls short of magisterial power is the same extent to which “despotical” surpasses it. He also remarks that “absolute dominion”, regardless of how it is established, is not only distinct from one form of “civil society” but is also as incompatible with it “as slavery is with property” (1980, pp. 90-91).

### **1.2. The dissolution of a government and the idea of resistance**

For “the Dissolution of Government” Locke examines the dynamics contributing to a breakdown of a government while emphasizing the distinction between the dissolution of society and the government itself. The sense of communal unity is susceptible to dissolution, particularly through foreign conquest or internal discord. However, there, the role of the legislation is crucial, as it is the “soul” of a government and altering or dissolving the legislative may lead to the “dissolution and death” of the society itself (1980, p. 107). Therefore, any alteration of the legislative body, whether through usurpation, obstruction, or corruption, removes the essence and unity of society. Locke warns against the potential for a ruler to disrupt this harmony by altering the legislative for personal gain or imposing arbitrary rule, thereby severing the social contract with the people (1980, p. 109). The ruler, from Locke’s perspective, stands for “the purpose of securing to each member of society his life, liberty, and estate” (Goldstein, 2001, pp. 313-314).

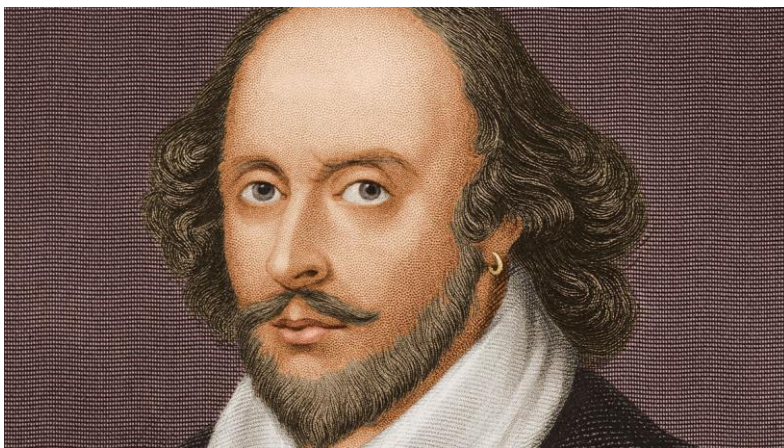
Locke, however, contends that people are naturally resistant to altering established governments. Nevertheless, he accepts that mistreatment or tyranny can provoke a justified response, as “people are not so easily got out of their old forms, as some are apt to suggest” (1980, p. 112). Yet, when subjected to ongoing abuses, they may be willing to relieve “themselves of a burden that” weighs heavily on them whenever the opportunity arises (Locke, 1980, p. 113). Thus, the stability of a government is subject to its adherence to and safeguarding of the rights and possessions of people. Locke argues that when rulers themselves become aggressors, they essentially oppose the people and are in a state of rebellion against the society that appointed them. However, the dissolution of government is neither swift nor common, as it necessitates a “long train of abuses, prevarications and artifices, all tending the same way” (1980, p. 113), making the complaints and the mismanagement of the government apparent. He emphasizes that the right of people to resist or reconstitute the government is a safeguard for their liberties, not an encouragement of anarchy. This doctrine serves to provide a means for people to protect themselves against tyranny, not to incite another rebellion. In cases of dispute or uncertainty, the collective body of the people serves as the appropriate mediator when the law is unclear or questionable, particularly in crucial public matters (Locke, 1980, p. 122). Regarding the potential disputes between the “prince” (and/or the ruler) and the people, Locke argues that “if the prince, or whoever they be in the administration, decline that way of determination, the appeal then lies nowhere but to heaven” (1980, p. 123). He implies that when solutions are unattainable, one should turn to the greater principles of justice and natural



rights, emphasizing that these foundational laws should prevail. Locke concludes with the importance of the social contract and the long-lasting authority held by the community. He explains that the authority each person granted to the society upon joining it cannot return to individuals so long as the society exists; instead, it always resides within the community (Locke, 1980, p. 124).

## 2. "LAY ASIDE THE SWORD / WHICH SWAYS USURPINGLY...TITLES": LEGITIMATE VS. USURPED RULER IN *KING JOHN*

Shakespeare, through his history plays, and tragedies, represents the connection between religious and political power; how tradition, law, and personality contribute to political legitimacy; the reasons for opposing those in authority; and, broadly, the criteria for morally and practically assessing a country's history (Klause, 2001, p. 402). Also, primarily based on the male lineage, the concept of identity was highly influential in the "English chronicle histories" of the sixteenth century, and they served as among the main sources for Shakespeare's English history plays (Saeger, 2001, p. 6; Sağıroğlu, 2017, p. 1555). *King John* is no exception, as the play begins with a common theme of the history plays: a contested right to the crown (Jackson, 2006, p. 85; Archer, et al., 2012, p. 519). Among many other analogies, Locke's *Two Treatises of Government* supplies "a justification for active resistance to the illegitimate authority of the king" (Ashcraft, 1999, p. 227). Such a resistance to illegitimacy is the case even at the beginning of Shakespeare's *King John*.



William Shakespeare

The central theme of the play revolves around the struggle for power and legitimacy among different classes, individuals, and nations. Philip the Bastard enters the scene in Act One, asserting his loyalty to the king and opposing aristocratic recognition against rivals like Robert Faulconbridge (Anderson, 2004, p. 35). His arrival coincides with King John's conflict with France, representing the

intertwining of personal and national claims to legitimacy. In the opening lines of Act I, Chatillion of France says, "speaks the King of France / ... / the Borrowed majesty, of England here" (I.i.2-4) which present the questioning of King John's sovereignty by France. The representation of disputed authority and the pursuit of rightful governance in this context coincides with Locke's concepts outlined in the *Second Treatise of Government*. In this work, Locke asserts that legitimate political power must be established through the consent of the governed and the protection of natural rights (Locke, 1980, pp. 9-10).

*King John*, however, is pressured to acknowledge the claim of young Arthur, Geoffrey's son, to the crown, and Philip II of France contributes to this pressure (Cox, 2016, p. 614; Griffiths, 2020, p. 79). Related to the establishment of authority, Locke asserts, "men being, as has been said, by

nature, all free, equal, and independent” to emphasize that political subjugation requires consent, as individuals establish “one body politic, wherein the majority have a right to act and conclude the rest” (Locke, 1980, p. 52). Also, the challenge of France to King John’s rule: “Arthur Plantagenet, lays most lawful claim / to this fair island... / ... / Desiring thee to lay aside the sword/ which sways usurpingly these several titles ...” (I.i.10-13) represents a dispute over the legitimacy of sovereignty. The French demand for young Arthur is consistent with Locke’s concept that political authority is derived from the consensual agreement of the people. For Locke, individuals are bound by the law of nature, which dictates, “no one ought to harm another in his life, health, liberty, or possessions” (Locke, 1980, p. 9). Philip of France stands for Arthur’s “liberty” and “possessions”, as King John harms them. The French urge to set aside the sword, symbolizing authoritarian rule, strengthens Locke’s claim that legitimate political authority is founded upon a social contract and mutual consent (Locke, 1980, p. 89), as King John has “a disturbing power to transform established ideas and forms of political organization” (Evans, 2009, p. 1). The presented conflict may illustrate the struggle between unjustly acquired power and legitimate sovereignty, and it presents Locke’s assertion that legitimate political authority must be just and acquired through the consent of the governed ones (Locke, 1980, pp. 51-52). Both Shakespeare’s representation of *King John* and Locke’s work, in this sense, address the concept of political legitimacy and the effects that arise from its misuse.

However, King John’s response to the French challenge “Here have we war for war and blood for blood, / Controlment for controlment: so, answer France” (I.i.19-20) represents Locke’s discussion on the state of war, as when one party intends to harm another, a state of war ensues (Locke, 1980, p. 14). For Locke, “The state of war is a state of enmity and destruction”, and when someone declares an intention to harm another’s life, it “puts him in a state of war” (Locke, 1980, p. 14). Hence, King John’s calling for war and exerting dominance symbolize a condition of warfare in which mutual agreement and laws of nature are disregarded in favour of force and hostility which contribute to both the “political and dramatic function in the play” (Evans, 2009, p. 3). Locke justifies resistance to tyranny, which takes place, “when the Governor...makes not the law, but his will, the rule, and his commands and actions are not directed to the preservation of the properties of his people, but the satisfaction of his own ambition...” (Locke, 1980, p. 101). Therefore, King John acts in accord with his personal interests (Ashcraft, 1999, p. 228), as he disregards the “political system headed by a monarch” who cares public good above all (Cox, 2016, p. 609).

Philip Faulconbridge’s (the Bastard) claim to the Faulconbridge estate: “I suppose, to Robert Faulconbridge, / A soldier, by the honour-giving hand / Of Coeur de Lion knighted in the field” (I.i.53-55), and “for the certain knowledge of that truth / I put you o’er to heaven and to my mother. / Of that I doubt, as all men’s children may” (I.i.62-64), and his decision to forsake his claim in favour of knighthood: “Brother, take you my land. I’ll take my chance. / ... / .../ Madam, I’ll follow you unto the death” (I.i.155-58) have parallels with Locke’s views on property and personal rights, in that, property is a personal right (Locke, 1980, p. 65). Locke’s concept of property rights symbolizes his emphasis on the rights of the individual (Forde, 2009, p. 430). Under the preservation of the authority, property becomes a personal right, and if one takes the other “under his power”, then, he

may “take away [the other’s] property” (Dilts, 2012, p. 65). Related to Faulconbridge, Tillyard remarks that “Shakespeare conceived him ...passionately and gifted him with [an] unbreakable individuality” (1946, p. 229). The Bastard’s decision to surrender his land in exchange for a title exemplifies the act of voluntarily leaving certain privileges in favour of perceived higher advantages within the context of politics. Faulconbridge’s search for property, however, contradicts with Locke’s idea of property, as “Locke sets forth a natural right to acquire property by work” (Faulkner, 2001, p. 7). On the other hand, the political system of the play weakens the impact of Faulconbridge, whose birth outside of marriage challenges the male-dominated rules of the play’s world (Anderson, 2004, p. 36).

Queen Eleanor’s reflections on the political situation: “... the manage of two kingdoms must / With fearful bloody issue arbitrate” (I.i.37-38) emphasize Locke’s perspective on the state of war and peace because in the absence of a common judge with authority, people live in a state of nature, which may escalate into a state of war (Locke, 1980, p. 15). Two of the mothers, Queen Eleanor and Constance, are political rivals. Eleanor, King John’s mother, and Constance, who aspires to be queen or regent through her late husband Geoffrey (John’s older brother), position their son Arthur as a contender for the throne (Valls-Russell, 2017, p. 89). The third mother, Lady Falconbridge, was Richard the Lionheart’s mistress and is the mother of his illegitimate child, the Bastard. The dynamics of family loyalty intertwine with matters of succession (Schwarz, 2003, p. 239). Therefore, the dispute over the Faulconbridge inheritance: “Upon his deathbed he by will bequeathed / His lands to me, and took it on his death / That this my mother’s son was none of his... (I.i.112-14) may be compared with Locke’s views on property and legitimacy, as Locke argues that property rights are a crucial reason for individuals to enter into political society (Locke, 1980, p. 65). For Locke, the child’s “relationship with his father is not ...a political relationship” (Klausen, 2007, p. 763). Therefore, the dispute between Robert and Philip Faulconbridge over their inheritance represents the desire to secure property, which, in Locke’s view, necessitates a structured society and governance to uphold such rights. As for his relation to the society, the Bastard realizes that he belongs in his era, but this feeling does not mean he is totally involved in it (I.i.205-216). Even though he fits well into his time, he also feels disconnected from it. Within this framework, the difference between belonging, and alienation may suggest Locke’s idea that individuals can be part of a democratic community while maintaining uncertainty about the legitimacy and validity of its institutions (Locke, 1980, pp. 9-11). Hence, the Bastard enables a way to examine the complex correlation between personal identity, and state power.

In Act 2, the Dauphin’s assertion, “And to rebuke the usurpation / Of thy unnatural uncle, English John” (II.i.9-10), challenges John’s authority, akin to Locke’s criticism of absolute monarchy and inherited sovereignty. King John’s refusal of Arthur’s right to the throne can be viewed as an example of Lockean usurpation. The concept involves seizing control without rightful authority, which can result in tyranny and destabilize the existing governmental structure (Locke, 1980, pp. 100-101). For a government to operate efficiently, leaders must be chosen through a process generated with the consent of the people. Without agreement, usurpers such as King John in this case, or their offspring, are unable to assert a valid right to govern. It highlights the significance of

legal and ethical leadership in preserving the stability and integrity of a government's framework (pp. 100-101). Furthermore, King John's declaration, "Peace be to France, if France in peace permit / Our just and lineal entrance to our own" (II.i.85-86), and his subsequent lines through to "Which owe the crown that thou o'ermasterest?" (II.i.100-105) exemplifies the doubtful character of his governance because the conversation questions King John's authority, raising doubts about the legitimacy of his rule by claiming that he seized power (Erdem Ayyıldız, 2019, p. 1042-43). This charge suggests that John's rule is seen as illegitimate and involves a betrayal of family trust. On the other hand, John proclaims his legitimate right to the throne to bring out his hope of peaceful collaboration and regaining what he believes is properly his. The lines (II.i.100-105) suggest a feeling of entitlement and superiority, which could provoke resistance to his leadership. Therefore, such interactions illustrate the complex interactions of power, legitimacy, and resistance in the play, where John's authority is both questioned and reaffirmed.

The preparation for war, with Austria proclaiming, "The peace of heaven is theirs that lift their swords / In such a just and charitable war" (II.i.35-36), has parallels with Locke's statement: "For where there is no law, there is no freedom" (Locke, 1980, p. 46), as when natural rights are violated, a state of war ensues (Locke, 1980, p. 14). For Locke, the "natural rights [are] at the core of his political philosophy" (Seagrave, 2011, p. 326). This is also represented when King Philip declares, "England, impatient of your just demands, / Hath put himself in arms" (II.i.55-56), signifying the readiness of the French king and his supporters to engage in a battle with England to restore what they regard as the correct social and political structure. However, England is represented to go through difficult times with self-centred leadership, fighting inside the country, and dealing with other countries, but also enjoys short periods of success with peace, growth, and economic prosperity (Watson, 1990, p. 123). Therefore, King Philip's and King John's pronouncements about their claims and the safeguarding of rights under their sovereignties reflect Locke's perspectives on political power and governance.

However, the dialogue between the Citizen and the Kings about recognizing the true king represents Locke's consent of the governed as essential for legitimate rule (Locke, 1980, p. 52). The citizen's declaration, "Till you compound whose right is worthiest, / We for the worthiest hold the right from both" (II.i.290-91), emphasizes Locke's idea that political legitimacy is derived from a lawful claim and popular acceptance, not merely from force or inheritance. Similarly, the citizen's later assertion, "A greater power than we denies all this, / And till it be undoubted, we do lock / Our former scruple in our strong-barred gates" (II.i.385-387), also reflects the Lockean principle that authority must be substantiated and acknowledged by the people. The increasing conflict, however, between King John and King Philip over their rights and territories represents Locke's idea that when peaceful negotiations fail and natural rights are threatened, societies may get into a state of war (Locke, 1980, p. 14), as may be exemplified by King John's speech, "Whose passage, vexed with thy impediment, / Shall leave his native channel and o'erswell / With course disturbed even thy confining shores" (II.i.350-352). However, as Cox (2016, p. 622) remarks, Philip the Bastard convinces John and Lewis to pause their feud and jointly focus their fury on taking Angiers, implying they can reignite their quarrel after the city's defeat: "...Fortune shall cull forth / Out of

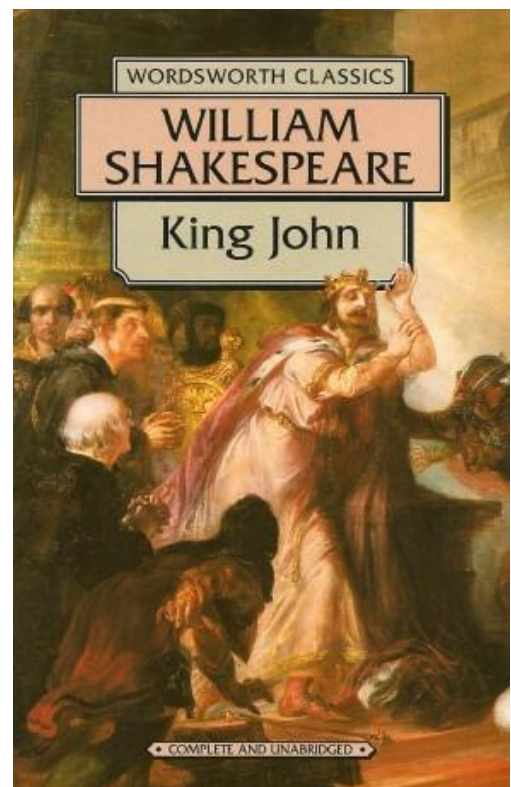
one side her happy minion, / To whom in favor she shall give the day, / And kiss him with a glorious victory" (II.i.387-394).

In Act 3, the fragility of political alliances and their impact on individuals is further represented. Challenge to absolute monarchy is represented through King John's interaction with Pandulph and his subsequent defiance of the Pope's authority, as he states, "So, under Him, that great supremacy / Where we do reign, we will alone uphold / Without th' assistance of a mortal hand" (III.i.160-162). This statement may represent Locke's criticism of absolute monarchy, as it epitomizes the struggle between ecclesiastical power and the sovereignty of the state to emphasize the tension between religious authority and political autonomy. Locke supposes that in case the governed people are involved in illegal activities, or if only a few are affected but it seems like the situation could harm everyone, including their laws, property, freedoms, and even religion, it is hard to imagine they would not try to stop the unfair authoritative treatment they are facing (1980, p. 106; Milton, 1999, p. 23). As King John says,

Though you and all the kings of Christendom  
Are led so grossly by this meddling priest,  
Dreading the curse that money may buy out,  
And by the merit of vile gold, dross, dust,  
Purchase corrupted pardon of a man,  
Who in that sale sells pardon from himself;  
Though you and all the rest, so grossly led,  
This juggling witchcraft with revenue cherish,  
Yet I alone, alone do me oppose  
Against the Pope and count his friends my foes."  
(III.i.88-98)

King John's criticism of the Pope's control over the government and exposure of corruption within the Catholic Church may also represent a Lockean resistance, as King John alleges that the Pope is using the promise of forgiveness in return for money to influence rulers, emphasizing the moral decline inside the Church. King John resists the Pope's authority while other monarchs comply, representing the conflict between secular rule and ecclesiastical influence.

In Act 4, the tension between Hubert's duty and his conscience comes to the fore as he prepares to blind Arthur: "Heat me these irons hot; and look thou stand within the arras" (IV.i.1). Locke is concerned about the limits of authority and the responsibilities of those in power. For Locke, if authority fails due to errors of judgment, then power returns to the society, and at such a point, individuals possess the authority to act as the ultimate authority (1980, p. 124). Hubert later relents, "I have sworn to do it; And with hot irons must I burn them out" (IV.i.65) which may represent the moral autonomy of individuals within the structures of power. Therefore, Hubert's struggle between following royal orders and his moral compass, especially in his interactions with Arthur, is a representation of Locke's emphasis on ethical decision-making. Arthur's innocence and his plea, "Must you with hot irons burn out both mine eyes?" (IV.i.40), challenge Hubert's sense of duty,



prompting him to make a choice based on conscience rather than blind obedience, reflecting Locke's view on reason and morality guiding actions, as he states that anyone who uses force unlawfully, without legal cause, enters a state of war with those they employ force against (Altunsoy, 2017, pp. 362-63). At such a point, all existing relationships are broken, additional rights are dismissed, and individuals possess the right to protect themselves and resist the aggressor (Locke, p. 116). In this sense, the king becomes an "aggressor", as he acts "without law". Related to this, Sobehrad remarks that John had violated the innocence of the crown throughout the play, as he led to the emergence of the state of war (2017, p. 12). Hubert shows resistance and detachment from the king's authority. The king's authority is shaken because of his self-interested actions. This is the case in many historical plays in which events are selected and interpreted based on the flawed decisions and actions of humans, rather than their connection to divine (Cox, 2016, p. 609). However, for Locke when rules are no longer followed, tyranny emerges. If someone in charge goes beyond their allowed power and uses force to harm others against the law, they stop being a lawful leader. In such cases, they can be opposed like anyone else who unjustly uses force against someone's rights (Locke, 1980, p. 103).

King John's misuse of power and the Lords' response to Arthur's supposed death: "This is the man should do the bloody deed" (IV.ii.70), echo Locke's concerns over the abuse of authority, as John's power is represented to be unlimited. Related to this, Locke remarks that the main purpose individuals unite in society is to protect their possessions. They create and authorize a legislative body to pass laws and set regulations to protect the property of all individuals in society. These rules act as challenges and rules designed to limit the influence and limit the power of each person in the community (Locke, p. 111). Therefore, Locke's philosophy emphasizes the use of power for the common good, and this scene reflects the consequences of using authority for personal gains. From a Lockean perspective, under such circumstances, when the monarch transforms into a tyrant, resistance becomes a necessity. The challenge lies in explaining the process of this transformation and providing a rationale for opposing tyranny (Ashcraft, 1999, p. 227). However, the death of Arthur is a "pivotal moment in the dramatic structure of" the play, as deception and manipulation by King John are central to this scene, particularly in his handling of the situation related to Arthur's fate (Miller, 2016, p. 209). This reflects Locke's concerns about the integrity and honesty required in governance, as the king acts in accordance with "not for the good of those, who are under it, but for his own private separate advantage" (1980, p. 101).

King John contradicts with the Lockean law of nature since "no one ought to harm another in his life, health, liberty or possessions" (Locke, 1980, p. 9). John's self-interested actions lead to loss of trust since the ruler is expected to preserve the natural right which is, from a Lockean perspective, "vital for practical politics" (Reno, 2009, p. 642). As Locke indicates, a ruler cannot have "a distinct and separate interest from the good of the community" (1980, p. 85). If the legislative body violates the fundamental principle of society by attempting to seize absolute authority over the lives, freedoms, and properties of the people, they are declaring war on the people, whether driven by ambition, fear or corruption (Locke, p. 111). Similar to such a view, the lords change sides because of Arthur's death, showing Locke's idea that good government needs trust. Their decision to go to

the Dauphin, saying "Away, toward Bury, to the Dauphin there" (IV.iii.120), shows that trust to the authority is broken. In this case, Arthur's death provides a reason for the baron's rebellion (Groves, 2004, p. 279). When a ruler becomes a tyrant, they move from being a "public" figure to a "private" one. In this private role, they lack the "right" to use force against the people. Instead, the people have the right to defend themselves and resist the actions of a tyrant with force, as is the case in Act 4 and 5 (Ashcraft, 1999, p. 230). Therefore, by the time the individuals have the right to resist, political power may get into trouble (Marden, 2006, p. 59). Act 4 ends with the Bastard's lines with Hubert carrying Arthur's body (IV.iii.147-167) as he relates chaos to uncertainty, and instability. The lines serve as a criticism on the chaotic situation in England. He starts by feeling amazed and disoriented in the middle of chaos, feeling he is lost "among the thorns and dangers of this world" (IV.iii.149). The Bastard considers the fragile nature of England's stability, expressing regret over how easily the nation's destiny can be altered without a powerful central authority. He illustrates the power struggle between rival factions, detailing the disintegration of the "unow'd interest of proud swelling state" (IV.iii.155). War is approaching as a menacing force that disturbs peace and stability (Ağır, 2013, p. 213). The lines emphasize the Bastard's awareness of the political and social turmoil in England, illustrating themes of instability, power conflicts, and the fragility of authority, as well as emphasizing his practical strategy for dealing with the chaotic era.

In Act 5, King John's peace with the Pope and the Bastard's criticism, "Shall a beardless boy, A cockered silken wanton, brave our fields?" (V.i.70), may represent Locke's ideas on leadership and the need for strength and public support in governance because they illustrate the concept that a ruler's authority and legitimacy are influenced by the perceptions and consent of the people. However, Louis the Dauphin's claim to the English throne and the lords' support, despite internal conflicts, reflect Locke's concepts of rightful succession and the governed's consent. Salisbury's line, "That I must draw this metal from my side" (V.ii.15), echoes Locke's view on rebellion against a failing government, as it signifies the legitimate right of people to resist or change their rulers if those rulers fail to protect their rights and serve their interests. Salisbury presents an example of the rhetoric which sets forth "the need to rebel against John" (Pierce, 1971, p. 128). Locke argued that when a ruler breaches the contract by failing to uphold justice and protect the people, rebellion is a justified response. Salisbury's statement symbolizes this critical moment of choosing between continued loyalty to a failing ruler and the moral obligation to seek a more just and effective leadership. The play ends as such: "This England never did, nor never shall, / Lie at the proud foot of a conqueror, / But when it first did help to wound itself. / Now these her princes are come home again / Come the three corners of the world in arms / And we shall shock them! Nought shall make us rue / If England to itself do rest but true" (V.vii.112-118). The ending lines generate an atmosphere of patriotism and determination, and England's enduring history of resisting foreign conquest. The end of the play provides a patriotic atmosphere, and it emphasizes the significance of collaboration and self-rule. In this sense, the end of the play is consistent with Locke's belief in the potential of a unified community to sustain its independence and defy any possible external influence. Therefore, from a Lockean perspective, the play investigates both the personal assertions of authority, and the

united will of a country to uphold its founding principles and preserve its independence (Locke, 1980, pp. 78-79).

Using force against people without authority, and going against the trust placed in him, is like being at war with the governed. In such a situation, the people have the right to bring back their own government and can do so forcefully (Locke, 1980, p. 80-81). The last line also emphasizes the importance of internal unity and integrity to indicate that if England stays faithful to itself, it will conquer any external danger. Therefore, the lines cover themes of national identity, resilience, unity, and the repercussions of internal conflict when confronted with external obstacles. Such are the ideas that align with Locke's emphasis on the enduring strength of a nation, as Locke advocates for the preservation of a community's fundamental principles and collective identity against external domination. Locke (p. 112) supposes that when people are treated badly and unfairly, as is the case in the play because of "John's ill rule and doubtful title", they will be willing to get rid of such a heavy burden whenever they have the chance (Hunt, 2000, p. 388).

## CONCLUSION

To conclude, this article has analyzed Shakespeare's *King John* from a Lockean viewpoint to reveal, and present the relationship among the structures of power, authority, and government through a close-reading of both Locke's and Shakespeare's works. In this context, Locke's political philosophy examines human nature, the social contract, and the dissolution of governments whereas, Shakespeare presents King John's rule through considering political themes such as sovereignty, legitimacy, and individual rights. In this way, the representation of political turmoil, moral issues, and the pursuit of power within the play coincides with Locke's emphasis on reason, consent, and the preservation of natural rights. The problems arising from the struggle between duty and personal sentences, authority, and moral principles, as represented by Hubert, reflect Locke's perspective that leadership has to act according to principles of justice and the welfare of society.

The play also addresses the themes of rebellion, succession of power, and the impact of the governed on the results of politics. These themes correlate with Locke's theory of the social contract according to which the legitimacy of a government is derived from the consent of the governed. Locke's belief in the liberty of individuals to reject oppressive regimes, and pursue justice is shown through the lords renouncing their loyalty and claiming their rights against dictatorial tyranny. The end of the play emphasises the importance of internal cohesion and integrity against the external obstacles. Such an emphasis reflects Locke's argument for preserving fundamental principles and collective identity against external manipulation. Therefore, Locke's concept of a society based on rationality, agreement, and the protection of inherent rights is represented in *King John*.

## REFERENCES

- Ağır, A. B. (2013). The Death of Patriotism: Wilfred Owen's *Dulce et Decorum Est* as an Anti-War Manifesto. *Tarih, Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 2 (2), 212-220
- Altunsoy, Ş. (2017). Three Soldier-Poets: Rupert Brook, Edward Thomas and Isaac Rosenberg. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 37, 361-370.



- Anderson, T. (2004). "Legitimation, Name, and All is Gone": Bastardy and Bureaucracy in Shakespeare's "King John". *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 4 (2), 35-61.
- Andrew, E. (2015). Locke on Consent, Taxation and Representation. *Theoria: A Journal of Social and Political Theory*, 62 (143), 15-32.
- Archer, J. E., R. M. Turley, and H. Thomas. (2012). The Autumn King: Remembering the Land in "King Lear". *Shakespeare Quarterly*, 63 (4), 518-543.
- Armitage, D. (2004). John Locke, Carolina, and the "Two Treatises of Government". *Political Theory*, 32 (5), 602-627.
- Ashcraft, R. (1999). Locke's Political Philosophy. In V. Chappell (Ed.), *The Cambridge Companion to Locke* (pp. 226-251). Cambridge University Press.
- Bates, D. W. (2012). *States of War: Enlightenment Origins of the Political*. Columbia University Press.
- Brubaker, S. C. (2012). Coming into One's Own: John Locke's Theory of Property, God, and Politics. *The Review of Politics*, 74 (2), 207-232.
- Corbett, R. J. (2009). Locke and the Challenges of Crisis Government. *The Good Society*, 18 (2), 20-25.
- Cox, J. D. (2016). Time and the Problem of Royal Succession in Shakespeare's History Plays. *The Review of Politics*, 78 (4), 609-624.
- Davis, M. (2012). Locke and Consent: The "Two Treatises" as Practical Ethics. *The Philosophical Quarterly*, 62 (248), pp. 464-485.
- Dilts, A. (2012). To Kill a Thief: Punishment, proportionality, and Criminal Subjectivity in Locke's "Second Treatise". *Political Theory*, 40 (1), pp. 58-83.
- Erdem Ayyıldız, N. (2019). An Evaluation of the Evil Characters in Shakespeare's Four Main Tragedies in terms of Machiavellian Principles. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 18 (3), 1037-1049.
- Evans, M. (2009). Rumor, the Breath of Kings, and the Body of Law in 2 Henry IV. *Shakespeare Quarterly*, 60 (1), 1-24.
- Evren, M. (2021). John Locke'da Politik Liberalizmin İnşası Üzerine Bir Değerlendirme. *Marife*, 21 (2), 963-988.
- Faulkner, R. (2001). The First Liberal Democrat: Locke's Popular Government. *The Review of Politics*, 63 (1), pp. 5-39.
- Forde, S. (2001). Natural Law, Theology, and Morality in Locke. *American Journal of Political Science*, 45 (2), pp. 396-409.
- . (2006). What Does Locke Expect Us to Know? *The Review of Politics*, 68 (2), pp. 232-258.
- . (2009). The Charitable John Locke. *The Review of Politics*, 71 (3), pp. 428-458.
- Glasgow, D. (2015). Political Theory Simulations in the Classroom: Simulating John Locke's "Second Treatise of Government". *PS: Political Science and Politics*, 48 (2), 368-372.
- Goldstein, L. F. (2001). Aristotle's Theory of Revolution: Looking at the Lockean Side. *Political Research Quarterly*, 54 (2), pp. 311-331.
- Graf, S. (2018). A Trespass Against the Whole Species. *Political Theory*, 46 (4), pp. 560-585.
- Griffiths, H. (2020). *Shakespeare's Body Parts: Figuring Sovereignty in the History Plays*. Edinburgh University Press.

- Groves, B. Memory, Composition, and the Relationship of "King John" to "The Troublesome Raigne of King John". *Comparative Drama*, 38 (2/3), 277-290.
- Guyer, P. (1999). Locke's Philosophy of Language. In V. Chappell (Ed.), *The Cambridge Companion to Locke* (pp. 115-145). Cambridge University Press.
- Hunt, M. (2000). Antimetabolic King John. *Style*, 34 (3), 380-400.
- Hunt Jr., B. A. (2016). Locke on Equality. *Political Research Quarterly*, 69 (3), 546-556.
- Jackson, K. (2006). "Is it God or the Sovereign Exception?": Giorgio Agamben's Homo Sacer and Shakespeare's King John. *Religion & Literature*, 38 (3), 85-100.
- Judge, R. P. (2002). Restoring the Commons: Toward a New Interpretation of Locke's Theoyr of Property. *Land Economics*, 78 (3), pp. 331-338.
- Klause, J. (2001). New Sources for Shakespeare's "King John": The Writings of Robert Southwell. *Studies in Philology*, 98 (4), 401-427.
- Klausen, J. C. (2007). Room Enough: American, Natural Liberty, and Consent in Locke's Second Treatise. *The Journal of Politics*, 69 (3), 760-769.
- Locke, J. (1980). *Second Treatise of Government* (1690). ed. C. B. Macpherson. Cambridge Hackett Publishing.
- Maloy, J. S. (2009). The Aristotelianism of Locke's Politics. *Journal of the History of Ideas*, 70 (2), 235-257.
- Marden, R. (2006). "Who Shall be Judge?": John Locke's Two Treatises of Government and the Problem of Sovereignty. *Contributions to the History of Concepts*, 2 (1), 59-81.
- Miller, G. (2016). "Many a time and oft had I broken my Neck for their amusement": The Corpse, the Child, and the Aestheticization of Death in Shakespeare's "Richard III" and "King John". *Comparative Drama*, 50 (2/3), 209-232.
- Pierse, R. (1971). *Shakespeare's History Plays: The Family and the State*. Ohio State University Press.
- Piesse, A. J. (2002). King John: Changing Perspectives. In Michael Hattaway (Ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays* (pp. 126-140). Cambridge University Press.
- Reichel, P. L. (2013). *Comparative Criminal Justice Systems: A Topical Approach*. London: Pearson.
- Reno, B. J. (2009). Private Property and the Law of Nature in Locke's Two Treatises: The Best Advantage of Life and Convenience. *The American Journal of Economics and Sociology*, 68 (3), 639-664.
- Saeger, J. P. (2001). Illegitimate Subjects: Performing Bastardy in "King John". *The Journal of English and Germanic Philology*, 100 (1), 1-21.
- Sağiroğlu, R. (2017). A Stylistic Analysis of "How to be an Other Woman" by Lorie Moore. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 5, (15), 1541-1560.
- Schneewind, J. B. (1999). Locke's Moral Philosophy. In V. Chappell (Ed.), *The Cambridge Companion to Locke* (pp. 199-225). Cambridge University Press.
- Schwarz, K. (2003). A Tragedy of Good Intentions: Maternal Agency in "3 Henry VI" and "King John". *Renaissance Drama*, 32, 225-254.
- Seagrave, S. A. (2011). How Old Are Modern Rights? On the Lockean Roots of Contemporary Human Rights Discourse. *Journal of the History of Ideas*, 72 (2), pp. 305-327.

- Shakespeare, W. (2009). *King John*. John Dover Wilson (Ed.). Cambridge University Press.
- Smidt, K. (1982). *Unconformities in Shakespeare's History Plays*. Macmillan.
- Sobehrad, L. (2017). Hating John. *Medieval Warfare*, 7 (2), 12-15.
- Tarlton, C. D. (2004). Reason and History in Locke's "Second Treatise". *Philosophy*, 79 (308), pp. 247-279.
- Tillyard, E. M. W. (1946). *Shakespeare's History Plays*. Macmillan.
- Valls-Russell, J. (2017). Trojan Shadows in Shakespeare's King John. In J. Valls-Russell, A Lafont, C. Coffin (Eds.), *Interweaving Myths in Shakespeare and his Contemporaries* (pp. 86-108). Manchester University Press.
- Van de Water, J. C. (1960). The Bastard in King John. *Shakespeare Quarterly*, 11 (2), 137-146.
- Venezia, L. (2019). Authority and Coercion in Locke. *History of Philosophy Quarterly*, 36 (3), 217-236.
- Ward, L. (2005). Locke on Executive Power and Liberal Constitutionalism. *Canadian Journal of Political Science*, 38 (3), 719-744.
- Watson, D. G. (1990). *Shakespeare's Early History Plays: Politics at Play on the Elizabethan Stage*. Macmillan.
- Widerquist, K. and G. S. McCall (2018). *Prehistoric Myths in Modern Political Philosophy*. Edinburgh University Press.
- Wilson, R. (2016). A Scribbled Form: Shakespeare's Missing Magna Carta. *Shakespeare Quarterly*, 67 (3), 344-370.
- Wolterstorff, N. (1999). Locke's Philosophy of Religion. In V. Chappell (Ed.), *The Cambridge Companion to Locke* (pp. 172-198). Cambridge University Press.
- Womersley, D. (1989). The Politics of Shakespeare's King John. *The Review of English Studies*, 40 (1), 497-515.
- Woolhouse, R. (1999). Locke's Theory of Knowledge. In V. Chappell (Ed.), *The Cambridge Companion to Locke* (pp. 146-171). Cambridge University Press.

Melek İlayda Sarı

# Türk Romanında Bilimkurgu

(1996-2019)



Günce Yayınları

Oktay Yivli

# Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem

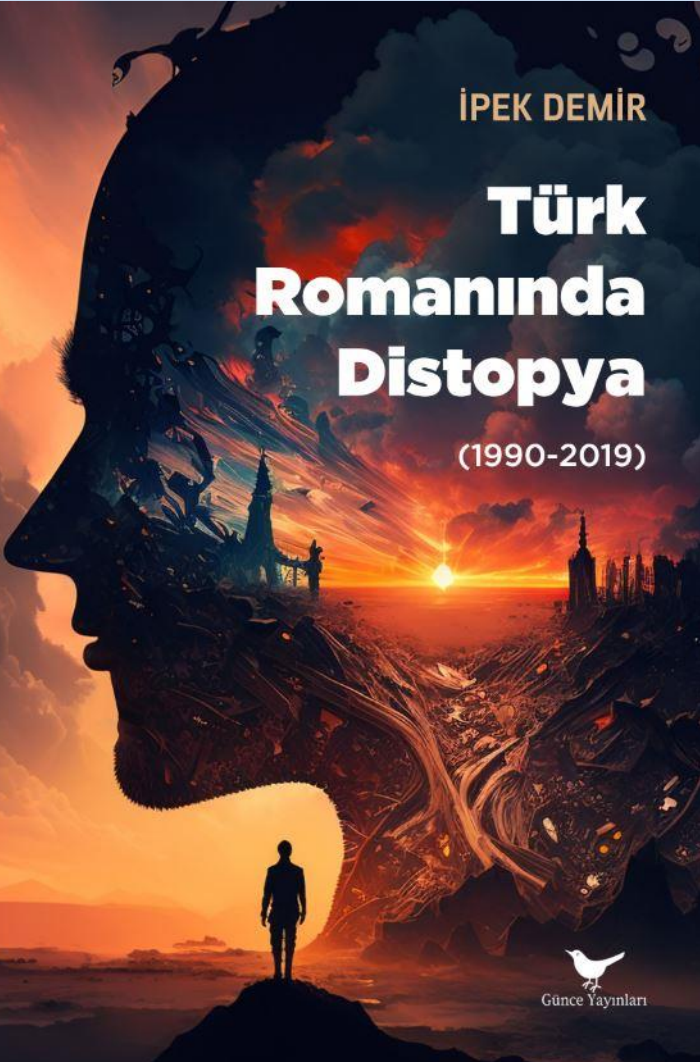


Günce Yayınları

İPEK DEMİR

# Türk Romanında Distopya

(1990-2019)



Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

# Memur ve Hukuk Danışmanı Olarak Franz Kafka

DR. EMRE BEKİR GÜVEN\*

## Öz

Genel itibarıyla Franz Kafka'nın edebiyatçı kimliği bilinmektedir. Birçok kişi için Kafka, dünya edebiyat literatürüne oldukça güçlü yapıtlar sunan bir yazardır. Milliyet, din, hastalık, duygusal ilişkiler ve başkaca olgular Kafka'ya dair tartışılmalı konuları oluşturmaktadır. Ancak, Kafka'nın tüm bunların ötesinde, yaşamının kabaca yarısından fazlasında yer tutan bir uğraş alanı genellikle göz ardı edilmektedir. Oysaki bu alan, Kafka'yı dünyanın tanınmasına neden olan edebi yapıtlarının temelini oluşturmaktadır.

Kafka, farklı tutkularına rağmen hukuk doktoru olarak hukukla ilgili kurum ve kadrolarda çalışmıştır. Bu uğraş alanından elde ettiği verileri edebi yapıtlarına dayanak olarak kullanmıştır. Retorik ve diyalektik temellerinde hukuk ve edebiyat disiplinlerini birleştirmiş ve bir disipline ait stratejileri diğer bir disipline taşımaktan geri durmamıştır. Hukukçu Kafka ile edebiyatçı Kafka bir taraftan çatışmış, diğer taraftan ise birbirlerinden beslenmiştir.

Bu çalışma, ölümünün 100. yılında Franz Kafka'nın göz ardı edilen boyutunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışma kapsamında en az iki kimlikli Kafka'nın varlığı tezinden hareketle, metni merkeze alan ancak, yazarın biyografisine de başvuran bir yaklaşımla seçilmiş metinler irdelenecektir. Dünya edebiyatına kazandırdığı güçlü yapıtların ardında yatan ve yaşamının ciddi bir kısmında yer tutan mesleğinin Kafka'ya neler kattığını ve nelere yol açtığını gösterebilmek, çalışmayı amacına ulaştıracaktır.

**Anahtar sözcükler:** Kafka, Franz Kafka, hukukçu, hukuk danışmanı, hukuk ve edebiyat

## FRANZ KAFKA AS AN OFFICIAL AND ARTICLED CLERK

### Abstract

In general, Franz Kafka's identity as a literary figure is known. For many people, Kafka is an author who presents very powerful works to world literature. Nationality, religion, illness, emotional relationships and other facts constitute the topics discussed about Kafka. However, beyond all of this, Kafka's field of endeavor, which occupied roughly more than half of his life, is often overlooked. However, this field forms the basis of the literary works that made Kafka known to the world.

Despite his different passions, Kafka worked as a doctor of law in law-related institutions and positions. He used the data he obtained from this field of endeavor as the basis for his literary works. He combined the disciplines of law and literature on the basis of rhetoric and dialectics and did not refrain from transferring the strategies of one discipline to another discipline. Kafka, the lawyer, and Kafka, the man of letters, clashed on the one hand, and fed off each other on the other.

\* Siirt, Türkiye, emrebekirguven@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1789-1730.

Gönderim tarihi: 21 Mayıs 2024

Kabul tarihi: 10 Temmuz 2024

This study aims to reveal the overlooked dimension of Franz Kafka on the 100th anniversary of his death. Within the scope of the study, based on the thesis of the existence of Kafka with at least two identities, selected texts will be examined with an approach that focuses on the text but also refers to the author's biography. Being able to show what Kafka's profession, which lies behind the powerful works he contributed to world literature and took a significant part of his life, contributed to and led to, will achieve the purpose of the study.

**Keywords:** Kafka, Franz Kafka, jurist, jurisconsult, law and literature

## GİRİŞ

**F**ranz Kafka'nın, esas itibarıyla avukat ya da hukukçu olduğu konusu birçok kişi tarafından bilinmemekte veya göz ardı edilmektedir. Bunun başlıca nedeni, oldukça geniş bir coğrafyada edebi yapıtları üzerinden anılmasıdır. Kafka, dünya edebiyat literatürüne katkı sağlamış isimler arasında oldukça önemli bir konumdadır. Bu yönüyle, tüm unvanların önünde olarak edebiyatçı ve yazardır. Oysaki Kafka sıradan bir avukattan öte, hukuk alanında doktora sahibidir.

Hukuk doktoru olarak Franz Kafka, edebiyatçı Kafka'nın gölgesinde ya da ardında konumlanmıştır. Bu, Kafka'nın hukukçu yönünün veya hukuk formasyonunun zayıflığından değil, edebi yönünün olağanüstü güçlü ve dolayısıyla da ön planda olmasından ileri gelmektedir. Kafka'nın "Hukuk Doktoru Dr. Franz Kafka" (Corngold vd., 2017, s. 346-347) adıyla imzaladığı nice resmi yazışmada retorik, bütüncülük, muhakeme ve düzen göze çarpan ilk öğelerdir.

Bohemya Krallığı'na bağlı resmi bir kurumda çalışmaya başladıktan kısa süre sonra Kafka hakkında "... taslakların hazırlanmasında Kafka'nın üstün bir yetenekle donatıldığı çok geçmeden anlaşılmıştı." (Wagenbach, 2008, s. 83) sonucuna varıldığı söylenmektedir. Diğer taraftan, iş yerindeki herkes tarafından takdir edildiği (Stach, 2013, s. 39) ve el üstünde tutulduğu, kurumun gözdesi olduğu, dara düşen kişinin danıştığı kişi olduğu (Wagenbach, 2008, s. 83) ifade edilmektedir. Buna rağmen Kafka'nın gerek *Assicurazioni Generali* (T.: Generali Sigorta) gerekse *İşçi Kaza Sigortası Kurumu*'nda (Alm.: Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt), hukuk öğrenimi ve alanına dair henüz öğrenim sürecine dayanan isteksizliği söz konusudur. Buna rağmen "Bürokrasi hayaleti Kafka'ya gece gündüz yazarlık yaşamının her köşesinde egemen olmaktadır." (Corngold vd., 2017, s. 58) Bu egemenlik uzun süre devam eder.

Kafka'nın, asıl tutkusunun edebiyata ilişkin olmasından dolayı soğuk baktığı ve her fırsatta sıyrılmak istediği hukuk disiplini, ölümünden neredeyse iki yıl öncesine kadar ardından gelir. Kafka, 1922 yılının haziran ayında, 1908 yılında başladığı *İşçi Kaza Sigortası Kurumu*'ndan emekli



**Franz Kafka**

olur. 1924 yılının yine haziran ayında ise ölür. Yaşadığı süre içinde çalıştığı dönemin tamamını içten içe tutku duymadığı, ama yine içten içe faydalandığı hukuk disiplinine ayırmış olur.

### 1. KAFKA'NIN HUKUK DİSİPLİNİNE YÖNELMESİ

Franz Kafka henüz lise öğrencisiyken ne yapmak istediğini, ileride hangi alanda çalışmak istediğini aslında bilir. Kafka'nın 18 yaşında dahi değilken yaşamının bu boyutuna dair karar alabilmiş olması sıklıkla karşılaşılabilecek bir durum değildir. Üstelik, aldığı karar, gençliğin vermiş olduğu bir heyecanın getirisi değil, yaşamı boyunca vazgeçmeksizin sürdüreceği bir dürtünün ürünüdür.

Kafka'nın genel profili esas alındığında, günümüzde dahi ona en uygun düşebilecek alanın felsefe ve bununla bağlantılı olarak edebiyat olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim, ölümünün 100. yılında tüm yaşamı, yapıtları ve yaklaşımı göz önüne alarak kendisine yakıştırabildiğimiz bu alanı Kafka, henüz sürecin içinde ve genç bir bireyken belirlemiş ve açıklamaktan da geri durmamıştır: "Daha bitirme sınavlarından önce felsefeyi ilerisi için 'seçtiği meslek' olarak açıklamış, babası ise böyle bir tasarıyla kesinlikle karşı çıkmıştı." (Wagenbach, 2008, s. 51) Yapıtlarındaki derinlik, konuların felsefesini yapma, olguları sorunsallaştırma gibi boyutlarıyla Kafka sade bir edebiyat değil, adeta felsefe yapmıştır. "Modern yaşamın ... bir analisti olarak Kafka" (Corngold vd., 2017, s. 9), derin bir gözlemcidir. Oldukça akıcı ve okuru anında anlatının içine çeken metinlerden çok, anlaşılması güç ve okuru farklı yollara sürükleyen metinler üretmiştir. Bu yönleriyle Kafka'nın, yaşına ve deneyimlerine aykırı olarak henüz sürecin başındayken, yaşamının tamamının çizdiği profile uygun düşen bir alan belirlemiş olduğu söylenebilir.

Felsefe ve edebiyata olan eğilimini, daha doğru ifadeyle tutkusunu Kafka belirli bir sürece kadar bastırmak zorunda kalır. İleride bizzat başvuracağı "Benimkisi edebiyata ilgi değil, ben edebiyattan meydana geliyorum, bunun dışında bir şey değilim ve bunun dışında bir şey olamam." (Kafka, 2016, s. 455) ifadelerine rağmen öğrenimine farklı alanlarda başlamıştır. Kafka, üniversite yaşamına ilk olarak kimya öğrenimiyle başlar. Daha sonra hukuk öğrenimi ile devam eder. Kimya ile hukuk öğrenimleri arasında iki hafta süre olduğu söylenmektedir. (Wagenbach, 2008, s. 51) Kimya öğrenimine başladıktan iki hafta sonra hukuk fakültesine geçiş yapması, Kafka'nın içinde bulunduğu baskı ve ruh halini açıklar niteliktedir. Bu sayede Kafka, "babası tarafından arzu edilen" (Wagenbach, 2008, s. 51) alana yönelmiştir.

Kafka'nın bir taraftan güçlüklerle karşı olağanüstü bir çaba ile mücadele ettiği, fakat diğer taraftan da güçlükler karşısında durumu kabullenip hiçbir tepki göstermediğini söylemek mümkündür. Oluşturduğu izlenim bu doğrultuda olan Kafka, öğrenim alanı konusunda paradoksal bir yol benimseyerek farklı bir çözüm bulmuştur. Benzer bir örnekte karşısındakine "Bu yasağa boyun eğecek misiniz?" (Janouch, 1961, s. 54) diye soran Kafka, babasına bu açıdan tamamen boyun eğmemiştir. Çözüm olarak bir taraftan babasının arzusunu yerine getirmiş, diğer taraftan da kendi dürtülerini ihmal etmemiştir. Hukuk öğreniminin yanı sıra ilk fırsatta sanat tarihi ve Alman filolojisine yönelmiştir. Ancak, "Sırtlandığı hukuk öğrenimi, özellikle son yarıyılarda Kafka'yı kahredip durmuştu. Narin bünyesi ezberciliğe dayanan öğrenimin gerektirdiği çabalarla anlaşılabilir."

baş edecek gibi değildi.” (Wagenbach, 2008, s. 63-64) Buna rağmen başta babası olmak üzere ailesinin Kafka’dan beklediği üzere, Kafka hukuk öğrenimini tamamlamıştır.

Hukuk öğrenimi Kafka için bir arzu değil, yerine getirilmesi gereken bir görevdir. Arzu etmediği bir alana yönelmek zorunda kalmasının, ailesinden kaynaklı baskıyı savurmak üzere Kafka’nın başvurduğu bir yöntem olduğu açık bir dille ifade edilmektedir: “Hukuk öğrenimi yapmasıyla Kafka anne ve babasına borcunu ödemiş görünüyordu.” (Wagenbach, 2008, s. 52) Bu yüzden de sadece zorunlu dersleri vererek öngörülmüş olan en az sekiz yarıyılın ardından hukuk doktoru unvanını elde etmesi, Kafka’ya farklı uğraşlar için özgürlük alanı sağlamıştır. (Wagenbach, 2008, s. 52) Sadece Kafka’nın değil, genel olarak insanların tutkuyla yaşamadıkları uğraşlarda yeterli derecede başarı elde etmeleri beklenemez. Kafka’nın “Kendi tarafımdan yaratılmamış her türlü bağ, isterse benliğimi oluşturan parçaların bir kısmına karşılık gelsin, benim için değersiz, benim yürümemi engelliyor, bunlardan nefret ediyorum ya da nefret etmeme az var.” (Kafka, 2016, s. 670) söylemini, öğrenim ve meslek konularına da uyarlamak mümkündür. Ancak paradoksal bir şekilde Kafka, sıradan bir hukuk öğreniminin ötesine geçmiştir. Sadece zorunlu dersleri vermesi ve öngörülmüş olan minimum süreyi öğrenimine ayırması gibi olgular bir arada değerlendirildiğinde, Kafka veya herhangi bir kişinin, yaşamının herhangi bir aşamasında ilgili disiplinle meşgul olması ve meşgul olsa dahi, başarılı olması beklenemez. Kafka ise hukuk doktorasını tamamladığı 1906 ve emekli olduğu 1922 yılına kadar hukuk ile ilgili uğraşlarda bulunmuş ve ortaya koyduğu yazılardan anlaşıldığı kadarıyla bu işi olağanın üzerinde bir kalitede yerine getirmiştir.

## 2. HUKUKÇU KAFKA İLE EDEBİYATÇI KAFKA ARASINDAKİ İLİŞKİ

Hukuk öğrenimine yönelme biçimine paralel olarak Kafka, mahkeme stajlarının ardından bir sigorta şirketinde yardımcı memur olarak çalışmaya başlar. Buradaki umudu da öğrenim konusunda bulduğu çözüme paralel olarak “baba evinden bağımsız bir konuma kavuşmak” (Wagenbach, 2008, s. 78) olarak belirtilmektedir. *Assicurazioni Generali*’de çalışma şartlarının olumsuzluğu veya Kafka’ya olan uyumsuzluğuna rağmen Kafka’nın bu işi kabul etmesi, doktorasını tamamladığı 1906 yılındaki yaklaşımından ileri gelmektedir. O dönemki yaklaşımı, “Seçtiği meslekten tek beklediği şey, baba evinden bağımsızlığı garanti etmesi, ama yazıp çizmelere olabildiğince çok zaman bırakması, daha doğrusu sadece yazı işiyle uğraşmasını sağlamasıydı.” (Wagenbach, 2008, s. 65) ifadeleriyle anlatılmaktadır. Buna rağmen Kafka Prag’da yaşamak zorunda kalmış ve yazma edimine dilediği ölçüde zaman ayıramamıştır.

Kafka’nın, kendisinin ve ailesinin beklentileri arasında kurmuş olduğu bir dengenin yansıması olan hukuk öğrenimi görmesi ve *Assicurazioni Generali* şirketinde çalışması, başlangıçta tam bir başarısızlık ile sonuçlanır. Bu dönem, diğer birtakım olgularla birlikte “Assicurazioni Generali’deki en kötü zamanlar” (Stach, 2013, s. 172) olarak anılmaktadır. “Assicurazioni Generali’deki yorucu çalışma sırasında yazıp çizmelerin arkası kesilir büsbütün.” (Wagenbach, 2008, s. 82) ifadeleri, Kafka’nın karşılaştığı sonucu anlatır niteliktedir. Bunun Kafka için ifade ettiği düş kırıklığını tahmin etmek güç değildir. Nitekim Kafka, bu doğrultuda 10 ayı tamamlamadan buradan ayrılarak *Bohemya Krallığı Prag İşçi Kaza Sigortası Kurumu*’nda çalışmaya başlar.





**Franz Kafka**

*İşçi Kaza Sigortası Kurumu, Assicurazioni Generali* şirketine kıyasla Kafka'nın daha az zorlandığı bir kurumdur. Kafka'nın esas itibarıyla arzu ettiği uğraş veya en azından tutkusuna dilediği ölçüde zaman ayırabildiği bir uğraş kesinlikle söz konusu değildir. Bu şerhi düşerek, *İşçi Kaza Sigortası Kurumu*'nun tam olarak Kafka'nın arzu ettiği atmosferi sunduğunu belirtmek gerekir. Kurum, "karanlık bir bürokratlar yuvası (ein dunkles Bürokratennest)" (Janouch, 1961, s. 49) olarak Kafka'nın bizzat tanımladığı mekandır. Esas itibarıyla bu atmosfer, Kafka'nın arayıp bulamayacağı bir ortam sunmaktadır. *İşçi Kaza Sigortası Kurumu*'nun söz konusu dönemdeki tarifi şu şekilde yapılmaktadır: "Kafka'nın işe başladığı tarihe kadar burası, eski Avusturya'da sık rastlanıp bürokrasi ve düzensizliğin birbirinden ayrılmayacak gibi iç içe girdiği kurumlardan biridir ve söz konusu durum onbeş yıldan beri kendini belirgin olarak açığa vurmaktadır." (Wagenbach, 2008, s. 82-83)

Yapıtlarında Kafka'nın sıklıkla yer verdiği boğucu bürokrasi, karmaşık uygulamalar, nedensellikten uzak gelişmeler, *İşçi Kaza Sigortası Kurumu*'nun Kafka'ya sunduğu uğraş ve atmosfer ile yakından ilişkilidir. "Kafka'da memurların dünyasıyla babaların dünyasının aynı olduğuna dair birçok emare vardır. Benzerlik bu iki dünyanın da hayrına değildir. Sıkıntı, çürüme ve pislikten oluşurlar." (Benjamin, 2017, s. 4) sözleri baba ile bürokrasi gibi, Kafka için sorunlu iki alana işaret etmektedir. Bu teze göre, Kafka'nın sorunlu bir alanın (baba) yönlendirmesi veya mecbur kılması sonucu düştüğü başka bir sorunlu alan (bürokrasi) birleşmektedir. Bu birleşmenin sağladığı edebi malzeme ise oldukça değerlidir. Bu açıdan bakıldığında, söz konusu kurum bir açıdan Kafka'nın edebi dünyaya arzu ettiği ölçüde yönelmesini engelleyen bir olgu, diğer taraftan Kafka'yı edebi açıdan besleyen bir mekandır. "... *İşçi-Kaza-Sigorta Kurumu* görevlileri -aralarında modern bir büroda akla gelmeyecek tipler de vardı- karşı konulmaz bir ironinin anlatımı için oyun alanı yaratıyordu." (Stach, 2013, s. 195) ifadelerinden, Kafka'nın bu açıdan kurumdan ne denli faydalandığı anlaşılmaktadır. Kafka, esas itibarıyla kurumun sadece fiziki ya da somut boyutlarından değil, yürüttüğü mesleğin doğrudan doğruya kendisinden faydalanmıştır. Tutku duyduğu ve asıl yürütmek istediği uğraş alanı olarak edebiyata, ofisteki işinden malzemeler taşımıştır. Kimi zaman figürler, kimi zaman yaşantılar, kimi zaman ise bir bütün olarak atmosfer iş yerinden edebi yapıtlara yansımıştır. Bu tezi, faydalanma eyleminden öteye taşıyarak "Modern yaşamın ... bir analisti olarak Kafka'nın büyüklüğünü çoğunlukla onun ofisteki işine borçluyuz." (Corngold vd., 2017, s. 9) boyutuna taşıyan görüş de mevcuttur. Bu görüşe göre, Kafka'nın edebi yapıtlarının temelini memuriyet ve hukukçuluk oluşturmaktadır. Buradan hareketle hukukçu Kafka'nın, edebiyatçı Kafka'yı beslediği hatta edebiyatçı Kafka'nın temelinde hukukçu Kafka yattığını iddia etmek mümkündür.

Hukuk ve edebiyat, sadece Kafka özelinde değil, genel olarak da birbirlerine yakın hatta aynı diyalektik üzerine kurulu disiplinlerdir. Yargılamanın esas itibarıyla retoriğe dayandığı (Aristoteles, 2019, s. 16-17) ve hukukun temelinde de retorik ve diyalektiğin olduğu (Aristoteles, 2019, s. 14) kabul edilmektedir. Kafka için de durum ileri boyutlu olarak bu doğrultudadır: “Kafka’nın sigortacılık ve kamuya hitap eden belgeleri, nasıl hukuki sekreter Kafka yazar Kafka’dan stratejiler ödünç alıyorsa, yazar Kafka’nın da hukuki sekreter Kafka’dan stratejiler ödünç aldığını ortaya koymaktadır.” (Corngold vd., 2017, s. 13) Muhakeme yeteneği, tez ve antitezleri birlikte sunuşu, nedenselliği bilinçli olarak koparması ve daha birçok olgu, Kafka’nın bu stratejilerden ne denli faydalandığını göstermektedir. Özellikle kurmaca metinlerinde, hukuki metinlerin aksine bir yönde nedenselliği sorunsallaştırması ise yine bu iki disiplinin Kafkaesk tarzda bir taraftan birleştirilmesi, diğer taraftan ayrıştırılmasıdır. Gerçek (öğretici) metin türü olarak hukuki yazılar, kurmaca (sanatsal) metin türü olarak da edebi yapıtlar Kafka’da bir araya gelmektedir. Bunu, modernizmin gerçek ve kurmaca algılarını dağıtmasının sorunsallaştırılması olarak yorumlamak mümkündür. Kafka’nın “Modern yaşamın ... bir analisti” (Corngold vd., 2017, s. 9) olduğunu bu noktada da tekraren vurgulamak gerekir. Dolayısıyla Kafka, “... Kafka’nın hem edebi hem de resmi yazı dünyası tek bir kurumdur.” (Corngold vd., 2017, s. 20) söyleminin de işaret ettiği üzere, hukuk ve edebiyat disiplinlerinin temeline uygun olarak her iki alanın stratejilerinden çok boyutlu faydalanmıştır.

Kafka’nın kendi düşüncesi ise memuriyet ve hukukçuluğunun kendisine yarar sağlamak bir yana, zarar verdiği yönündedir. Kafka, başta zaman konusu olmak üzere çeşitli boyutlarıyla birlikte vakit darlığını kastederek “ofis olmasaydı, o zaman her şey çok farklı olurdu” (Kafka, 2016, s. 412) demiştir. Kafka’ya göre hukuk öğrenimine yönelmesi ve ardından hukuk alanıyla ilgili işlerde çalışması, onu edebiyattan alıkoyan öğelerdir. Bunların üzerine, hukuk alanıyla ilgili yoğun bir işte çalışması ise tam anlamıyla düş kırıklığı ve büyük bir engeldir. Kafka, ofisteki işi hakkında “yaşamımdaki bu korkunç engelden kaynaklanan çaresizlik halini sürekli yaşıyorum” (Kafka, 2016, s. 414) ifadelerine başvurmuştur. “Korkunç engel” olarak gördüğü işi, Kafka’ya göre, tutku duyduğu edebiyattan onu alıkoymaktadır. Fakat diğer taraftan da Kafka, ofisteki işi hakkında şöyle düşünür:

“Sigortanın dışında geçireceğim bir yaşamdan korkuyorum sanma, gece gündüz başımı kızdıran bu ateş, özgür olmamandan, fakat şefim yakınmalarına başladığında ve örneğin işten ayrıldığımda departmanın dağılacağı (ne denli gülünç olduğunu açıkça sezmede olduğum anlamsız bir düşünce bu), kendisinin de hasta olduğu vs. türünden şeyler söylediğinde yapamıyorum işte, içimde büyütülmüş memur o zaman yapamıyor.” (Kafka, 2016, s. 580)

Kafka, yürüttüğü işin bir taraftan kendisine engel oluşturduğunu, diğer taraftan ise “içindeki memurun” bu iş olmadan yapamadığı görüşündedir. Bu noktada Kafka’nın kendi isteği ötesinde bir durumun içinde olduğu, “Avusturya devletinin memuriyeti ve onun da ötesinde kişisel tutukluklar içine saplanmış haldeyim” (Kafka, 2016, s. 580) ifadelerinden de anlaşılmaktadır. “Avusturya devletinin memuriyeti” ile kastın, özellikle sigorta kurumlarına yansıyan çalkantılı dönem ve dolayısıyla çalkantılı bürokrasi olduğu açıktır: “Bu kurumların -Kafka’nın gelecekteki işyeri- ortaya çıkışı, idare tarihinin, devlet tarihinin ve Habsburg İmparatorluğu’nun tarihinin çalkantılı kesişim noktasını nitelemektedir.” (Corngold vd., 2017, s. 74) Diğer taraftan buna “Kafka,

kişisel olarak, sınırdadır. Yalnızca iki bürokrasinin, eski ve yeni bürokrasinin kavşak noktasında olmakla kalmaz, teknik makine ile hukuksal sözcenin de kavşak noktasındadır.” (Deleuze & Guattari, 2001, s. 119) gerçeğini de eklemek gerekir. Tamamen ayrı bir gerçek ise “Pislik memurlara öylesine yapışmış bir özelliktir ki devasa parazitler olarak bile düşünülebilirler.” (Benjamin, 2017, s. 4) tespitidir. Gerek *Dava*’da gerekse *Şato*’da Josef K. ve K.’nin yansıtılan durumlarının da gösterdiği üzere “Ofislerin; müdürlüklerin; küf kokulu, külüstür, loş odaların dünyası Kafka’nın dünyasıdır.” (Benjamin, 2017, s. 2). Burada esas olan ise, bu atmosferin sadece fiziki olanaklar ile sınırlı kalmamasıdır. Kafka’nın memur ve bürokrasi dünyası, kokuşmuşluğun ve geride kalmışlığın dünyasıdır. Bir bütün olarak karanlığın temsilidir. Dolayısıyla bu ortamın Kafka’ya edebi yapıtlara malzeme açısından oldukça nitelikli bir atmosfer sunacağı ileride ortaya çıkacaktır. Fakat içinde bulunduğu an itibarıyla bir tarafta geçmişiyile ve yenisiyle boğucu bürokrasi, diğer tarafta ise bizzat hukukçu Kafka’nın karakteristik yapısı, Kafka’yı alıkoymaktadır. Tüm bunların altında Kafka’nın ifadesiyle “memurumsu bir ürkeklik” (Kafka, 2016, s. 642) söz konusudur aslında. Bu yüzden hem çalışma saatlerinin uzunluğundan hem de geri kalan zamanın edebiyata duyduğu tutku açısından yetersizliğini şu sözlerle dile getirmiştir: “... 8-9 saat gibi hayli uzun bir çalışma günü beni bekliyor, ama büro dışındaki saatleri vahşi bir hayvan gibi yiyip yutuyorum.” (Wagenbach, 2008, s. 76)

Endüstriyel üretimin ciddi düzeyde olduğu, üzerine de bir dünya savaşının söz konusu olduğu bir dönemde 8-9 saatlik bir çalışmanın “hayli uzun bir çalışma günü” olup olmadığı konusu tartışılabilir bir söylemdir. İnsan haklarının yanı sıra çalışma ve sosyal güvenlik konularının sıklıkla tartışıldığı, vahşi tüketim ve sömürü toplumlarının konu olduğu 21. yüzyılda dahi 8-9 saatlik çalışma süresi çeşitli değişkenlerden bağımsız olarak bakıldığında, makul çalışma şartları arasında görülebilir. Kaldı ki 20. yüzyılın ilk çeyreği ve sigortacılık bağlamınca normal dışı süreçlerin yaşandığı bir dönemde, bu sürenin oldukça yerinde olduğu söylenebilir. Buna rağmen Kafka’nın *İşçi Kaza Sigortası Kurumu*’ndaki durumu, “Kurumda, Kafka’nın yanında. Yorgun bir şekilde masanın ardında oturuyordu. Sarkmış kollar. Sıkıca kapatılmış dudaklar.” (Janouch, 1961, s. 49) sözleriyle tarif edilmiştir. Bu da Kafka’nın sadece fiziksel değil, psikolojik olarak da yorulduğunu veya yorulmakta olduğunu göstermektedir. Bunu Kafka’nın narin bedeni, taşıdığı hastalığı, kurumda üstlendiği görevlerin zamandan bağımsız olarak yoruculuğu ve daha birçok nedene dayandırmak mümkündür. Ancak, Kafka’da esas nedenin edebiyata dair kısıtlanmışlık ve dolayısıyla motivasyon eksikliği olduğunu tahmin etmek güç değildir.

Edebiyatçı Kafka, hukukçu Kafka’nın uğraşlarından her ne kadar şikayetçi olsa da başta tematik açıdan olmak üzere çok boyutlu olarak ondan sonuna kadar beslenmiştir. Hukukçu Kafka ise edebiyatçı Kafka tarafından vazgeçmeye zorlanmış ancak, uzun yıllar hukukçuluğuna devam etmiştir. Bu durumun özeti olarak, “On dört yıl hukukçu olarak Prag’daki İşçi Kaza Sigortası’nda, Bohemya Krallığı’nın hizmetinde çalıştı, ama akşam ya da gece saatlerindeki yazıp çizmelerine gönlünce tek uğraş diye baktı hep.” (Wagenbach, 2008, s. 9) şeklindeki alıntı esas alınabilir. Kafka, emekli olduğu 1922 yılına dek hukuk alanında farklı kadro ve pozisyonlarda çalışmıştır. Bunu yaparken edebi uğraşlarına mümkün olduğunca zaman ve güç ayırmıştır. Bu sayede dünya literatürüne önemli edebi yapıtlar kazandırmıştır.

Kafka'nın "korkunç engel" (Kafka, 2016, s. 414) olarak nitelendirdiği işi, dünya literatürüne mal olan edebi yapıtlarına hiç kuşkusuz malzeme sağlamıştır. Dolayısıyla "... yazarlığına yakınlığı açısından, Kafka'nın ofis yaşamı salt bir ziyan, salt bir acı çekme olarak özetlenmemelidir." (Corngold vd., 2017, s. 58-59) Kafka'nın roman ve öykülerinde bürokrasinin kapladığı alan buna dair başlıca veridir. Daha özele inildiğinde, bunun yanı sıra *Dava*'daki nedensellikten uzak yaşantıların yanı sıra Josef K.'nin yüksek dereceli bir banka memuru olması, *Şato*'da K.'nin değişken göstergeler içinde kadastrocu olması ve çizilen atmosferin bire bir *İşçi Kaza Sigortası Kurumu* ile uyuşması, *Dönüşüm*'de Gregor Samsa'nın resmi otoriteye karşı hiçbir şansının olmaması, *Çin Seddi'nin İnşası*'nda üst kademe yöneticilerin sorgulanması ve inşaatlardaki iş güvenliğinin sorunsallaştırılması, *Yuva* öyküsünde porsuğa benzeyen hayvanın Birinci Dünya Savaşı'nda savaşan siperdeki askerleri simgelemesi, *Ceza Sömürgesi* öyküsünde ahşap planya makinelerinden kaynaklı iş kazalarının yanı sıra savaş ekonomisi ve parçalanma gibi konulara yer verilmesi ve daha birçok örnek kurmaca metinlerinde Kafka'nın beslendiği kaynağı göstermektedir. (Bk.: Corngold vd., 2017, s. 9-579; Tenckhoff, 2000, s. 1148-1152; Sarı, 2016, s. 23-25) Buna paralel olarak Kafka'nın hukuki metinleri başta olmak üzere kurmaca olmayan metinlerinin tamamında derin bir edebiyat tespit etmek mümkündür. Kafka'nın bu yazıları hakkında "Yazıların ardındaki Kafkaesk arka plan seslerini duymamanız mümkün değildir." (Corngold vd., 2017, s. 15) denilmektedir. Gerek hukuk gerekse edebiyat, her iki disipline dair yazıların tamamında, yazının ait olduğu disiplinin yanında diğer disipline dair veri saptamak Kafka metinleri kapsamında mümkündür.

Edebiyat disiplininin dolaylı etkilerinden bağımsız olarak bakıldığında da Kafka'nın hukuki veya işiyle ilgili metinlerinde güçlü bir iskelet, istikrarlı bir kurgu ve nedensellikte örülü ayrıntılar göze çarpmaktadır. Arzu etmediği veya gönlünde yatmayan bir meslek olmasına rağmen yürüttüğü işi olağanın üzerinde bir kalitede yerine getiren Kafka'nın memur ve hukuk danışmanı olarak ürettiği metinler irdelemeye değerdir.

### 3. KAFKA'NIN HUKUKİ/OFİS YAZILARI

#### I.

Kafka'nın 1908 yılında yazmış olduğu ilk hukuki metinler arasında olan *İnşaat Sektörü İçin Zorunlu Sigortanın Kapsamı* yazısı şöyle başlamaktadır:

"İdari Mahkeme'nin inşaat sektörü için zorunlu sigortanın kapsamıyla ilgili en son kararları, özellikle içinde bulunduğumuz geçici evrede bu meseleye ilişkin bir açıklama yapmanın belli bir ilgili çekeceğini ortaya koymaktadır. Çünkü meselenin gelişiminin ardında hukuk otoritelerinin hızla değişen yorumlarından oluşan bir arkaplan bulunmaktadır." (Corngold vd., 2017, s. 119)

Kurumun, içişleri bakanlığına göndermek üzere yıllık raporunda da yer verdiği bu yazı, 1887 yılındaki yasanın (28 Aralık 1887 tarihli *İşçi Kaza Sigortası Yasası*) 1906 ve 1908 yıllarında yapılan değişikliklerine dair bir şerh olarak görülebilir. Kafka'ya göre yasanın sınırlayıcı yorumu 1906 yılında idare mahkemesi tarafından ortadan kaldırılmış ancak, 1908 yılında yine aynı mahkeme tarafından eski haline getirilmiştir. (Bk.: Corngold vd., 2017, s. 120)

Yazının tamamı bir bütün olarak ele alındığında Kafka, metni aşamalara bölmüş, ilk aşamada sorunu teşhis etmiş, daha sonra bu soruna dair dayanaklar ortaya koymuş, ardından mevcut olan

sonucu ortaya koymuş, sigorta kurumları için gerekli olan ve daha önce alınan karara göre yapılması gerekeni önermiş, bu önerinin işçiler için gerekliliğine yer vermiş, sahadaki uygulamalara dair istatistikleri dayanak olarak göstermiş, sonuç olarak “Ele aldığımız her şeyi değerlendirecek olursak” (Corngold vd., 2017, s. 141) diyerek inşaat sektörüyle ilgili olarak zorunlu sigortanın kapsamına dair nihai çözüm önerisini somut bir şekilde ortaya koymuştur. Diğer taraftan, gerekli olan noktalarda yasa ve dilekçe ya da mektupların ilgili kısımlarına da yazı kapsamında yer vermiştir. Yazı kapsamında aktarılan temel duygu, yazıyı hazırlayanın dili kullanma yeteneğinin olağanın üzerinde olduğu yönündedir.

1908 tarihli bu yazı başarıyla kotarılmış akademik bir metin olmasının yanı sıra güçlü bir retorik örneğidir. Yazıya karşı sunulabilecek muhtemel antitezleri baştan çürütme amacı taşıyan bir dil ve argümantasyon tekniği saptamak mümkündür. Karşılıklı diyalog sürecine başvurulması durumunda dahi yazı, birçok muhtemel soruya yanıt barındırmaktadır. Buna örnek olarak ilgili yasanın ilk maddesinin açıklaması ve ardından varılan sonuç ve muhtemel antitezlere karşı önerdiği peşin yanıtlar barındıran şu kısım gösterilebilir:

“Bundan çıkarılması gereken sonuç, bütün ticari yapı firmalarının, bu firmaların sigorta kapsamında olmasının nedeni şantiyelerdeki işin beraberinde getirdiği belli bir risk olsa bile, zorunlu sigortaya tabi olduklarıdır. Bu, tıpkı öteki sanayilerde motorların çalıştırılmasına dahil olan risklerin tüm firmayı zorunlu sigortaya tabi kılması gibidir.” (Corngold vd., 2017, s. 125)

Kafka'nın verilebilecek muhtemel bir karşıt örneğe dahi yanıt verdiği yazısı, bu tarz söylemlerle de kısıtlı değildir. Yazı, bir bütün olarak alındığında işçileri bakanlığı veya daha da ötesinde siyasi otorite ve mensuplarına ne denli iş bilmez olduklarını göstermektedir. Ancak yazıyı, salt yanlışlıkları ortaya koyan bir metinden uzaklaştıran en önemli özellik, çözüm önerileri sunması ve taraflar arasında orta yolu bulmaya çalışmasıdır. Yazının son paragrafına bakıldığında, bu fark daha iyi anlaşılacaktır:

“Atölye sigortasının kendine özgü meselesinde, düzen, yalnızca hakiki bir hukuki yorumlamayla veya bir reform süreciyle yeniden sağlanabilir; bir reform süreci yalnızca sigorta meselesiyle ilgili herhangi bir reformda atölye emeğinin bütünüyle sigorta kapsamından çıkarılmasını tavsiye edenlerin seslerinin üzerine çıkarak gerçekleştirilebilir. Bunlar, tarif ettiğimiz durumdan kaçınılmaz olarak ortaya çıkması gereken potansiyel sonuçlardır. Açıklamamızı bu sorunları çözmek için seçilmiş yetkililere sunuyoruz.” (Corngold vd., 2017, s. 142)

Yazı, kamu yazışmalarının genelinin aksine salt bir sorun teşhisi ve ilgili idareye bildirim değildir. Dilsel ve edebi öğelerin değerlendirilmesi devre dışı bırakıldığında dahi, kamu düzeni ve işleyişi açılarından hiç kuşkusuz yapıcı eleştirel ve daha iyiyi amaçlayan bir yazıdır.

Yazıya bir bütün olarak bakıldığında yazının kamusal işleyişin yanı sıra farklı birçok boyut içerdiği söylenebilir. Yazı, sade bir hukuki metinden fazlasıdır. Aşağıdaki boyutlarıyla yazı, Kafka'nın ilk metinlerinden olmasına rağmen birçok açıdan ciddi bir kurgu sunmaktadır:

“\*Meselelere ilişkin net, ayrıntılı bilgiler;

\*bir tartışmayı mümkün olan bütün bakış açılarından algılama ve tarif etme ve bu sesler çatışmasını taşıyan bir belge yaratma yeteneği;

\*dilin söylemsel unsurlarına yönelik yüksek bir duyarlılık: dilin özne konumlarını üretme ve tutumlara, davranışlara ve görüşlere nüfuz etme gücü;

\*tartışmaları, emsal ya da öteki hukuki otoritelerin gücüyle değil, tarafların arzularını ve kanaatleri arasında arabuluculuk ederek çözümle yöntemi.” (Corngold vd., 2017, s. 143)

Gerek bu çalışmada gerekse hukuki metinlerin alıntılındığı kaynakta araştırmacılar tarafından saptanan özellikler paralellik göstermektedir. Kafka hakkında denilen “bürokrasi Kafka’yı büyüler, çünkü sigorta şirketinde Kafka bizzat geleceğin bürokratıdır” (Deleuze & Guattari, 2001, s. 83) ifadesinin işaret ettiği gerçek, somut bir şekilde hissedilmektedir. Edebiyatçı Kafka ile hukukçu Kafka arasındaki çatışmanın, birbirlerine stratejiler sağlayan iki yardımcıya dönüştüğüne ya da dönüşeceğine dair veriler henüz ilk yazı ile kendisini göstermektedir.

*İnşaat Sektörü İçin Zorunlu Sigortanın Kapsamı* yazısı, ileriki aşamada edebiyatçı Kafka için *Çin Seddi’nin İnşası* ve *Dava* gibi metinlerde, alımlamaya bağlı olarak büyük veya küçük ölçüde kendisini yansıtabacaktır.

## II.

Kafka’nın 11 Aralık 1912 tarihli mektubu “Dr. Franz Kafka, Kurum hukuk danışmanı” (Corngold vd., 2017, s. 356) adı ve unvanıyla imzalanmıştır. *Prag İşçi Kaza Sigortası Kurumu’na Mektup* yazısı, esas itibarıyla aylık iyileştirmesi ve daha üst bir kadro taleplerini içermektedir. Mektubun son ifadeleri yazının amacını somut bir şekilde ortaya koymaktadır:

“Bunlardan ötürü, aşağıda imzası bulunan, saygılarıyla, yüce Yönetim Kurulu’ndan kendisini Kurum’un devlet memurlarının maaş skalasının ilk maaş dilimi olan kategori III’e tayin etmelerini ve kendisine Astsekreterlik veya Komisyon üyesi unvanını vermelerini talep etmektedir.” (Corngold vd., 2017, s. 356)

Yazının ulaşmak istediği esas amaç metnin son ifadelerinde açık bir şekilde yer alırken, yazının bu aşamasına gelinceye kadar Kafka, ciddiyet ve titizlikle taleplerine dair dayanaklar örmüştür. Bu dayanaklar, giriş ve sonucun bir bütün oluşturduğu yazının arasına yerleştirilmiştir. Kafka’nın kurmaca metinlerinde başvurduğu bu tekniğin resmi yazışmalarında da yer aldığını görebilmek dikkat çekicidir. Giriş ve sonucun bütüncül olduğu yazı, şu ifadelerle başlamaktadır:

“Saygıdeğer Yönetim Kurulu!

Aşağıda imzası bulunan, saygıdeğer Yönetim Kurulu’na maaşının ve unvanının etkili bir biçimde düzenlenmesi yolunda alçakgönüllü bir talep iletmekte, Kurul’un lütfedip aşağıdaki sebepleri dikkate almasını talep etmektedir.” (Corngold vd., 2017, s. 348)

Giriş ve sonuç dışında anlatımın geneline hakim olan ve üçüncü tekil kişi üzerinden yürütülen talep ya da yazı oldukça ilgi çekicidir. Genelleme ifadeleri hariç olmak üzere, girişten sonuca kadar metnin tamamının “o” kişisi tarafından aktarılmaktadır. Bunun Kafka’ya özel bir teknik mi, yoksa dönemin kamu yazışma prensibi mi olduğu konusu belirsizdir. Ancak diğer yazışmalara bakıldığında, söz konusu dönemde böyle bir tekniğin olmadığı açıktır. Kafka’nın kendi yazdığı diğer yazılarda “biz” dili kullanılmıştır. Fakat Elisabeth Kroha ve Norbert Hochsieder’in temsilcisi hukuk doktoru Franz Nadler’in yazdığı temyiz düzeltme yazısında “Saygıdeğer k. k. Valilik Makamı’ndan lütfedip, yukarıda açıklanan temyizleri çözüme kavuştururken bu düzeltmeyi dikkate almasını kabul etmesini rica ediyorum. (İmza) Dr. Franz Nadler.” (Corngold vd., 2017, s.

322) şeklindeki ifadelerle “ben” kişisine başvurmuştur. Dolayısıyla bu tarz bir tekniğin istisnai bir örnek olarak Kafka’ya ait olduğunu söylemek mümkündür. Bu örnekte de hukukçu Kafka ile edebiyatçı Kafka’nın birbirlerine stratejiler sağladıkları görülmektedir.

Yazıyı farklı kılan tek özellik Kafka’nın olağanın dışında dil kullanımı değildir. Kafka bu yazısında dokuz adet tablo sunmuştur. (Bk.: Corngold vd., 2017, s. 350-355) Bu tabloların tamamını kendisinin hazırladığı ise açıktır. Bu tablolara taleplerini somutlaştırmak ve taleplerine dayanak oluşturmak için yer vermiştir. Günümüz teknikleri göz önünde bulundurulduğunda dahi, yazı olağanüstü kalitede hazırlanmış ve salt bir aylık iyileştirmesi talebinden çok daha fazlasını sunmaktadır. Kafka’nın “Aşağıda imzası bulunan, saygıdeğer Yönetim Kurulu’nun bu olguları somutlaştıran aşağıdaki rakamların sunduğu kanıtları gözardı etmeyeceğinden emindir” (Corngold vd., 2017, s. 350) diyerek sunduğu ilk tablo (Tablo 1) şöyledir:

**Tablo 1**

*Fiili Aylık ile Olması Gereken Aylık (Corngold vd., 2017, s. 350)*

<i>Hukuk danışmanlarının yeni işe başlama düzeyinde maaşlarında fiili artış</i>					<i>Hukuk danışmanlarının maaşları, 1904 taban aylığı düzeyi korunsaydı, yani düzenlemeler olmaksızın nasıl değişirdi?</i>			
<i>Yıl</i>	<i>Taban Aylığı</i>	<i>Konut ödeneği</i>	<i>Artan HP için Ödenek</i>	<i>Toplam maaş</i>	<i>Taban aylığı</i>	<i>Konut ödeneği</i>	<i>Artan HP için Ödenek</i>	<i>Toplam maaş</i>
1904	2.000	600		2.600	2.000	600		2.600
1910	1.800	540	234	2.574	2.000	600	260	2.800
1912	1.600	640	336	2.576	2.100	840	441	3.381

Kafka’nın hazırladığı ve sunduğu Tablo 1’e göre, 1912 yılındaki aylık 1904 yılındakine oranla artış bir yana, gerilemiştir. Oysaki 1904 yılındaki taban aylığın korunması ve makul ölçüde artırılması, sonuç olarak da 3381 kron olması gerekirken, 1912 yılı itibarıyla 2576 kronta kalmıştır. Kafka, bu durumu yazıda açık ifadelerle dile getirmektedir: “Ne var ki Kurum’un devlet memurlarına yönelik geniş ölçekli maaş düzenlemeleri durumunda, hukuk danışmanlarının taban aylığı 1904 yılı düzeyine bile yükseltilmemiştir. Yükselen hayat pahalılığının genel sonuçları hesaba katılarak bu düzeyin geciktirilmeden yeniden hesaplanması şöyle dursun.” (Corngold vd., 2017, s. 350)

Kafka’nın sunduğu tablolar, konunun değişkenlerinin tek bir boyutuna dair değildir. Çeşitli ödeme kalemlerindeki farklılık, çeşitli öğrenim seviyelerine sahip memurlar arasındaki farklılık, merkezi otorite ile *İşçi Kaza Sigortası Kurumu* arasındaki ödeme farklılığı, *İşçi Kaza Sigortası Kurumu*’nun çeşitli merkezleri arasındaki ödeme farklılığı, bu çeşitli merkezlerdeki hukuk danışmanlarının çalışma sürelerine göre aldıkları aylık ve işgal ettikleri kadro farklılıkları, kadro türleri arasındaki farkın nominal ve yüzde olarak değişkenliği gibi konulara dair Kafka tablolar hazırlamış ve sunmuştur. (Bk.: Corngold vd., 2017, s. 351-355) Bu tabloların her biri, konuya dair ayrı bir boyutu ele almakta ve talebin geçerliliğini farklı bir açıdan somutlaştırmaktadır. Aynı

şekilde edebi yönü ve dilsel becerisinin de katkılarıyla Kafka'nın, muhakeme yeteneğini farklı bir noktada konumlandırmaktadır. Dayanak açısından ise kusursuz bir temel oluşturmaktadır. Kafka'nın haklı talebini ortaya koyan en somut kanıt ise Tablo 2'de sunulmuştur:

**Tablo 2**

*İş Kaza Sigortası Kurumu'nun Çeşitli Birimlerinde Aylıklar (Corngold vd., 2017, s. 354)*

Kaza Sigortası Kurumu'nda bir Hukuk Danışmanının Minimum Maaşı				
Yer	Taban aylığı	Konut ödeneği	Düzenli HP düzenlemesi	Toplam
Graz	2.200	768	260+300	3.528
Brünn*	2.400	720	360	3.480
Salzburg	2.200	960	300	3.460
Prag	1.600	640	336	2.576

*İşçi Kaza Sigortası Kurumu'nun* çeşitli birimlerinde hukuk danışmanlarının aldığı aylığı gösteren Tablo 2, büyük bir ayrımcılığı da ortaya koymaktadır. Aynı kurumun üç farklı biriminde benzer ücretler ödenirken, sadece Prag'da tamamen farklı bir aylık sunulmaktadır. Kafka'nın çalıştığı birim olarak Prag'ın ayrı bir noktada konumlandırılmış olması ve diğer birimlere kıyasla ciddi oranda aşağıda tutulması oldukça dikkat çekicidir.

Salt aylık artış isteğinden farklı olan bu yazı, derin bir haksızlığı da göstermektedir. Ancak Kafka, bu haksızlığa karşı bir tepki veya isyana başvurmak yerine, yerinde ve etkili bir üslup ile haksızlığı tespit etmiş ve gereğini talep etmiştir. Ek olarak, Kafka'nın başvurduğu argümanlar karşısında kurumu güç duruma soktuğu da açıktır. Buna rağmen elde ettiği sonuç ise şöyle aktarılmaktadır:

"Bu karmaşanın içinden kurumun nasıl çıktığını bilmiyoruz; Kafka'ya karşı ise iyi argümanlar görünce her kurumun davranacağı gibi davranıldı. Bekletildi. Doğal olarak bu sefer de dilekçe verenin arzulan kısmen ve taksitlerle yerine getirildi." (Stach, 2013, s. 335)

*Prag İşçi Kaza Sigortası Kurumu'na Mektup* yazısının öncesinde ve sonrasında Kafka'nın aynı amaçla ve aynı kuruma yazdığı başkaca yazılar da mevcuttur; ancak bu yazıların hiçbiri bu denli ilgi ve detayla yazılmamıştır. Muhtemelen, öncesinde yazdığı yazılardan bir sonuç alamadığını görünce Kafka bu tarzda bir yazıya ihtiyaç duymuştur. Bu yazısıyla sağlıklı bir sonuç elde edemediğini anladığında ise ardından yazdıklarında aynı metoda başvurmanın fayda getirmeyeceği düşüncesinin ortaya çıkmış olduğu muhtemeldir.

### III.

Kafka'nın *Engelli Savaş Gazilerine Yardım Edin! Halka Acil Çağrı* yazısı, savaştan dönen ya da terhis edilen askerlere yardım çağrısının yanı sıra devlet ile millet arasındaki bağa dikkat çekme amacı taşır. 10 Aralık 1916 tarihinde *Prager Tagblatt*'ta yayımlanan bu gazete yazısı şöyle başlamaktadır:



“Bu çağrının her yerde duyulmasını ve herkesin uymasını sağlayın! Engelli savaş gazilerimiz hepimiz için acılar çektiler ve çekiyorlar ve hepimizden son derece acılı ve kaygılandırıcı bir geleceğin mümkün olabildiğince dindirilmesine yardım etmemizi istemeye hakları vardır.” (Corngold vd., 2017, s. 540)

Sadece giriş ifadeleri tek başına dahi yazıda ne denli güçlü bir dil kullanıldığını göstermektedir. Okuru henüz başlangıçta metnin içine çeken ve onu metnin bir parçası haline getiren bu girişin, Kafka'nın gerçek ideolojisini veya fikrini yansıtmayı yansıtmadığı belirsizdir. Kafka'nın genel profili böyle bir söylemde bulunamayacağı veya bulunmayacağı yönündedir. Irk, milliyet, din veya herhangi başka bir olgunun Kafka için özel bir anlam ifade ettiğini söylemek güçtür. Dolayısıyla bu tarz bir söylemi, başarılı bir federatif yönetimin sonucu olarak mı, yoksa görevi gereği mi yaptığı konusu belirsizdir. Ancak, aşağıdaki ifadelerle bakıldığında gerçekten de kendi fikri olduğu sonucuna varılabilir:

“Devlet fikriyle onun yurttaşlarının bütününe ayrı kategorilerde tutmamalıyız. Savaş bize hepimizin devlet olduğunu, hiçbirimizin devlet kavramının dışında durmadığımızı, devletin başarısının her birimizin başarısı olduğunu, ve devlete gelen bir darbenin aynı şiddetle her birimizce de hissedildiğini açıkça göstermiştir.” (Corngold vd., 2017, s. 542)

Kafka'nın bu söyleminde, federatif ve milli bilincin yanı sıra devletin ne tür olgulardan oluştuğu konusunun çekiciliği görülmektedir. Kafka, gerçekten de bu görüşte olabilir. Millet devleti, devletin de milleti oluşturduğu, dolayısıyla herhangi birinin zarar görmesi durumunda, bir diğerkinin de doğrudan zarar göreceği gerçeğini hatırlatmış olabilir. Fakat “avukatça manevralar” (Wagenbach, 2008, s. 83) ifadesinin işaret ettiği, Kafka'nın hileli dili ya da davranış biçimi de olabilir. Her halükârda Kafka, yazının hitap ettiği kitleyi harekete geçirmek için güçlü ve geçerli bir argümana başvurmuştur.



**Franz Kafka**

Yazıda yer verilen başkaca konular ne denli büyük bir bütçeye ihtiyaç duyulduğu ve kamu idaresinin bu durum karşısında neler yaptığına dairdir. Kafka, 1915 yılı sonu itibarıyla 886bin kronluk toplam bir bağış miktarına değinir. (Corngold vd., 2017, s. 543) Ardından da kamu idaresinin, özel tıbbi müdahaleden protezlerin imalatına kadar, engelli askerlerin eğitiminden kariyer oluşturmaya kadar, alçı uygulamalarından yapay uzuvlara

kadar yaptığı işlemleri detaylarıyla anlatır. Örneğin “Korgeneral Zanantoni'nin eşinin başkanlık yaptığı, kalıcı bir engelliler bakım komitesi Leitmeritz'de kurulmuştur; Nisan başı itibarıyla, bu kurumda eğitilen 560 engelli gaziye sahip çıkmış ve kendilerine derhal bir meslek temin edilmiştir.” (Corngold vd., 2017, s. 545) gibi söylemlere ya da örneklere yer verir. Kafka'nın yazıda bu tarz noktalara detaylarıyla yer vermesinin en önemli amacı, gelebilecek muhtemel itirazları veya

devletin bu giderleri kendiliğinden üstlenmesi gerektiğine dair tezleri bertaraf etmektir. Bu, Kafka'nın hukuki ve ofis yazılarının genelinde başvurduğu tekniktir. Fakat özellikle bu konuda farklı birey ya da topluluklarca üretilebilecek ilk tez, devletin bu giderleri karşılamakla yükümlü olduğu ve milletin bu tarz tehlikelere karşı devleti zaten vergi ve başkaca olgularla desteklediği yönünde olacaktır. Kafka, bu tezi, genelde başvurduğu tekniğe uygun olarak çürütmeye veya dindirmeye yönelik verileri en başından yazıya yerleştirmiştir.

Yazının son başlığını ise Kafka parasal yardım toplama kampanyasına ayırmıştır. *Para Toplama Kampanyaları* başlığını verdiği bu bölümde (Bk.: Corngold vd., 2017, s. 547-548) parasal yardımların ciddi bir boyuta ulaştığını, insanların kendilerini feda edecek derecede istekli oldukları, kamu idaresinin ise insanüstü bir görevle karşı karşıya olduğunu dile getirmiştir. Yazının asıl amacının bu bölümde yer verilen yardım toplama konusunun olduğunu söylemek mümkündür. Yazının bu bölümündeki bazı kısımlarda dahil olmak üzere, bu bölümü aşan kısmı yardım kampanyasının gerekçelendirilmesi ve muhtemel antitezlerin çürütülme arzusundan ileri gelmektedir.

Kafka, okurun güvenini kazanma stratejilerine yazının birçok noktasında başvurmuştur. Yazı bir bütün olarak ele alındığında, bu güvenin tesisi için farklı nelerin eklenebileceği sorusuna yanıt bulmak güçtür. Kafka, bu güveni sağladıktan sonra "Kraliyet Toprakları Kamu İdaresi posta çeki hesap numarası 119516'dır." (Corngold vd., 2017, s. 548) notuyla parasal yardımın gönderilebileceği hesap numarasını paylaşmıştır. Diğer taraftan da son paragrafı okurların hassasiyetlerine yönelik olarak özel amaçlar için kullanılmak üzere bağış yapılabileceğine dair bir duyuruya ayırmıştır:

"Özel maksatlara tahsis edilen bağışlar: Kraliyet Toprakları Kamu İdaresi ayrıca özel maksatlara yönelik olduğunu belirten bağışları da kabul etmektedir - örneğin, bir birliğe yardım etmek, belli bir köken ya da milliyetten askerlere yardım etmek ya da görme engellilere ya da akciğer, ruhsal ya da kalp rahatsızlıkları olanlara destek olma. Bu özel ihtiyaçları karşılama uygulamaları titizlikle not edilmekte ve mümkün olduğunca özenle yürütülmektedir." (Corngold vd., 2017, s. 548)

Görülebileceği üzere Kafka, yazısında muhtemel soru ve kuşkuları gidermenin yanı sıra muhtemel hassasiyetleri de karşılama çabası içindedir. Bu sayede, normalden fazla bağış toplayabileceği kuvvetle muhtemeldir. Özellikle, vatandaşların hassasiyetlerine yönelik yer verdiği son paragraf yazının en etkili kısmı olarak görülebilir. Normal şartlarda askerlere yardım etmeyi düşünmeyen bir Praglı, kendi etnik ya da milli kökenden bir asker grubuna yönelik yardımda bulunmayı değerlendirebilir. Başka bir örnekte kendisi de özel bir engele sahip başka bir vatandaş, benzer engelle karşılaşan bir asker grubuna yardım etmek isteyebilir.

*Engelli Savaş Gazilerine Yardım Edin! Halka Acil Çağrı* yazısı Kafka'nın oldukça farklı bir boyutunu ortaya koymaktadır. Retorik araçların sonuna kadar kullanıldığına dair izlenim oldukça güçlüdür. Başlı başına ikna etme üzerine kurulu bu yazı, ortaya çıkabilecek muhtemel soruları yanıtlamakta, kuşkuları savurmakta ve yardım etmeye dair okurda güçlü bir motivasyon oluşturmaktadır.

## SONUÇ

Franz Kafka, genel yargının aksine sadece bir edebiyatçı değildir. Kafka'nın hukuk doktoru olması ve kariyerinin tamamını bu alana ayırmış olması genellikle göz ardı edilmektedir. Oysaki Kafka, kurmaca metinlerinin yanı sıra oldukça güçlü hukuki ya da ofis yazıları üretebilmiş bir isimdir. Bu çalışmada, ölümünün 100. yılında, Kafka'nın göz ardı edilmiş, ancak edebi yapıtlarına ciddi ölçüde katkı sağlamış olan memur ve hukuk danışmanı boyutu irdelenmiştir.

Çalışmada ortaya çıkan temel sonuç, Kafka'nın edebiyatçılık boyutu kadar hukukçuluk boyutunun da incelenmeye değer olduğudur. Buna yönelik olarak, hukukçu Kafka ve edebiyatçı Kafka olmak üzere Kafka'nın iki farklı kimlik sunduğu saptanmıştır. Buradan hareketle, hukukçu Kafka'nın anlatım teknikleri açısından hiç de zayıf olmayan, sıradan bir avukatın yazacağından çok daha fazlasını sunan metinler ortaya koyduğu söylenebilir. Buna rağmen hukukçu Kafka, edebiyatçı Kafka'nın gölgesinde kalmıştır. Bunun başlıca nedeninin edebiyatçı Kafka'nın sıra dışı metinleri ve dolayısıyla dünyaca gördüğü değer olduğunu tahmin etmek gerekir. Edebi yapıtlarının niteliği her türlü olguyu gölgede bırakan cinsten olduğu okur ve araştırmacılarca sabittir.

Edebiyatçı Kafka ile hukukçu Kafka bir taraftan çatışmakta, diğer taraftan ise birbirlerine destek olmaktadır. Temelde aynı noktaya dayanan bu iki disiplin, her iki kimliğe de birbirlerinden faydalanma olanağını sunmaktadır. Buna paralel olarak, edebiyatçı Kafka hukukçu Kafka'nın karşılaştığı somut olaylardan tematik malzeme toplamıştır. Diğer taraftan hukukçu Kafka ise edebiyatçı Kafka'dan dilin özenli kullanımı ve metnin bütüncüllüğü başta olmak üzere birçok retorik teknik almıştır. Ancak, Kafka'nın tezi, ilgi duymadığı hukuk disiplininin her fırsatta edebi tutkularına engel olduğu yönündedir.

Farklı konulara dair seçilmiş üç yazı da Kafka'nın edebiyattan ne denli faydalandığını ve bunları edebiyata nasıl hasredilecek malzeme olarak kullandığını göstermektedir. *İnşaat Sektörü İçin Zorunlu Sigortanın Kapsamı*, *Prag İşçi Kaza Sigortası Kurumu'na Mektup* ve *Engelli Savaş Gazilerine Yardım Edin! Halka Acil Çağrı* yazılarının her biri, farklı bir kamusal boyut içermektedir. Ancak hepsi de Kafka'nın mesleğine dair ve mesleği kapsamında yazdığı yazılardır. Hepsi için ortak tekniklerin söz konusu olduğu gibi, ayrı tekniklerin de varlığı dikkat çekmektedir. Edebiyatçı Kafka'nın net bir şekilde hissedildiği bu yazılar, aynı zamanda edebiyata dair veriler sunan malzemelerdir.

Sonuç olarak, Franz Kafka dünya edebiyat literatürüne çok güçlü metinler sunmuş bir yazarın yanı sıra göz ardı edilen başka bir kimliğe de sahiptir. Bu kimlik, başta babası olmak üzere ailesi tarafından sürüklendiği hukuk öğrenimine dayanmaktadır. Hukuk doktoru olarak tamamladığı öğreniminin ardından Kafka, yine ailesine dayanan çeşitli nedenlerle hukuk alanında çalışmıştır. Tutku duyduğu edebiyata engel oluşturan bir uğraş alanı olarak görmesine rağmen emekliliğine kadar hukukla ilgili işler yürütmüştür. Bu süreçte ürettiği yazılardan sadece bu çalışmaya esas oluşturanların dahi, ne denli nitelikli oldukları açıktır. Kafka, memur ve hukuk danışmanı yönüyle ciddi boyutlarda irdelemeye değer bir kimlik sunmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Aristoteles (2019). *Retorik*. (Ari Çokona, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Benjamin, Walter (2017). *Kafka Üzerine*. (Deniz Kurt, Çev.). İstanbul: SUB Yayınları.

- Corngold, Stanley, Greenberg, Jack ve Wagner, Benno (Ed.) (2017). *Franz Kafka Ofis Yazıları*. (Emre Erbatur, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (2001). *Kafka - Minör Bir Edebiyat İçin*. (Özgür Uçkan, Işık Ergüden, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Janouch, Gustav (1961). *Gespräche mit Kafka*. S. Fischer Verlag.
- Kafka, Franz (2016). *Felice'ye Mektuplar*. (Çağlar Tanyeri, Murat Sözen, Turgay Kurultay, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sarı, Ahmet (2016). *Kafkamakine*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Stach, Reiner (2013). *Kafka Karar Yılları*. (Sezer Duru, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Tenckhoff, Jörg (2000). "Leiden am Recht: Franz Kafka, Dichter und Jurist", *JuristenZeitung*, 55(23), 1143-1152.
- Wagenbach, Klaus (2008). *Franz Kafka Yaşamöyküsü*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Prof. Dr. Soner Akpınar

**ÇAĞDAŞ  
TÜRK ROMANINDA  
6-7 EYLÜL OLAYLARI**

Rumlar Etnisite ve Kimlik



Günce Yayınları

**MUNİS FAİK OZANSOY**

Yaşamı, Yapıtları, Sanatı

H. Yasemin Mumcu



Günce Yayınları

**FAİK ÂLİ OZANSOY**

YAŞAM ÖYKÜSÜ, YAPITLARI VE ŞAIRLİĞİ

DOÇ. DR. SEVİM KARABELA ŞERMET



Günce Yayınları

**GÜLMECENİN  
DİLLERİ**

Prof. Dr. Ünsal Özünlü



Günce Yayınları

# Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* Adlı Tiyatro Eserinin Arketipsel Sembolizm Açısından Yorumu

YASİN KARAMAN\*

Öz

Günümüzde her disiplinin kendine özgü bir yöntem kullandığı bilinmektedir. Diğer taraftan disiplinlerarası etkileşimin araştırmacılara daha farklı bakış açıları kazandırdığı düşüncesi de oldukça yaygındır. Genel itibariyle birçok disiplinin temelinde insanı anlama ve anlatma çabasının olduğu da bilinen bir gerçektir. Bu doğrultuda birçok disiplinin ortak malzemesini oluşturan insan, edebiyat biliminin de merkezinde yer alan temel bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Dolayısıyla birer toplum kurgusu özelliği gösteren edebî eserlerin geliştirilen disiplinlerarası yaklaşımlar neticesinde farklı çözümleme yöntemlerine tabii tutularak yapılarındaki derin anlamların gün ışığına çıkarıldığı görülmektedir. Edebî ürünlerin farklı okuma biçimlerine elverişli olduğu gerçeğine görünürlük kazandıran disiplinlerarası analiz yöntemlerinden biri de Carl Gustav Jung'un analitik psikoloji kuramına dayandırarak temellendirdiği *arketipsel sembolizm*dir. Edebiyat bilminde dikkat çeken bir yaklaşım olarak arketipsel sembolizm; temelde insanoğlunun ortak davranışlarını araştıran, milletlerin benzer düşünce kalıplarını belirleyen, edebiyat ürünlerini arketipsel sembollerin birer ifadesi olarak gören ve onların sembolik yapısını çözümleyen psikoloji kökenli bir metin çözümleme yöntemidir. Arketipsel sembolizme göre eserin bünyesinde örtük hâlde konumlanan arketipsel yapılar, eserin şifrelerinin çözülmesine ve arka planda kalan derin yapıların gün yüzüne çıkmasına yardımcı olmaktadır. Anlam olarak *ana örnek, ilk model, prototip* şeklinde ifade edilen arketipler, esas itibariyle insanoğlunun ortak kültürünü oluşturan temel yapı taşlarıdır. Dolayısıyla arketipler, ilkel insan ile modern insan arasında kurulan organik bağın da en somut ifadesidir. Bu nedenle arketiplerin tespit edilerek çözümlenmesi insanlığın ortak düşünce kalıplarının belirlenmesi açısından büyük önem arz etmektedir. Bu çalışma kapsamında da arketipsel sembolizm açısından geniş bir malzeme barındırdığı öngörülen Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* (1992) adlı tiyatro eseri bu bilgiler ışığında incelemeye tabii tutulmuştur.

**Anahtar sözcükler:** Carl Gustav Jung, arketipsel sembolizm, Murathan Mungan, tiyatro, *Geyikler Lanetler*

## INTERPRETATION OF MURATHAN MUNGAN'S THEATRICAL WORK OF *GEYİKLER LANETLER* IN TERMS OF ARCHETYPAL SYMBOLISM

**Abstract**

Today, it is known that each discipline uses a unique method. On the other hand, it is quite common to think that interdisciplinary interaction gives researchers different perspectives. In general, it is a well-known fact that there is an effort to understand and explain human beings on

\* Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: [yasinkaraman004@gmail.com](mailto:yasinkaraman004@gmail.com), Orcid: 0000-0001-8108-1217.

Gönderim tarihi: 17 Mayıs 2024

Kabul tarihi: 23 Haziran 2024

the basis of many disciplines. In this direction, the human being, which is the common material of many disciplines, draws attention as a basic element in the center of literary science. Therefore, it is seen that the deep meanings in their structures are brought to light by applying different analysis methods as a result of the interdisciplinary approaches developed. One of the interdisciplinary analysis methods that gives visibility to the fact that literary products are suitable for different reading styles is *archetypal symbolism*, which Carl Gustav Jung based on analytical psychology theory. Archetypal symbolism as a remarkable approach in literary science; It is a psychology-based text analysis method that basically investigates the common behaviors of human beings, determines the similar thought patterns of nations, sees literary products as expressions of archetypal symbols and analyzes their symbolic structure. According to the archetypal symbolism, the archetypal structures, which are hidden within the body of the work, help the work to be deciphered and the deep structures in the background to come to light. Archetypes, which are expressed as *main example*, *first model*, *prototype* in terms of meaning, are essentially the basic building blocks that make up the common culture of human beings. Therefore, archetypes are the most concrete expression of the organic bond established between primitive man and modern man. For this reason, identifying and analyzing archetypes is of great importance in terms of determining the common thought patterns of humanity. Within the scope of this study, Murathan Mungan's *Geyikler Lanetler* (1992), which is predicted to contain a wide range of material in terms of archetypal symbolism, was examined in the light of this information.

**Keywords:** Carl Gustav Jung, archetypal symbolism, Murathan Mungan, play, *Geyikler Lanetler*

## GİRİŞ

**E**debiyat hem ürünlerini ortaya koyarken hem de bu ürünleri incelerken çeşitli bilim dallarıyla ilişki kurma eğiliminde olan bir disiplindir. Edebiyat biliminin etkileşimde bulunduğu bu disiplinlerin ortak malzemesi ise insandır. İnsanı merkeze alan, edebiyat bilimini zenginleştiren ve ona yeni bakış açıları kazandıran disiplinlerden biri de hiç şüphesiz psikolojidir. Edebiyat ve psikoloji ortak yöntemler kullanarak insan ruhunun derinliklerini, geçmişin şimdiki zamandaki yansımalarını ve bütün bunların içinde yer alan sanatçının yaratma sürecindeki eğilimlerini ortaya koyar. (Serrican, 2015, s. 1205) Edebiyat ve psikoloji ilişkisi, geçmişten günümüze var olan ve sonraları çeşitli eleştiri kuramları ile birlikte değer kazanan sentez bir alandır. Dolayısıyla edebiyat incelemelerinde başvurulan temel bilimlerden biri olarak öne çıkan psikoloji hem edebî eserin yaratım sürecinde hem de eserin yapısında örtük hâlde konumlanan anlam katmanlarının çözümlenmesinde geniş bir bilgi edinme imkânı sağlar. Bu bilginin elde edilmesinde yaygın olarak Sigmund Freud'un temel parametrelerini ortaya koyduğu psikanalize dayalı çözümleme yöntemi ile Carl Gustav Jung'un analitik psikoloji alanındaki çalışmalarından hareketle metodolojisini şekillendirdiği arketipsel eleştiri yöntemi kullanılmaktadır.

Sigmund Freud'un insanın ruhsal haritasını görünür kılan psikanaliz yöntemi, en kapsayıcı tanımlamayla temelinde dürtüler, bilinçdışı, çocukluğun cinsel yaşantısı ve bastırma dinamiklerinin

bulunduğu bir zihinsel işleyiş modelidir. (Köybaşı, 2020, s. 185) Bu model sayesinde Freud, insan ruhunun derinliklerine ulaşarak birçok hastalığın kökenini inceleme fırsatı bulmuş ve bu sayede farklı tedavi yöntemleri geliştirme imkânı yakalamıştır. Bu tedaviler sırasında insan davranışlarını ayrıntılı bir şekilde inceleyen Freud, bilinçaltını bilinç düzeyine çıkarmayı amaçlayarak sanat ve edebiyat dünyasında da geniş yankılar uyandırmıştır. Sanatçının iç dünyasına yönelen ve nevrotik kişilik özelliklerini inceleyen Freud'a göre sanatçı, bilinçaltında baskılandığı duyguları eserinde çeşitli şekillerde ortaya koyar ve bu sayede bir doyuma ulaşır. Böylelikle davranışlarının nedenleri içerisinde bilinçaltına itilmiş geçmiş yaşantılar ve deneyimler bulunduran insanoğlunun bu özelliğinin Freud tarafından keşfedilmesi, insanlığın yarattığı sanat eserlerinin ve oluşturduğu anlatı metinlerinin de bilinçaltı düzeyinde irdelenmesinin yolunu açmıştır. (Ege, 2015, s. 25) Dolayısıyla Freud, sanat eserini sanatçının bilinçaltının konuşması olarak nitelemiş ve böylelikle sanatçının bilinçaltında biriken yükün hafiflediğini öne sürmüştür.



**Carl Gustav Jung**

Carl Gustav Jung ise Sigmund Freud'un ortaya koyduğu kavram ve öğretileri daha da genişleterek analitik psikolojinin temellerini atmış ve kendi kuramsal yaklaşımını ortaya koymuştur. Jung ile Freud arasındaki en büyük kuramsal farklılık bilinçaltı kavramı üzerine olmuştur. Freud, bilinçaltı kavramını çok daha kişisel olarak ele alırken, Jung bu kavramı genişleterek bireylerin geçmişten kalıntılar taşıdığını iddia etmiş ve kolektif bilinçdışını da insan benine dahil etmiştir. (Ege, 2015, s. 27) Jung'a göre insan ruhu iki bölümden meydana gelmektedir. Bunlar bilinç ve bilinçdışıdır. Ancak Jung, bilinçdışının da kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı olmak üzere ikiye ayrıldığından söz eder. Jung'un ifade ettiği kişisel bilinçdışı Freud'un bilinçaltı kavramı ile eşdeğerdir. Freud ile Jung'un ayrıştıkları temel nokta kolektif bilinçdışıdır. Jung'a göre kişisel bilinçdışı bireyin duygu ve düşünce dünyasını kapsarken; kolektif bilinçdışı kişisel anılardan çok ortak bilinçdışında uyuyan ilksel imgeleri içerir. Dolayısıyla insanlığın en eski ve en evrensel düşünce kalıpları kolektif bilinçdışında bulunur. (Jung, 2006, s. 32-33) Kişisel bilinçdışı kişisel yaşantıyı içerirken; kolektif bilinçdışı bütün insanlığın paylaştığı kalıtsal duyguları, düşünceleri ve anıları içeren, kişinin algılarını ve arzularını şekillendiren, herkeste ortak olan türsel bir bilinçdışına karşılık gelir. (Abalı, 2008, s. 65) Dolayısıyla kişisel bilinçdışını bireyin özel yaşantısındaki tecrübeler şekillendirirken kolektif bilinçdışı bütün insanlığın ortak deneyimlerini kapsamaktadır.

### **1. ARKETİPSEL SEMBOLİZM VE ARKETİP KAVRAMI**

Carl Gustav Jung'un kurucusu olduğu analitik psikolojinin en orijinal tarafı insanlığı ırk, din, dil ayrımı gözetmeksizin ortak bir potada buluşturan kolektif bilinçdışı kavramıdır. Jung'a göre kolektif bilinçdışı, bireyin kişisel bilinçaltının daha da derinlerinde yer alan bir bölgedir. Bu, bireyin bilinçaltında hiçbir deneyimsel alt yapısı olmadan var olan bir durumdur. Dolayısıyla kolektif



bilinçdışı, kalıtım yoluyla bize atalarımızdan aktarılan davranışlar olarak öne çıkar. Esas itibarıyla bu ilksel imgeler, içgüdülere benzemektedir. İçgüdüler nasıl ki istem dışı davranışların görülme şekli ise bu ilksel imgeler de istem dışı ancak anlamlı davranışlardır. (Yavuzer, 2019, s. 4) Jung'a göre kolektif bilinçdışında kişisel bilinçdışında olduğu gibi kişiye özgü algılamalar söz konusu değildir. Başka bir ifadeyle, kolektif bilinçdışının içeriğini bireysel benimizin edindiği deneyimler oluşturmaz. O, daha çok kalıtsal bir olgu, soydan gelen zihinsel bir süreç ve bütün insanların belki de hayvanların bile paylaştıkları ortak bir mirastır. (Jung, 2006, s. 33) Dolayısıyla kolektif bilinçdışı, ilk çağlardan evrensel insan durumuna gelene dek insanoğlunun tipik reaksiyonlarının -korku, tehlike, üstün güce karşı verilen mücadele, cinsler arasındaki ilişkiler, ebeveynler ve çocuklar arasındaki ilişkiler, nefret ve sevgi, doğum ve ölüm, aydınlık ve karanlık prensiplerinin gücü, vb.- ortak deposudur. (Jacobi, 2002, s. 25) Dolayısıyla bütün insanlığın ortak değeri olan kolektif bilinçdışı, bireyi farklı ırklara sahip hiç tanımadığı insanlarla birleştirir. Nasıl ki farklı ırk, millet ya da devlete sahip olan her insan aynı fiziksel organlara sahip ise psikolojik anlamda değerlendirildiğinde aynı ilksel imgelere de sahiptir. (Çakır, 2018, s. 44) Bu nedenle binlerce yıl öncesine ait bir ilksel imge, bugünün insanının yaşantısında da varlık gösterebilir. Dolayısıyla kolektif bilinçdışı, insanlığın örtülü anılarının izlerini taşır.

Analitik psikolojinin teorisyeni Carl Gustav Jung, bütün insanlarda bulunan bu ilksel imgeleri belirtmek ve söz konusu bu ortak zihinsel işleyiş sürecine dikkat çekmek için *arketip* kavramını kullanmıştır. (Namlı, 2007, s. 1211) Kökeni Antik Yunan'a dayanan arketip kavramı, *orijinal ve eski* anlamına gelen *arkhe* ile *kalıp ve şablon* anlamına gelen *tip* köklerinin birleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Dolayısıyla arketip; *ilk örnek, ana model, prototip* gibi anlamlara gelen bir kelimedir. Jung, arketip kavramını şekillendirirken kolektif bilinçdışı ile ilgili tespitlerinden hareket etmekle birlikte geçmiş dönem filozoflarının fikirlerinden de yararlanmış. Jung'un arketip kavramı üzerine yoğunlaşmasına kaynaklık eden yaklaşımlardan biri St. Augustin'in *ana düşünceler* modelidir. Jung, St. Augustin'in şu ifadelerini de referans göstererek bu etkilenmeyi açık bir şekilde ortaya koyar: "*Ana düşünceler, nesnelere belli biçimleri ya da duran değişmeyen nedenleridir, biçimlenmiş değildirler, hep aynı durumda, sürekli ve sonsuzca vardır, kendileri yok olmazsa da her varolabilecek şey, o kalıplara göre biçim bulur ve yok olur. Ancak ruhun, bu ana düşünce ve kalıpları kavrayamayacağı, bunların 'akıl ruhu' ile sezilemeyeceği söylenir.*" (Akt., Jung, 2006: s. 46) Böylelikle Jung, St. Augustin'in değişmeyen ve sonsuza doğru akan bu düşünce modelinin arketip kavramının ana çıkış noktalarından birini teşkil ettiğine dikkat çeker. Jung'un arketip kavramına kaynaklık eden diğer bir yaklaşım modeli ise Platon'un *idealar* kuramıdır. Jung, bu gerçekliğe de şu ifadelerle dikkat çeker: "*Bu gerçeğe ilk işaret eden kişi ben değilim. Bu onun Platon'a aittir. (...) Eğer benim bu keşiflerde bir payım varsa, o da arketiplerin yalnızca gelenek, dil ve göçlerle yaygınlaşmadığını, her zaman ve her yerde, herhangi bir dış etkenden bağımsız olarak kendiliğinden yeniden ortaya çıkabileceklerini göstermiş olmamdır.*" (Jung, 2005, s. 20) Böylelikle Jung, bilimin değişmez bir kuralına işaret ederek arketip kavramının da kümülatif bir çalışmanın ürünü olduğunu açıkça ortaya koyar.

İnsanlığın ortak zihninin ürünleri olan arketipler, Jung'un da ifade ettiği gibi sadece geleneksel olarak kuşaktan kuşağa aktarılan, kültürler arası etkileşimden doğan ya da göçlerle yaygınlaşan olgular değildir. Bunların temelinde insanın doğuştan getirdiği birtakım kodlar da doğrudan

etkilidir. Dolayısıyla insanoğlunun kültürel belleği içerisinde atalarından miras kalan ve belli yaşantılarla tetiklenen ortak davranış kalıpları mevcuttur. Bu durumu Jung şu şekilde ifade eder: “Her bireyde, kendi kişisel anılarından başka, Jacob Burckhardt’ın yerinde bir deyişimi ile ‘ilksel’ simgeler vardır; bunlar kalubeladan beri insan muhayyilesinden kalıtım yolu ile edinilen kuvvetlerdir. Bu kalıtım, bazı mitos ve efsane motiflerinin dünyanın her yerinde aynı biçimde tekrarlanması, gerçekten hayret verici bir durumu açıklıyor.” (Jung, 2006, s. 144) Jung’a göre arketipsel simgeler, her insanın bilinçdışında kayıtlıdır ve kişi doğduğu anda bu formlar kendisinde mevcuttur. Karşılaşılan nesneye ya da duruma göre verilecek tepki *ezeli imge* olarak bilinçdışında kayıtlıdır. (Alsaç, 2018, s. 92) Dolayısıyla arketipler, insanları ortak bir ruhsal zeminde birleştiren doğal yapı taşları olarak değerlendirilirler ve dil, din, ırk, sınıfsal farklılık, coğrafi konum ya da tarihsel dönem gözetilmeksizin insanoğlunun benzer davranış kalıplarına sahip olduklarına işaret ederler. (Sungurlar, 2013, s. 49) Bu durum, dünyanın herhangi bir bölgesinde doğan bir insanın diğer bölgelerde dünyaya gelen insanlarla aynı arketip imgelerine sahip olduğunun bir göstergesidir. Bu yönüyle de arketipler, evrensel bir nitelik taşırlar.

Carl Gustav Jung’a göre insanların temel motivasyonlarını temsil eden arketiplerin birçok farklı tezahürü vardır ve bu arketipsel imgelerin her biri kendine ait özelliklere sahiptir. Jung’un dikkat çektiği kolektif bilinçdışının temel arketipleri monomitos (*ayrılma-aşama-dönüş*), persona (*maske*), shadow (*gölge*), anima (*erkeklerde dişil kimlik*), animus (*kadınlarda eril kimlik*), hilebaz, yaşlı bilge ve büyükannedir. Jung’un bu temel arketiplerinin yanı sıra arketip özelliği kazanmış motifler ve nesnelere (*yaratılış, ölümsüzlük, kahramanlık, su, güneş, çember, büyücü, bereket, kutsallık, hayvansal imge vb.*) de söz konusudur. Jung’un kolektif bilinçdışı teorisinin bir getirisi olarak arketipler, mitoslar aracılığı ile insanoğlunun yüzyıllardan beri devam eden yaşam serüveninde efsane, destan ve masal gibi anlatıların içerisinde konumlanarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. Anlatı geleneğinin değişmesiyle beraber arketipler; roman, hikâye ve tiyatro metinlerine taşınmışlardır. Esere dönük bir yorumlama yöntemi olarak Jung’un arketipsel eleştiri modeli de bu metinlerin bünyesinde yer alan ve yazarın farkında olmadan kullandığı arketip karakterleri, simgeleri ve olay örgüsü kalıplarını saptayarak metnin arka planında kalan derin anlamı gözler önüne sermeyi amaçlamaktadır. Berna Moran (2018, s. 224)’ın dikkat çektiği gibi edebî ürünlerde yer alan bu arketipler ölü alegoriler sanılmamalıdır. Bunlar insan yaşantısının en eski ve en temel formları oldukları için bizde derin etkiler uyandırır. Bunun da ötesinde arketipleri kullanan sanatçı, kendi kişisel yaşantılarını aşarak evrensel dokunmuş ve kişisel sesinden daha güçlü bir sesle okura seslenmiş olur. Bu doğrultuda Türk edebiyatının özgün kalemlerinden Murathan Mungan’ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde öne çıkan arketipsel simgelerin hem yazarın kendi sesini aşarak insanlığın ortak birikimi olan birtakım olgular ile dirsek teması kurmasına hem de insanoğlunun ortak hafızasının ürünü olan benzer davranış kalıplarının yüzyılların birikiminden tevarüs ederek nasıl aktarıldığına yönelik başarılı örnekler teşkil etmesi sebebiyle dikkate değer olduklarını söylemek mümkündür.

## 2. MURATHAN MUNGAN VE GEYİKLER LANETLER ÜZERİNE

Eserlerinin karakteristik özellikleri olarak öne çıkan kendine özgü şiirsel üslubu ve zengin imge dünyası hasebiyle çağdaş yazın geleneğimizin güçlü temsilcileri arasında yer alan Murathan Mungan; şair, öykücü, romancı, oyun yazarı ve dramaturg gibi farklı kimliklerle dikkat çeken bir isimdir. Aslen Mardinli olan Mungan, eserlerine doğup büyüdüğü coğrafyanın folklorik unsurlarını ve anlatı geleneğinin zengin birikimini başarılı bir şekilde dahil eden bir yazardır. Murathan



Murathan Mungan

Mungan, Mezopotamya ile Anadolu topraklarının kesişme noktasında konumlanan Mardin'in mitolojiye, masala, efsaneye ve geleneğe yaslanan anlatı kültürünü birçok eserinde ana kurgu malzemesi olarak kullanmaktadır. Mungan'ın *Mezopotamya Üçlemesi* adlı oyun serisinin son kitabı olan ve aynı zamanda bu incelemenin de konusunu oluşturan *Geyikler Lanetler* adlı uzun soluklu tiyatro eserinin de bu malzemeye yaslandığı oldukça açıktır. Murathan Mungan'ın "*biriktirdiğim her şeyi verdiğim yaptım*" (Akmen, 2008, s. 8) olarak nitelendirdiği bu eser; insanın insanla, kendisiyle ve toplumun dayattığı geleneklerle giriştiği mücadeleyi bir cenk havası görünümünde işler. Töreyle, büyüye ve geyik lanetine yazgılı bir ailenin dört kuşak öyküsünün anlatıldığı oyun, çok katmanlı ve âdeta matruşka bebekler gibi açtıkça yeni boyutlara ve yeni hikâyelere açılan bir yapıdadır. Dolayısıyla birden çok hikâyenin birbirleriyle sarmal bir yapıda ilerlemesi, olay akışlarının özellikle zaman kavramı üzerinden sürekli olarak sekteye uğratılması, kullanılan malzemenin çoğunun mitolojik kökenli olması ve farklı tekniklerin iç içe geçirilerek kullanılması oyunun izleyici/okur tarafından kolay tüketilemeyen bir yapıya sahip olduğunun göstergesidir denebilir.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eseri esas itibarıyla *öndeyiş* ve *sondeyiş* kısımları ile birlikte toplamda dokuz bölümden meydana gelen bir metindir. Ayrıca metinde *oyun arabaları* başlığını taşıyan altı ara oyun da yer almaktadır. Ana bölümlerin arasına konumlandırılan bu oyun arabaları motifi hem bölümler arasındaki geçişleri pekiştirmek hem de ana öykülerin akışı içerisinde gözden kaçırılacak birtakım detayları daha görünür kılmak adına oldukça işlevseldir. Diğer taraftan oyunun kronolojik bir akış takip etmeyen girift yapısının metnin anlamsal bütünlüğünü olabildiğince bulanıklaştırdığını da söylemek mümkündür. Dolayısıyla metnin anlamsal bütünlüğünün sağlanması büyük ölçüde iç içe geçmiş hikâyelerin kronolojik takibine bağlıdır denebilir. Nitekim oyunun *öndeyiş* bölümünde yer alan anlatıcıya ait şu ifadeler de metnin bu merkezsiz, parçalı ve rizomatik yapısının ilk elden ifşası noktasında oldukça önemlidir: "*Suyun toprağa değdiği yerde başlar bu efsane, / Kimi der: Bin yıl önce; Kimi der: efsunlu zamanlarda, / Kimi der: Geçenleyn, / Kimi der: Düşümde. / Sözün kısası: / İşte size seyirlik bir hikâye! (...) Tarih nedir? Zaman nedir? / Bir tek zaman vardır Asya'da: Geniş Zaman / Geçmiş de Gelecek de Şimdi de / Geniş Zamandır.*" (Mungan, 2021, s. 157-158) Murathan Mungan'ın Asya'nın bu geniş zamanında geyiklerle dolu bir ormana inşa

ettiği ve şimdilerde taş taş üzerinde kalmamış bir sarayda yaşamış bir ailenin dört kuşağının öyküleri kronolojik bir akış gözetilerek ele alındığında ise şu şekilde bir anlamsal bütünlük sağlanmaktadır:

Konargöçer bir aşiret beyinin tek oğlu olan Hazer Bey, babasına başkaldırarak yerleşik hayata geçen ilk beylerden olur. Çünkü değişmekte olan devran, artık göçerleri konar olmaya zorlamaktadır. Nitekim Hazer Bey de *“Devran böyle buyurdu. Ben devranı anladım.”* (Mungan, 2021, s. 206) diyerek bunun artık bir gereklilik olduğunu ortaya koyar. Diğer taraftan Hazer Bey, başka bir aşirete mensup Kureyşa adındaki bir kadın ile evlenerek kendi aşiretinin süregelen töresini de bozar. Bunun üzerine Hazer Bey, babasının bedduasına uğrar. En nihayetinde bu beddua bir lanete dönüşerek Hazer Bey’in bütün soyunu kuşatır. Yerleşik hayata geçen Hazer Bey ise çok geçmeden töre gereği ve beyliğinin de bir göstergesi olarak geyik avına çıkar. Avda bir geyiği vurur ve töre gereği ilk kanı akıtır. İlk kanın akıtılmasından sonra karısı Kureyşa, artık her gece geyik ulumaları duymaya başlar. Bunun üzerine Kureyşa, lanetlendiklerini anlar ve bu laneti vurulan geyiğin dökülen ilk kanına bağlar. Töre gereği akıtılan ilk kan ise bir şişeye konularak saklanır. Aşiret göçerken bu ilk kan toprağa geri verilecektir. Aksi taktirde, gidilecek yeni yurt lanetlenecektir. Ancak Hazer Bey’in aşireti artık yerleşik hayata geçtiği için şişedeki ilk kan açıkta kalır. Kureyşa ise bu ilk kanı kısrırlığının müsebbibi olarak görür. Çünkü kanı akıtılan geyik gebedir ve karnındaki yavrusuyla birlikte ölmüştür. Dolayısıyla da her gece biraz daha çoğalan geyik ulumaları akıtılan bu ilk kanın bir lanete dönüştüğüne işaret eder. Nitekim Kureyşa’yı terk etmeyen hafakanlar da bu olaydan sonra başlamıştır. Hâl böyleyken Hazer Bey, bu lanete son vermek için yerden oldukça yüksekte bir saray yaptırmaya karar verir.

Bu düşünceyle Hazer Bey, yöredeki *“nice mimar, nice taş ustası, nice taş işçisi”* (Mungan, 2021, s. 216) getirterek eşi benzeri görülmemiş bir saray inşa ettirir. Bu sarayın *“bir benzerini yapamamın (...)* *kasrın gizlerini onda aşikâr etmesin”* (Mungan, 2021, s. 217) diye de mimarın iki kolunu omuzundan vurdurtup sarayın temelini gömdürür. Ancak saray tamamlandığı hâlde ne geyik ulumaları kesilir ne de Kureyşa’nın hafakanları son bulur. En nihayetinde Kureyşa, laneti ortadan kaldırmak için ölümü göze alarak şişede saklanan ve zehir addedilen ilk kanı içer. Ölümünü bekleyen Kureyşa, içtiği bu ilk kandan hamile kalır. Kureyşa, hamile kaldıktan sonra hem hafakanlar son bulur hem de geyik ulumaları kesilir. Nitekim Kureyşa, hamileliğinin sonunda oğulları Mustafa Bey’i dünyaya getirir. Mustafa Bey, on beş yaşına geldiğinde erliğinin bir nişanesi olarak töre gereği ormana geyik avına gider. Bu av merasimi sırasında göz göze geldiği bir geyiğe sevdalanarak kendi soyuna çeker. Bu durum üzerine hastalanan Mustafa Bey, yemeden içmeden kesilir. Durum böyleyken efsuncu kadınlar devreye girerler ve Mustafa Bey’in geyikle ilk karşılaştığı av sahnesini yansılamaya karar verirler. Bu yansılama sırasında yapılan büyü neticesinde geyik bir kadına dönüşür. Bu geyikten dönme kadın, Mustafa Bey’in karısı Cudana’dır.

Mustafa Bey ve Cudana da tıpkı Hazer Bey ve Kureyşa gibi çok uzun bir süre çocuk sahibi olamazlar. Kocasının kendisinden yüz çevirdiğini gören Cudana, bir çare aramaya başlar. En nihayetinde İnsan Başlı Yılan’ın mağarasına giden Cudana, bu mağarada İnsan Başlı Yılan’ın yardımıyla hem geçmişindeki saklı gerçeği hem de kocasına bir evlat verememenin nedenini öğrenir. İnsan Başlı Yılan’ın söylediklerine göre Cudana’nın gözleri geyikliğinden kalmaz. Ve

geyikliği bedeninde taşıdığı müddetçe de evlat sahibi olması mümkün değildir. Gebe kalabilmesinin tek çaresi ise geyikliğinden kalma gözlerinden vazgeçmesidir. Nitekim Cudana, Mustafa Bey'i evlat sahibi yapabilmek için gözlerini kaybetmeye razı gelir. Efsuncular, Cudana'nın geyik gözlerini dağlarlar. Sağ gözü için sağ koluna Kasım Bey'i, sol gözü için sol koluna Nâsır Bey'i verirler. Ancak Cudana, gözlerini kaybettikten sonra Mustafa Bey ondan soğumaya/uzaklaşmaya başlar ve âdeta oğullarına sevdalanır. Çünkü Mustafa Bey, Cudana'nın geyik gözlerine sevdalıdır. Bunun üzerine Cudana, kıskançlık nöbetlerine tutulur. En nihayetinde de Cudana, Mustafa Bey'e yıllarca süren beddualar/lanetler yağdırır. (Oyun metninde bu minval üzere Cudana'nın ağzından şiir formunda yazılmış dokuz lanete yer verilmiştir.) Akabinde Mustafa Bey, oğulları Kasım ile Nâsır Bey'i on beş yaşına geldiklerinde töre gereği silahlandırarak ormana geyik avına götürür. Av sırasında İntikam Cinleri devreye girerek çocuklara babalarını geyik suretinde gösterirler. Kasım ile Nâsır Beyler geyiği ok yağmuruna tutarlar ve babalarının sesini geyikten almak için geyiğin kafasını keserler. Geyiğin kafası kesildikten sonra suret değiştirerek babalarının kafası olur ve Kasım ile Nâsır Beyler, saraya ellerinde babalarının kesik başı ile dönerler. Mustafa Bey'in kesik başı, sarayın yedi kat dibindeki karanlık ve nemli mahzene kapatılır. (Bu sahneden sonra Mustafa Bey, oyunun geri kalan bölümünde *Kesikbaş* adıyla kurguya dahil olur.)

Günün birinde, ikizlerden biri olan Kasım Bey, Sûveyda adında bir kadın ile evlenir. Bakır adında bir de oğlu olur. Daha sonrasında Kasım Bey, aşireti için yedi yıl dönmek üzere sahraya gider. Nâsır Bey, bu süre zarfında öldü sanılan ikiz kardeşi Kasım Bey'in sahipsiz kalan karısı Sûveyda ile evlenir. Kasım Bey'in dönüş günü ise Sûveyda ile Nâsır Bey'in oğlu olan Sidar'ın sünnet düğününe denk gelir. Sünnet düğününden sonra "*Aşiret Mahkemesi*" (Mungan, 2021, s. 314) toplanır ve töreye uygun olarak "*Hak Dairesi*" (Mungan, 2021, s. 314) nin çizilmesine karar verir. Alınan karara göre Kasım Bey ile Nâsır Bey arasında bir cenk tertip edilecektir. Bu cenkte ikizlerden biri ölecek ve geride kalan ise hem Sûveyda'nın kocası olacak hem de aşiretin beyliğini üstlenecektir. Cenk sırasında Kasım ile Nâsır Beyler tek tip giyinirler ve yüzleri gümüş bir peçe ile örtülür. Ellere bir çift keskin hançer verilir. Hak dairesinin içinde karşılıklı yapılan hamleler sonucunda kardeşlerden bir yere yığılır. Ölenin kim olduğunu anlamak için Ata Kişi peçeyi açmaya yeltendiği sırada Cudana'nın çığılığı duyulur: "*Açmayın yüzünü ölen Kasım'dır; Sağ gözüm açıldı.*" (Mungan, 2021, s. 320) Böylelikle Cudana, yıllarca peşine düştüğü gerçeğin gözlerinde gömülü olduğunu anlar. Dikkat edileceği üzere Murathan Mungan, *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde âdeta izleyiciye/okura mitoloji ile örülü seyirlik bir masal anlatır. Mungan'ın Asyatik bir malzeme üzerine inşa ettiği bu postmodern masalı Carl Gustav Jung'un arketipsel eleştiri kuramı dahilinde açtığımızda ise şu arketipik altyapı ile karşılaşırız:

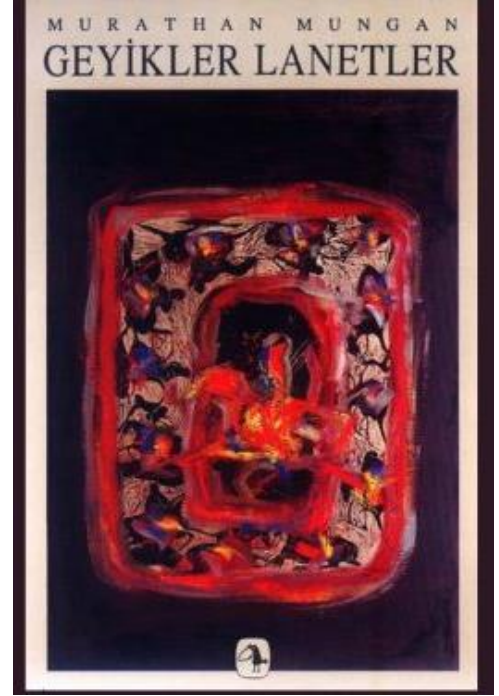
### 3. GEYİKLER LANETLER ADLI TİYATRO ESERİNDE ÖNE ÇIKAN ARKETİPLER

#### 3.1. Töre Arketipi

İnsanoğlunun toplumsal yaşam serüveni boyunca nesilden nesile aktararak gelenek halini alan birtakım kanun ve kurallar bütünü olarak tanımlayabileceğimiz töre, insan yaşamının önemli belirleyicileri arasındadır. Genel itibarıyla hem toplumsal yaşamda hem din olgusu çerçevesinde hem de devlet ve siyaset geleneği içerisinde insanın sürekli olarak bir kural veya yasak dahilinde

yaşamak mecburiyetinde bırakıldığını söylemek mümkündür. Bu durum, insanoğlunun varoluşundan günümüze dek süregelen bir olgudur. Nitekim Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın yasak elmayı yedikten sonra cennetten kovulması hadisesi de bu minvalde önemli bir örnek teşkil etmektedir. Sosyal hayatın tamamına nüfuz eden bir kurallar sistemi olarak töre, en kapsayıcı ifadeyle nakletme dairesi içerisinde yer alan bir kavramdır. Bu anlamda töre, toplumsal bir birikimin ürünü olarak kendisini var eder ve artarak çoğalır. (Tatar ve Canbay Tatar, 2005, s. 280) Dolayısıyla ahlaki ve sosyal ilişkileri düzenleyen bütün argümanlar töre'nin kapsamına girmektedir. Bu yönüyle töre'nin bir anayasa olduğu ve sosyal hayata ait bütün normları bünyesinde topladığı söylenebilir. (Uğurlu, 2010, s. 47) Töre'nin diğer toplum kurallarından farkı ise bir hayli baskıcı/zorlayıcı bir niteliğe sahip olması ve sert yaptırımlar içermesidir. Bu nedenle herhangi bir sınırın ihlal edilmesi durumunda töre; ölümlere, ağıtlara, insanların silinip gitmesine ve isimsiz mezarlara sebebiyet vermektedir. (Akbaba, 2008, s. 333) Dolayısıyla bütün dünyada uyulması gereken kurallar çerçevesinde kendisini var eden töre, insanlığın ortak bilinçdışının bir tezahürü olarak dikkat çeker ve kadim bir arketip olarak anlam yüklenir.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde de töre arketipinin aşiret yaşantısının bütün unsurlarına sirayet ettiği ve bu doğrultuda eserin ana taşıyıcılarından biri olarak öne çıktığı söylenebilir. Öyle ki aşiretteki bütün yaşantı töreye endekslidir ve denilebilir ki töre, oyundaki bütün olumsuzlukların tetikleyici unsuru ve öncelikli nedenidir. Kaldı ki Hazer Bey'in babasına karşı gelerek yerleşik hayata geçme kararı alması ve kendi aşiretinden olmayan bir kadın ile evlenmesi zaten oyundaki olumsuzlukların temel başlangıç noktasını teşkil etmektedir. Dolayısıyla töre müessesesinin ilgası oyundaki lanetlenme olgusunun temel tutamaklarından biri olarak anlam yüklenir. Hazer Bey'in aşiretin eskiden beri süregelen töresini bozması ve akabinde babasının ahına/bedduasına uğraması âdeta peş peşe gelecek olan felaketlerin habercisidir. Çünkü Hazer Bey'in yurt tuttuğu yerin "*dirlikten-düzenden*" (Mungan, 2021,



s. 201) yoksun kalmaması için çıktığı avda gebe bir geyiğin kanını akıtması lanetin farklı bir ilmekle yeni bir boyut kazanmasından başka bir şey değildir. Esasında Hazer Bey de yüklü bir geyiği vurmanın yanlışlığının farkındadır. Ancak bu, kaçınılmaz olarak gerçekleştirilmesi gereken bir eylem olduğu için âdeta mecbur bırakılmıştır. Özellikle Hazer Bey'in "*O geyik olmasa başkasını vuracaktım. Törenin tetiğindeydi parmağım.*" (Mungan, 2021, s. 203) repliği hem töre'nin karşı konulamaz bir gücün temsilcisi olduğunun hem koşulsuz şartsız bir itaat gerektirdiğinin hem de can alıcı bir kudrete sahip olduğunun göstergesi olarak dikkate değerdir. Kaldı ki töre gereği akıtılan bu ilk kan, aşiretin yaşantısında âdeta domino etkisi yaratarak aşiretin geri döndürülemez lanetli bir akıbete yazılanmasına neden olur. Aşiretin dirliği-düzeni için akıtılan bu ilk kanın yine töre gereği bir şişeye konularak saklanması ise daha büyük açmazlara kapı aralar. Söz konusu bu durum,

Kureyşa'nın yine hafakanlar içinde uyandığı bir gece yarısı kocası Hazer Bey ile arasında vuku bulan diyaloga şu şekilde yansır:

*"Kureyşa: Madem ki avlana avlana nesli tükenecek geyiklerin... Hazer Bey: Ee? Kureyşa: Törenizi ne yapacaksınız o zaman? Hazer Bey: Anlamadım. Kureyşa: Anlamazsın tabii. Çünkü törenin içindesin. Törenin tükeneceği yeri, zamanı bilmiyorsun. (...) Hazer Bey: Seni hiç anlamıyorum Kureyşa. Ne oluyor sana? Erenlerin karanlık lisanı dökülür dudaklarından, kendimi yabancı duyarım sana. Kureyşa: Şişeyi ne zaman gömeceksin toprağa? Hazer Bey: Gayrı konduk. Buradan göcmeyeceğiz ki. Kureyşa: Yani toprağın zehrini, toprağa geri vermeyeceksin? Açıkta kalacak lanetin buhuru? Hazer Bey: Karıştırma kafamı, bilmiyorum. Kureyşa: Bilmiyorsun çünkü bu töre göçer zamanların töresiydi. Konar zamanda elindeki şişeyle kalakaldın!" (Mungan, 2021, s. 204-205)*

Dikkat edileceği üzere Hazer Bey, sonunu hesap etmeden konar zamanda göçer zamanların töresiyle hareket ederek elinde bir şişe geyik kanı ile kalakalmıştır. Bu durum, törelerin zamana göre işlevsiz hale geldiğine gönderme yapmakla beraber aşirete musallat olan felaketlere zaman içinde yeni bir halka daha ekleyecektir. Öyle ki Kureyşa hem açıkta kalan bu lanetin buhurunu ortadan kaldırmak hem de kendisini öldürmek maksadıyla şişede saklanan ve zehir olarak addedilen bu ilk kanı içerek beklenmedik bir şekilde hamile kalır. Nitekim bu hamileliğin sonunda dökülen ilk kanın meyvesi olarak dünyaya gelen Mustafa Bey'in de yazgısı yine töre'nin hükümlerine göre şekillenir. Çünkü oyundaki her eylem âdeta töre kurallarına uygun olarak gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla Mustafa Bey de on beş yaşına geldiğinde töre gereği ilk tıraşını olur ve erliğinin tamamlayıcı bir unsuru olarak ormana geyik avına gider. Bu av merasimi sırasında meydana gelen olaylar ise aşiretin yazgısını bambaşka bir boyuta taşır. Mustafa Bey'in av merasimi sırasında göz göze gelerek bir geyiğe sevdalandığı sahne, Efsuncu kadınlar tarafından yansıtıldığında aşiret mensuplarının töreye yazgılı hayatları da gözler önüne serilir:

*"Birinci Efsuncu: On beşine varmış her oğul, ava çıkar, geyik avına. İlk tıraşını olur ve ava çıkar. İkinci Efsuncu: Av ki, erliğin ikinci sünnetidir. Üçüncü Efsuncu: Bir geyik vurup da başını getiren her oğul adının erliğini mühürler kavminin gözünde. Dördüncü Efsuncu: Er adını alır, bir avının başıyla. Beşinci Efsuncu: Hazer Bey'in oğlu Mustafa Bey de on beş yaşın töresine çıktı ilk avına. Altıncı Efsuncu: Çıktı ormanın yüreğindeki ilk yolculuğuna. Yedinci Efsuncu: Kapana ilerleyen bir av gibi ilerliyordu yüreğinin kaynağına. Sekizinci Efsuncu: Yaprak yeşili gözleri kamaşıyordu yaprakların yeşilinden. Dokuzuncu Efsuncu: Uzaklaşıyordu kendinden. Efsuncular: Yaklaşıyordu kendine. Dokuzuncu Efsuncu: Görünmez cinler bilinmez bir dille fisildiyorlardı kulağına gizini, Efsuncular: Duymuyor, işitmiyor, anlamıyordu, Gizi, kendini kilitliyordu, Dokuzuncu Efsuncu: Kullanılmıştı Bütün kelimeler..." (Mungan, 2021, s. 188-189)*

Dikkat edileceği üzere töre gereği yerine getirilen her bir uygulama aşiretin başına gelecek diğer bir felaketin hazırlayıcısı konumundadır. Nitekim Mustafa Bey'in büyü ile geyikten insana dönüştürülen karısı Cudana'dan olan oğulları Kasım ile Nâsır Beyler de tıpkı babaları gibi on beş yaşına geldiklerinde yine töre gereği ilk tıraşlarını olurlar ve silahlanarak ormana geyik avına giderler. Bu av seramonisi sırasında İntikam Cinleri'nin kendilerini yönlendirmesiyle babalarının kesik başı ile saraya dönmek zorunda kalırlar. Dolayısıyla töre, oyunda vuku bulan bütün felaketlerin ana tetikleyici unsuru olarak rol oynamayı sürdürür. Nitekim Kasım Bey, yedi yıl aradan sonra aşiretine geri döndüğünde de töre kuralları yine ormanın ortasında birer zulüm abidesi olarak yükselmeye devam ederler. Öyle ki bu yedi yıllık zaman içerisinde Kasım Bey'in hem karısı Sûveyda hem de aşiretinin yönetimi kardeşi Nâsır Bey'e verilmiştir. Aşireti sarsan bu yeni problem de yine töre kurallarına göre çözüme kavuşturulacaktır. Çünkü aşiret mahkemesinin kararı

neticesinde düzenlenecek olan cenk, ikizlerden birinin ölümüne sebebiyet verecektir. Dolayısıyla töre, bu sefer de kardeş katlini meşrulaştırarak ikizlerden birini hem babasının hem de kardeşinin katili olmaya zorlamaktadır. Başka bir ifadeyle, öz babasının kanına ortak olan kardeşinin de kanına girecektir. Nitekim bu lanetli yazgı bir gün ya Kasım Bey'in oğlu Bakır'ın ya da Nâsır Bey'in oğlu Sidar'ın ölümüyle gelecekte de yeniden tezahür edecektir. Nitekim oyunun bu son bölümüne başlık olarak verilen *daire* sözcüğü de tekrarı ve sonsuzluğu çağrıştırması hasebiyle dikkate değer bir göndermedir. Bu durum, oyunda "*Kendini dönen daire!*" (Mungan, 2021, s. 313) vurgusuyla da öne çıkarılır. Dolayısıyla töre denen bu lanetli kısır döngünün oyunda daire motifiyle sembolize edildiği açıktır. Nitekim Kasım Bey ve Nâsır Bey arasında düzenlenecek cenk için öncelikli olarak sarayın avlusuna bir hak dairesinin çizilmesi vurgusu da bu doğrultuda gözden kaçırılmaması gereken bir ayrıntıdır.

Oyunda cenk için hazırlanacak olan hak dairesi, ilkin oyun kişileri tarafından (Hazer Bey'in Hayalet Olan Babası, Hazer Bey, Kureyşa, Berber, Berber'in Gençliği, Başefsuncu, Efsuncular, İntikam Cinleri) ayakta durmak suretiyle oluşturulur. Akabinde bu kişiler, vücutları ile oluşturdukları bu dairenin etrafında dönerek elleriyle avluya genişçe bir daire çizerler. Bu çizimden dolayı herkesin elleri kan revan içinde kalır. Bu durum, hak dairesinin dolayısıyla töre'nin sosyal hayat pratikleri içinde mevzi kazanmasında kimlerin dahiliyeti varsa dökülen kanlardan da onların sorumlu olduğunun bir göstergesi olarak simgesel bir anlam yüklenir. En nihayetinde sarayın avlusuna çizilen bu hak dairesinin içine Cudana'nın sağ gözünden olan oğlu Kasım Bey sağ taraftan, sol gözünden olan oğlu Nâsır Bey ise sol taraftan girer. Hak dairesinin dolayısıyla töre'nin kutsallığı iki kardeşin daire içerisinde yaptıkları mizansen hareketlerle de öne çıkarılır. Öyle ki her iki kardeşin dairenin içine girdikten sonra secdeye kapanması hak dairesinin adaletine inandıklarının göstergesidir. Sonuç itibarıyla hak dairesinde başlayan bu "*adalet ayini*" (Mungan, 2021, s. 317) Nâsır Bey'in zaferi ile nihayetlenirken Kasım Bey, bu fasit dairenin son kurbanı olur ve töre'nin gölgesinde kendisinin olmayan bir hayatı yaşayarak ölüme doğru yürür. Dolayısıyla töre kavramının oyunda ölüm ile eşdeğer bir anlam yüklendiğini söylemek mümkündür. Kaldı ki hak dairesinin içinde cenk devam ederken Anlatıcı'nın elindeki meşaleyi dairenin etrafındaki kalabalığın yüzünde gezdirdiği sahnede, bütün yüzlerde ölümün soğuk işaretleri seçilmektedir.

### 3.2. Lanetleme/Lanetlenme Arketipi

Arapçada *le-â-ne* kökünden gelen *lânet* kelimesi, esas itibarıyla *uzaklaştırmak, iyilik ve faydadan mahrum bırakmak, beddua etmek ve cezalandırmayı gerektirecek bir öfke ile tard etmek* anlamlarına gelen bir sözcüktür. Aynı kökten türeyen *lâin/melûn* kelimesi ise *kovulmuş, kendisine lânet edilmiş* anlamlarına gelir. (Meşe, 2015, s. 217) Dolayısıyla *lânet* kelimesinin ilkin kavminden veya kabilesinden kovulmuş kişiler için kullanıldığını söylemek mümkündür. Ancak bir kişinin lanetlenmesi için laneti ve gazabı gerektirecek bir suç işlemesi ve bu suçu devam ettirmesi gerekir. (Selvi, 2015, s. 92) Dolayısıyla bunlar, birtakım toplumsal kurallara uymamış ve buna bağlı olarak da lanetleme yoluyla cezalandırılmış kişilerdir. Nitekim gelenek, görenek ve âdetler sosyal ilişkilerin düzenlenmesi ve kuralların uygulanması noktasında yüksek bir yaptırım gücüne sahip olan olgulardır. Bu olgular çerçevesinde belirlenen toplumsal kurallar, toplumun bütün bireylerini kendisine bağlayarak bu kurallara uymak zorunda bırakır. Bu kurallara uymayan bireyler, toplum



tarafından kınanarak, toplumdaki yalıtılarak veya başka şekillerde cezalandırılırlar. (Kumartaşlıoğlu, 2017, s. 98) Dolayısıyla lanetlemek/lanetlenmek birçok toplumun veya kültürün ortak davranış kalıbı olarak göze çarpar. Bu yönüyle insanoğlunun ortak bilinçdışının bir ürünü olarak dikkat çeker. Bu lanetlemek/lanetlenmek olgusu, çok eski çağlardan beri edebî eserlerde de yaygın bir kurgu malzemesi olarak işlenerek günümüze kadar ulaşmıştır.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde de lanetleme/lanetlenme arketipinin adeta bir leitmotif özelliği kazanarak oyun boyunca tekrarlandığı göze çarpmaktadır. Hazer Bey'in babasının bedduasıyla başlayan lanet, âdeta babadan oğula bir miras niteliğinde intikal etmektedir. Bu lanet ile birlikte âdeta çarkın dişlerinden biri kırılmış ve yapılan hiçbir hamle aşirete musallat olan bu lanetli yazgıyı değiştirememiştir. Hazer Bey'in babasına başkaldırarak kendine ayrı bir yol çizmesi ile aşiret ikiye bölünmüş ve Hazer Bey de babasının bedduasına/lanetine uğramıştır. Bu ikiye bölünme imgesi esasında tarihteki ilk başkaldırıya da bir göz kırpması niteliğindedir. Nitekim Şeytan da Allah'a başkaldırarak bir düalizme meydana getirmiştir. Oyunda ortaya çıkan bu düalizm ve Hazer Bey'in babasının oğluna bedduası/laneti şu şekilde yer alır: *"Kaomi ikiye böldün oğul, / Babana baş kaldırdın / Kendine ayrı bir yol çizdin / Dar zamanımda / Oğulsuz bıraktın beni / Lânetim seninlemdir! / Âhım seninlemdir! / Oğulların yüz çevirsin senden / Oğul babaların oğul hayrı görmesin / Konan soyun, konduğun yerde göçsün, çürüsün."* (Mungan, 2021, s. 209) Hazer Bey'in daha sonra töre gereği yüklü bir geyiği vurması ise bu laneti ikiye katlayacaktır. Kaldı ki Hazer Bey'in karısı Kureyşa'ya göre kocasına bir oğul verememesinin sebebi de bu lanettir. Kureyşa'nın töre gereği şişede muhafaza edilen geyiğin kanını içmesi ve akabinde hamile kalması ise lanet halkasının daha da genişlemesine sebebiyet verir. Böylelikle lanet, Hazer Bey'in bütün soyunu kuşatmış olur. Dolayısıyla bir lanet, diğer bir lanetin hazırlayıcısı olarak halkayı genişletir. Kureyşa, lanetlerin bu arka arkaya dizilişini *"Lanetin mülkiyeti sardı hepimizi, birbirimizin kucaklarında nennelediğimiz oğullarla aktardık onu yarın dedikleri bomboş memlekete."* (Mungan, 2021, s. 229) repliğiyle ortaya koyar. Nitekim dökülen ilk kanın meyvesi olarak dünyaya gelen Mustafa Bey'in ormandaki av merasimi sırasında bir geyiğe sevdalanarak kendi soyuna çektiği sahnede de Hazer Bey ile Kureyşa arasında geçen diyalog, yine bu lanetleme/lanetlenme olgusu üzerinedir:

*"Kureyşa: Cümle efsuncular uğraşüyor, kazanlar kaynatılıyor; içlerinde bilinmedik nice otlar, baharatlar, uğurlu uğursuz hayvan kemikleri... Bütün kasr buhar içinde yayılan tütsülerden. Cümle aşiret uykulandı, ona bir şey olmuyor. Hazer Bey: Başvurmadığımız kapı, gitmediğimiz yol, denemediğimiz çare kalmadı. Gene de hiçbir şey çözümüyor Mustafa'nın kilidini. Her yan dağ ateşi ve kekik kokuyor. Kureyşa: Demiştim sana: Bura lanetli bir yerdir, diye. Burası bizim değildir, dedim. Hiçbir yer kimsenin değildir, dedin. Dinletemedim sözümü. Dinletemedim. Hazer Bey: Bırak bu dedim-dedileri. Burası bizim yurdumuz gayrı; artık geçmişi düşünme! Kureyşa: Bu yerler geçmişin rüyasını görüyor. Bizi uykularından kovuyorlar. Reddediyor bizi cümle tabiat!"* (Mungan, 2021, s. 178)

Mustafa Bey'in kilidini çözmekte aciz kalan Başefsuncu ile Hazer Bey arasında geçen diyalogda da bu lanet olgusuna bir kez de Başefsuncu tarafından dikkat çekilir: *"Başefsuncu: Bir şeyler var bu kasrda. Ağulu bir şey. Gömülü bir şey. Hazer Bey: Neler söylüyorsun sen? Başefsuncu: Tekin değil burası. Kimse için tek in değil. Tüten bir âh var ocağınızda. Bir kara yazgıya çizilmiş yönünüz. Bir kez lanetle ve ihanetle belirlenmiş yolunuz, her daim çıkmazlara uğrayacaksınız."* (Mungan, 2021, s. 178-179) En nihayetinde bu lanetli yazgı Mustafa Bey'in büyü ile geyikten kadına indirilen karısı Cudana'nın

lanetiyle kendisini yeni bir boyutta var eder. İki geyik gözünden vazgeçerek Mustafa Bey'e iki oğul veren Cudana, kendisinden uzaklaşan kocasına lanetler yağdırır. Bu durum, oyundaki lanet olgusunu farklı bir ilmekle devam ettirir. Oyunda, Cudana'nın ağzından şiir biçiminde dokuz lanete yer verilir. Oyundaki "Yedinci Lanet" (Mungan, 2021, s. 271) âdeta Mustafa Bey'in uğrayacağı akıbetin de ipuçları ile yüklüdür:

*"Yedinci Lanet – Uğruna öldürdüğüm gözlerimin / Elinden olsun ölümün / Sonsuzluğun lanetine uğra / Öldükten sonra bile kapanmasın gözlerin / Umutsuzluğun karanlık çukurunda / Ölümün karanlığıyla gör dünyayı / En kanlı vahşetten / En ince zulme varana dek / Şahidi olmadığın hiçbir eza kalmasın / İrağındaki felaketler bile / Ayan olsun gözlerinin önünde / Hayallerinse göremediklerinin kâhini olsun / Unutma hiçbir şeyi / Her şeyi şimdi gibi hatırla / Hafızanın kudreti bedbahtlığın olsun / Geleceği gör, felaketi sez / Gözlerindeki kehanet mutsuzluğun olsun / Çıplak yara gibi kal / Hiçbir acıya alışma / Hiçbir zulmü kanıksama / Her şeyi tekrar ve tekrar gör yeniden / Görmek, cehennemden olsun"* (Mungan, 2021, s. 271)

En nihayetinde Mustafa Bey tarafından zehirlenerek öldürülen Hazer Bey'den sonra kendisi de lanetlere gark olmuş yazgısı neticesinde sevdalandığı oğulları Kasım Bey ile Nâsır Bey tarafından başı kesilerek öldürülür. Böylelikle Cudana da yağdırdığı lanetler sonucunda intikamını almış olur. Yine aşireti için yedi yıl sahraya giden Kasım Bey'in de ölümü ikizi Nâsır Bey'in elinden olur. Ve artık lanetin son halkası olarak aşiret, gelecekte Bakır ve Sidar arasında gerçekleşecek olan cengi beklemeye koyulacaktır. Dolayısıyla kuşaklar boyunca Hazer Bey'in soyundan gelen hiç kimse kendi eceliyle ölmemiş olacaktır. Nitekim bu durum, Cudana'nın "Gene geldim yâ Mustafa! Bitmiyor, bitmiyor, bitmiyor... Tükenmiyor soyağacımıza musallat olmuş bu lanet! Nasıl zorlu bir öçmüş ki bu, onca kurban yetmedi, onca kan kurutmadı. (...) Aşiretimiz sonu gelmeyen bir yas içinde. Her türkünün ardından ağıt, her şenliğin ardından yas geliyor. (...) Kaç kuşaktır eceliyle ölen yok soyumuzda." (Mungan, 2021, s. 162-163) repliğiyle de ortaya konulmaktadır. Dolayısıyla lanetleme/lanetlenme olgusunun oyundaki en güçlü arketiplerden biri olarak öne çıktığını söylemek mümkündür.

### 3.3. İlk Kan/İlk Cinayet Arketipi

İnsanlık tarihinin bilinen en eski motiflerden biri olarak kabul edilen Hâbil ile Kâbil kıssası, genel itibariyle yeryüzünde işlenen ilk cinayet olgusunun üzerine konumlanır. İlk defa kan dökülmesine yol açan mitolojik boyuttaki bu ilk cinayet, Hz. Âdem'in yasak elma hadisesiyle başlayan ilk günah arketipinin bir üst aşamasını temsil eder. Bu hadise ile birlikte günah eylemi cinayet boyutuna ulaşırken Hâbil'in ölümü insanlık tarihinde âdeta bir domino etkisi yaratarak suç olgusunun toplumsallaşmasına da zemin hazırlar. Hâbil ile Kâbil'in anlaşmazlığa düştükleri konu İslam literatüründe *kadın meselesi* olarak yer alırken Yahudi literatüründe *toprak meselesi* olarak ön plana çıkar. (Dikbıyık, 2018, s. 526) Nitekim gerçek neden her ne olursa olsun insanoğlunun masumiyetini kaybetmesine neden olan bu öldürme eyleminin temelinde Kâbil'in Hâbil'e karşı beslediği kıskançlık duygusunun yattığı açıktır. Kardeş kıskançlığı sendromunun yol açtığı bu ilk cinayet arketipi her ne kadar Kur'an-ı Kerim ile Kitab-ı Mukaddes arasındaki ortak temalardan biri olarak öne çıksa da bu imge ana fikir ve tema itibariyle Sümer ve Babil mitolojisinde de mevcuttur. (Öztürk, 2004, s. 1) Yine mitoslarda ve eski çağlara ait mitolojik hikâyelerde kardeş rakipliği/düşmanlığı izleğinin sayısız anlatıda ilginç benzerlikler göstererek tekrarlandığı dikkat çekmektedir. Eneş ile Enten, Lahar ile Aştan, İnanna ile Ereşkigal, Gilgamiş ile Enkidu, Osiris ile

Seth, Yakup ile Esav, Romus ile Romulus, Eteokles ile Polyneikes, Aslan Yürekli Richard ile Topraksız John bu anlatıların en bilinenleridir. Kaldı ki bu anlatıların çoğu aynı zamanda bir kuruluşu ve bir başlangıcı da anlatmaktadır. (Arca, 2013, s. 173) Dolayısıyla ilk insanların ilk cinayeti olarak karşılık bulan Hâbil ile Kâbil imgesinin çeşitli varyasyonlarla farklı milletlerin ve farklı insan topluluklarının anlatılarında tekrarlanan tipik bir arketip olduğunu söylemek mümkündür.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde de ilk kan/ilik cinayet imgesinin farklı göndermelerle yer aldığı söylenebilir. Nitekim oyundaki olumsuzluklar silsilesinin başlangıç noktasını Hazer Bey'in Hayalet Olan Babası teşkil etmektedir. Dolayısıyla Hazer Bey'in Hayalet Olan Babası ilk günahın tetikleyici unsuru olarak Hz. Âdem ile özdeşleştirilebilir. Akabinde dökülen ilk kanın müsebbibi olarak Hazer Bey sahnededir. Bu doğrultuda Hazer Bey'in de Kâbil ile özdeşleştiğini söylemek mümkündür. Oyunda Hazer Bey'in töre gereği avladığı ilk geyik, insanlık tarihinde dökülen ilk kanın da simgesidir. Dolayısıyla dökülen bu ilk kan bir lanete dönüşerek herkesi kuşatır. Tıpkı insanlık tarihinde dökülen ilk kanın akabinde insanın masumiyetini kaybetmesi gibi oyun kişileri de masumiyetlerini yitirirler. Böylece dökülen kanın ardı arkası kesilmeyecek ve en nihayetinde Hazer Bey'in kendisi de dahil olmak üzere onun soyundan gelecek hiç kimse eceliyle ölmeyecektir. Nitekim Kербela Olayı'nın da bu doğrultuda oyundaki ilk kan/ilik cinayet arketipinin önemli bir izleği olarak konumlandırılmış olması insanlık tarihi boyunca akmakta olan kardeş kanının da güçlü bir argümanı olarak anlam yüklenir. Oyunda "*Oyun Arabaları*" (Mungan, 2021, s. 173) başlığını taşıyan ilk ara bölümde *Cam Kâse* alt başlığı altında Kasım Bey'in aktarımına göre Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'in şehit edileceği haberi Cebrail Aleyhisselam tarafından Hz. Muhammed'e bildirilmiştir. Dolayısıyla Kербela'da yaşanan hadise de insanlığın kolektif bilinçdışının bir ürünü olarak anlam kazanan ilk kan/ilik cinayet arketipinin farklı bir açıdan görünümünü temsil etmektedir denebilir.

Oyunda ilk kan/ilik cinayet arketipine Mustafa Bey'in on beş yaşına gelmiş oğulları Kasım ile Nâsır Beyler'in ilk av merasiminde yapılan göndermeler de gözden kaçırılmaması gereken ayrıntılarla yüklüdür. Nitekim İntikam Cinleri'nin yönlendirmesiyle oğulları tarafından öldürülmek üzere olan Mustafa Bey'in söyledikleri hem insanlık tarihinin ilk cinayetine kurban giden Hz. Âdem'in oğlu Hâbil'e hem de Kербela'da şehit edilen Hz. Muhammed'in torunları Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'e atıfta bulunacak şekilde kurgulanmıştır: "*Durun oğullarım durun / Kanmayın ormanın büyüüne / Kanmayın cinlerin billur sesine (...) Bir efsuna kurban edeceksiniz / Öz babanızı / Kendi ellerinizle / Kıyacaksınız ona / Sonra pişman olacak, / Kanlı ellerinizi yıkayacak / Bir ırmak, bir göl, bir su bulamayacaksınız / Bütün hayatınız Kербela'ya dönecek / Bu büyük günahattan sonra*" (Mungan, 2021, s. 277-278) Dikkat edileceği üzere Mustafa Bey, bu repliğiyle tarihteki ilk cinayet hadisesi ile birlikte bütün insanlığı kuşatan lanetli yazgıya ve ardı arkası kesilmeyen büyük günahlar sonucunda insanoglunun büyük düşüşüne göndermeler yapmaktadır. Kaldı ki oğulları tarafından başı kesilerek öldürülen Mustafa Bey, insanoglunun varoluşuna dek uzanan bu lanetli yazgıyı bir kez de Kesikbaş olarak daha güçlü vurgularla ortaya koyar: "*İşte böyle öldüm, böyle öldürüldüm ben / Ölümüm kendi kanımdan oldu / Oğullarımın elinden (...) Kanlı bir ölümle öldüm / Lakin gözlerim açık kaldı dünyanın lanetlerine / Hâlâ seyrederek dururum ben / Çilem bu benim, ezam bu, / Herkesin ölümünü beklemekteyim ölmek için / Çok yaşadım / Çok öldüm / Oyunla ölüm arasında / Lanetimi taşıyan kan / Akıp duruyor hâlâ*"

(Mungan, 2021, s. 281) Bu pasajda, özellikle Kesikbaş'ın ağzından verilen *ölüm, kan, lanet, âh* gibi tenasüp oluşturabilecek kelimeleri, insanlığın felaketlere yazgılı yaşam serüveninin izlekleri olarak da değerlendirmek mümkündür.

Oyunda Hazer Bey ve Mustafa Bey üzerinden göndermeler yapılan ilk kan/ilk cinayet arketipi, Kasım Bey ile Nâsır Bey hikâyesinde daha somut vurgular kazanır. Öyle ki aşireti için yedi yıl dönmek üzere sahraya giden ve bu süre zarfında öldü kabul edilen Kasım Bey'in kardeşi Nâsır Bey hem ikizinin karısı Sûveyda ile evlendirilmiş hem de aşiretin başına geçmiştir. Kasım Bey'in dönüşünden sonra ise hem Sûveyda'nın kocasının kim olacağına hem de aşiretin başına kimin geçeceğine karar verebilmek için aşiret mahkemesi tarafından kardeşler arasında bir cenk tertip edilmiştir. Bu cenk sonucunda kardeşlerden biri kaçınılmaz olarak ölecektir. Genel itibariyle kardeşler arasında düzenlenen bu cenk, ilk kan/ilk cinayet arketipine göndermeler ile yüklüdür. Öyle ki bu cengin düzenlenmesine neden olan hadisenin hem İslâm literatüründeki karşılığına hem de Yahudi literatüründeki karşılığına yer verilmiş olması bu minvalde oldukça önemli bir detaydır. Oyunda tıpkı İslâm literatüründe anlatılan Hâbil ile Kâbil kıssasında olduğu gibi merkezde bir kadın figürü vardır. Bu nedenle Sûveyda, Hz. Âdem'in Hâbil ile evlenmesi gereken kızı Aklîmâ ile özdeşleşir. Diğer taraftan Kasım Bey'in yokluğunda Nâsır Bey'in aşiretin başına geçmiş olması Hâbil ile Kâbil kıssasının Yahudi literatüründeki karşılığına denk gelir. Kaldı ki tıpkı Hâbil ile Kâbil kıssasında olduğu gibi cengin sonunda aşireti için yedi yıl sahrada kalan Kasım Bey'in, dolayısıyla günahsız olanın öldürülmüş olması da ilk kan/ilk cinayet arketipine yapılan diğer bir güçlü göndermedir. Dolayısıyla Kasım Bey'in ölümü, ilk kan/ilk cinayet arketipinin iyi evlat-kötü evlat sembollerine de belirginlik kazandırmış olur.

Kardeşler arasında tertip edilen cenk sahnesinde Kerbela Olayı'na yeniden gönderme yapıldığı da gözden kaçırılmaması gereken bir detaydır. Öyle ki Kasım Bey'in Sûveyda'dan olan oğlu Bakır, cenk meydanına içi kızıl toprakla dolu cam bir kâse ile gelir. Bu kızıl toprak, oyunun ilk *Oyun Arabaları* başlığını taşıyan bölümünde *Cam Kâse* alt başlığı altında dikkat çekilen Kerbela'nın toprağına işaretir. Dolayısıyla kardeş kanının yeniden döküleceğinin de delili mahiyetindedir. Dahası oyunun *Sondayış* bölümünde Sidar, önünde duran küçük bir örtünün üzerindeki birkaç avuçluk kumu konuşma sırasında bir avucundan diğerine aktarmaktadır. Bu, yine oyunun ilk *Oyun Arabaları* bölümünde *Cam Kâse* alt başlığı ile verilen bölümde anlatılan Kerbela Olayı sahnesinde Sûveyda'nın eteğindeki kızıl toprağı Kasım Bey'e vermesinin başka bir açıdan görünümüdür. Oyunun sonundaki bu kızıl toprak ve kum vurgusu esasında gelecekte Bakır ve Sidar arasında düzenlenecek olan cenge de bir gönderme olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla yakın zamanda ölme/öldürme sırası Bakır ve Sidar'a gelecektir.

### 3.4. Anne ve Baba Arketipleri

Anne arketipi, insanoğlunun benliğinde kaçınılmaz olarak varlık gösteren ve dolayısıyla insan ruhuna en çok etki eden arketiplerden biridir. Kaldı ki annelik olgusu hem gerçek hem de sembolik anlamda taşıdığı değer itibariyle üstün bir mertebeye karşılık gelmektedir. Bununla birlikte anne, doğurganlığı ile bereketin, annelik içgüdüsüyle de koruyuculuğun simgesi konumundadır. Bu nedenle anne arketipinin özellikleri de genellikle annelik olgusu ile inilti bir görünüm

sergilemektedir. Anne arketipi bir yönüyle aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik statüsünde özellikle bakıp büyütme, besin sağlama ve koruma işlevlerine sahipken; diğer yönüyle karanlık olan, baştan çıkarıcı, korku uyandıran ve zehirleyen bir çehrede de varlık gösterebilmektedir. (Jung, 2005, s. 22) Dolayısıyla diğer birçok arketipte olduğu gibi anne arketipinin de olumlu ve olumsuz olmak üzere iki zıt kutbu vardır. Kaldı ki anne arketipinin karanlık yanlarının temsilcisi konumunda olan figürler, kendi etki alanına giren herkesi zavallı ve belirli ölçülerde kendilerine bağımlı olduklarını ortaya koyabildikleri için oldukça zararlı olabilmektedirler. Bu zekice zalimlik, aşırı dereceye vardığında diğerlerini iç güç yıkımına uğratarak kişiliklerine zarar verebilmektedir. (Fordham, 2008, s. 72) Anne arketipi, anlatı metinlerinde ise öncelikli olarak kahramanın fiziksel doğumunun hazırlayıcısı konumundadır. Dolayısıyla anne arketipi başlangıçta kişisel annedir. Anneden büyükanneye geçiş ise arketipin statüsünün yükseldiği anlamına gelmektedir. Birçok arketipte olduğu gibi anne arketipinin de çok sayıda farklı yansıması söz konusudur. Bunların en yaygın olanları kişinin kendi annesi, büyükanne, üvey anne, kayınvalide, annelik işlevini üstlenmiş bakıcı kadın veya süt anne, yaşlı bilge kadın ya da daha üst seviyede tanrıçadır. (Korucu, 2006, s. 65) Dolayısıyla anne arketipi, kaçınılmaz olarak her insanın ruhuna ve kişiliğine nüfuz edebilecek kadar geniş bir yayılım ve etki alanına sahip olan bir arketiptir.



**Murathan Mungan**

Baba arketipi ise bireyin gelişim aşamasında otorite ve güven ilişkisini şekillendiren önemli arketiplerden biridir. Anne arketipine göre daha dinamik bir yapı arz eden bu arketip, erkeklerde genellikle otorite inancı, ruhsal doğma ve değerlere kayıtsız şartsız boyun eğme; kadınlarda ise ruhsal istek ve ilgilerin çok yoğun olması biçiminde tezahür eder. Düşlerdeki baba figürü, daha çok katı beyanlarda bulunarak yasaklar ve öneriler getirir.

Dahası bu figür, çoğu zaman nihai yargılarda bulunan otoriter bir sestem ibaret kalır. (Jung, 2005, s. 84-85) Baba arketipi, anlatı metinlerinde kahramana en çok etki eden ve onun yolculuğunu şekillendiren güçlü yönlendirmelerde bulunan bir arketiptir. Kahramanın ihtiyaç duyduğu anne şefkatinin yanında kendisi olabilmesi adına itici bir güç olan baba otoritesi çok yönlü bir arketip olarak anlatı metinlerinde yer alır. Kahramanın karşısında duran bu otoritenin takdirini kazanma eğilimi ise baba sevgisinin anne sevgisinin aksine koşula bağlı olabilmesinden ileri gelmektedir. (Ege, 2015, s. 40) Kaldı ki anne arketipi gibi baba arketipi de hem yapıcı hem de yıkıcı etkileri kendinde taşıyabilmektedir. Başka bir ifadeyle baba arketipi, erginleşmenin önünde gölge arketipinin özelliklerini de yansıtabilmektedir. Dolayısıyla baba, hem koruyucu kollayıcı, sınır gözetici ve tedarik edicidir hem de işgal edici, yok edici ve parçalayıcıdır. Özellikle erkeklerde, baba arketipi ya da kişisel babayla ilişki, dolayısıyla baba kompleksi bilinçli bir şekilde yaşanmadığında bu hedef karakterlerin saplantılı bir kişilik geliştirmeleri kaçınılmaz hâle gelmektedir. (Türkan, 2022,

s. 121-122) Dolayısıyla erginleştirici bir otorite figürü olarak baba, bireyin bütün hayatı boyunca koruyucu, destekleyici, kural koyucu, sorumluluk yükleyici ve disipline edici gibi kavramlarla ilişkilendirilebilmektedir.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde de anne arketipinin ana izlekleri Kureyşa, Cudana ve Sûveyda üzerinden somutlaştırılmıştır. Bu üç kadın karakter, öncelikli olarak oyundaki erkek kahramanların fiziksel doğumunu sağlayan figürler olarak öne çıkmaktadır. Başka bir ifadeyle bu üç kadın karakter, ilkin anne arketipinin en başat özelliği olan *doğurganlık* olgusunun temsilciliğini üstlenirler. Nitekim Kureyşa Mustafa Bey'in, Cudana Kasım ile Nâsır Beyler'in, Sûveyda ise Bakır ve Sidar'ın annesidir. Dolayısıyla her üç kadın karakter de oyunda dışının doğurmak, büyütme, beslemek gibi misyonlarını büyük ölçüde annelik olgusu çerçevesinde yansıtırlar. Diğer taraftan özellikle Kureyşa ve Cudana karakterleri üzerinden anne arketipinin koruyucu özelliğine de vurgu yapıldığı söylenebilir. Öyle ki her iki karakter de öncelikli olarak evlat sahibi olabilmek için belli şeyleri feda etmeyi göze almışlardır. Kureyşa, bir şişede saklanan ve zehir olarak addedilen ilk kanı içerek aşiretini geyik lanetinden kurtarmak ister. Diğer taraftan Cudana, evlat sahibi olabilmek için iki geyik gözünü feda eder. Kaldı ki Cudana, Efsuncu Kadınlar kendisine oğullarını feda etmesi karşılığında gözlerini geri kazanabileceğini söylediğinde bile evlatlarına kıyamayan bir karakterdir. Bu, anne arketipinin korumacı ve şefkat gösterici yanının bir yansıması olmakla birlikte aynı zamanda kendini başkalarının yolunda tüketme anlayışıyla da alakalı bir tutumdur. Genel itibariyle bakıldığında kendisini başkalarının yolunda tüketme eğilimi hem Kureyşa'da hem de Cudana'da görülmektedir. Dolayısıyla her iki karakterin de anne arketipinin olumlu yanlarını barındırdığı söylenebilir. Bu yönüyle anne arketipi de oyundaki en güçlü ve etki alanı en geniş arketiplerden biri olarak karşılık bulmaktadır.

Oyunda Kureyşa, Cudana ve Sûveyda üzerinden yansımalarını gördüğümüz anne arketipinin farklı türevlerle gücünü ve ağırlığını arttırdığı da görülmektedir. Özellikle Cudana karakterinin bireysel annelikten babaanneliğe geçiş yaparak bu durumu örneklendirdiğini söylemek mümkündür. Nitekim Cudana, öncelikli olarak Kasım ve Nâsır Beyler'in bireysel anneleridir. Ancak daha sonra Bakır ve Sidar'ın babaanneleri konumuna yükselir. Bunun da ötesinde Atakadın olarak bütün Cudi bölgesinin anası olarak sözü dinlenen ve saygı duyulan bir karar verici hâline gelir. Dolayısıyla bu durum, anne arketipinin Cudana karakteri üzerinden farklı evrelerden geçerek daha üst makamlara taşındığının göstergesidir. Bu, aynı zamanda arketipin statüsünün yükseldiği anlamına da gelmektedir. Diğer taraftan oyunda anne arketipinin bir başka türevi de dışil özelliğin insandan başka varlıklara atfedilmesiyle görünürlük kazanır. Çünkü anne arketipi sadece insana özgü bir nitelik taşımaz. İnsanın dışındaki varlıklar da anne arketipinin karakteristik özelliklerini üzerlerinde taşıyabilirler. Bu durumun en güzel örneği bizdeki *Anadolu* ve *Toprak Ana* kavramlarıdır. Nitekim oyunda da insan dışı bir varlık olarak toprağın anne arketipinin özelliklerini taşıdığı görülür. Çünkü toprak; doğurmak, beslemek ve büyütme gibi misyonları itibariyle kadın ile özdeşleştirilen ve dışil olarak kabul edilen bir varlıktır. Kaldı ki oyunda Hazer Bey'in yurt tuttuğu bölge de bu özellikleriyle öne çıkarılmaktadır. Öyle ki Hazer Bey'in yerleştiği topraklar aşiret mensuplarını besleyip büyütecektir. Bunun sekteye uğratarak toprağın bolluk ve bereketten yoksun kalmaması için de ilk kanın akıtılması bir gereklilik arz etmektedir. Bu nedenle Hazer Bey,

yerleştikten kısa bir süre sonra geyik avına çıkar. Temelde törelerinin bir gereği olarak yapılan bu eylem, toprak ananın bereketinin de teminatı anlamını taşımaktadır.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde baba arketipinin temsilciliğini üstlenen karakterler ise Hazer Bey'in Hayalet Olan Babası, Hazer Bey, Mustafa Bey ve Kasım ile Nâsır Beyler'dir. Oyundaki bu babalar, söz konusu arketipin hem olumlu hem de olumsuz yönlerinin temsilcisi konumundadırlar. Oyunda baba arketipinin olumsuz taraflarının en güçlü izlekleri Hazer Bey'in Hayalet Olan Babası üzerinden görünürlük kazanmaktadır. Öyle ki Hazer Bey'in Hayalet Olan Babası'nın oğluna dönük bedduası, bütün aşireti kuşatan lanetler dizisinin temel başlangıç noktasını teşkil etmektedir. Hazer Bey'in uğradığı bu beddua, aşiretin geleceğinde ardı arkası kesilmeyecek olan bir lanetler silsilesine zemin hazırlamaktadır. Dolayısıyla Hazer Bey'in Hayalet Olan Babası, oğlunun erginleşme aşamasında koruyucu ve destekleyici bir pozisyonda değil, aksine yok edici ve parçalayıcı bir profilde varlık göstermektedir. Ancak Hazer Bey'in babasına kıyasla oğlu Mustafa Bey'in erginleşme aşamasında daha olumlu bir profil çizdiği söylenebilir. Nitekim Hazer Bey, oğlu Mustafa Bey on beş yaşına geldiğinde ilk tıraşını yaptırarak onu kendisiyle birlikte ormana geyik avına götürür. Hazer Bey'in bu eylemi oğlu Mustafa Bey'in aşiretin gözünde erliğini kanıtlayabilmesi amacını taşımaktadır. Kaldı ki Hazer Bey'in bu av merasimi sırasında bir geyiğe sevdalanan Mustafa Bey'in kurtulması için de büyük çabalar harcadığı görülmektedir. Dolayısıyla Hazer Bey'in oğlunun yetişmesinde pay sahibi bir baba profili çizdiğini söylemek mümkündür. Diğer taraftan Mustafa Bey'in de oğulları ile kurduğu ilişki itibarıyla babasına yakın bir çizgide durduğu söylenebilir. Mustafa Bey de tıpkı babası Hazer Bey gibi oğulları Kasım Bey ile Nâsır Bey'in yetişmesinde rol oynayan bir baba figürüne karşılık gelmektedir. Ayrıca Mustafa Bey'in oğullarına karşı beslediği büyük sevgi de onu olumlu baba profiline daha çok yaklaştırmaktadır. Oyunda Kasım Bey ile Nâsır Bey'in oğulları Bakır ve Sidar ile kurdukları baba-oğul ilişkisi ise oldukça örtük bir yapıdadır.

### 3.5. Yaşlı Bilge Arketipi

Günümüzdeki *akıl hocası* kavramına karşılık gelen yaşlı bilge arketipi, simgesel olarak toplumlara önderlik eden ve bu doğrultuda insanlığın ortak hayat deneyimlerini yansıtan bir figür olarak öne çıkar. Genellikle *yaşlı bilge adam* ve *büyükanne* şeklinde somutlaşan yaşlı bilge arketipi, özellikle kahramanın karar verme aşamalarında yönlendirici bir misyon üstlenerek oluşabilecek herhangi bir kaos ortamını engelleyen bir denge unsuru olarak rol oynar. (Fordham, 2008, s. 72) Dolayısıyla telkin, yaşlı bilge arketipinin en belirgin müdahale yöntemi olarak dikkat çeker. Öyle ki yaşlı bilge, iç ve dış nedenlerden dolayı herhangi bir sorun karşısında çıkış yolunu bulamayan kahramanlara gereken bilgiyi telkin yoluyla salık verir. Bu nedenle yaşlı bilge arketipi hem bilgi, idrak, düşünce, bilgelik, akıllılık ve sezginin hem de iyi niyet ve yardımseverlik gibi ahlaki özelliklerin temsilcisi konumundadır. Yaşlı bilge arketipi; genellikle büyücü, hekim, rahip, öğretmen, profesör, büyükanne, büyükbaba ya da otorite sahibi herhangi bir kişi olarak görünürlük kazanır. Dolayısıyla yaşlı bilge arketipi insanın idrak, anlayış, iyi bir tavsiye, karar, plan gibi şeylere ihtiyaç duyduğu ama kendi imkânlarıyla bunlara ulaşamadığı durumlarda yönlendirici bir rehber olarak işlev görür. Fakat tüm arketiplerde olduğu gibi yaşlı bilge arketipinin de hem olumlu, yararlı,

aydınlık yanları hem de olumsuz, düşman, nötr tarafları vardır. (Jung, 2005, s. 86-96) Bu yönüyle de yaşlı bilge arketipinin hem diriltten hem de öldüren bir karaktere sahip olduğu söylenebilir. Bu kapsayıcı özellikleri itibariyle de yaşlı bilge arketipi, insanoğlunun ortak hafızasının bir ürünü olarak farklı kültürlerde benzer izleklerle tekrarlanan temel bir arketip olarak dikkat çekmektedir.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde de yaşlı bilge arketipinin belirli izleklerle yer aldığını söylemek mümkündür. Bu minvalde Mustafa Bey'in karısı Cudana, oyundaki yaşlı bilge arketipinin özelliklerini yansıtan iki karakterden biri olarak öne çıkar. Özellikle Kasım Bey ile Nâsır Bey'in hikâyesinde Cudana'nın temsil ettiği yaşlı bilge arketipine ait izlekler önemli ölçüde belirginlik kazanır. Öyle ki Kasım Bey, aşireti için yedi yıl sahraya gitmiş ve bu süre zarfında karısı Sûveyda sahipsiz kalmıştır. Dolayısıyla aşiretin çözüme kavuşturulması gereken bir problemi vardır. Bu problemin çözümündeki karar mercii ise Cudana'dır. Nitekim Kasım Bey'in öldü kabul edilmesi ve karısı Sûveyda'nın kardeşi Nâsır Bey'e nikahlanması Cudana'nın kararıyla mümkün olabilmektedir. Dolayısıyla Cudana, aşiretin çıkmaza düştüğü bir noktada yaşlı bilge arketipinin yol gösterici vasfını üstlenerek mevcut sorunun çözümünü sağlayan bir rehber olarak öne çıkmaktadır. Nitekim Cudana'nın Kasım Bey'in ölümü hususundaki sorgulamaları da onun aşiret içinde üstlenmiş olduğu yönlendirici pozisyonu belirli izleklerle ifşa etmektedir: *"Bir yanlış iş etmekten, yanlış hüküm vermekten korkarım. Lakin bütün aşiret ağzıma bakar, o bir tek kelimemi bekler..."* (Mungan, 2021, s. 163) Dikkat edileceği üzere Cudana'ya ait bu ifadeler onun aşiret içinde yüklenmiş olduğu rehberlik misyonunu özetler niteliktedir. Kaldı ki Cudana'nın gözlerinin körlüğü de yaşlı bilge arketipi ile özdeşleşmiş bir özellik olarak dikkate değer bir detaydır. Nitekim Sûveyda'nın Cudana'nın verdiği karar karşısındaki mütevekkil tavrı da (Mungan, 2021, s. 169) Atakadın olarak addedilen Cudana'ya ait kararların aşiret içerisinde sorgulanmadan yerine getirildiği çıkarımının âdeta pekiştirici bir unsuru mahiyetindedir. Dolayısıyla aşiretin karşı karşıya kaldığı bir problem, Atakadın olarak nitelendirilen ve bütün Cudi bölgesinin anası olarak addedilen Cudana tarafından çözüme kavuşturulmuştur. Ancak Kasım Bey'in sahradan dönüşüyle birlikte aşiret, daha büyük bir problem ile yüz yüze gelir. Oyunda çözümsüz gibi görünen bu problemin çözümü için başvuru karar mercii bu kez Atakişi'dir. Dolayısıyla Kasım Bey ile Nâsır Bey arasında düzenlenecek olan cenk sahnesinde kurguya dahil olan Atakişi de son bölümde üstlendiği misyon itibariyle tıpkı Cudana gibi yaşlı bilge arketipine yakın bir çizgide duran diğer bir karakter olarak öne çıkmaktadır. Nitekim aşiretin karşı karşıya kaldığı problem bu kez onun yol göstericiliğinde çözüme kavuşturulacaktır. Bu minvalde Atakişi'nin mevcut problemin çözümüne ilişkin görüşlerini dile getirdiği aşağıdaki pasaj, yaşlı bilge arketipinin özelliklerini yansıtan izlekleri barındırması hasebiyle dikkate değerdir:

*"Biz seni öldü bildik Kasım / Yedi yıl beklede seni / Ayalin beklede, oğlun beklede, annen beklede, kardeşin beklede, beyliğin beklede / Sonra öldü bildik seni / Ayalini kardeşine verdik, beyliğini kardeşine verdik. / Bunca zaman sonra şimdi çıkar gelirsin bir sis bulutu içinden, bir sahra serabının içinden / Beylik bölüşülmez gayrı / Ayal bölüşülmez / Yeniden kardeş olamazsınız Nâsır'la / Aranızda kardeşliğin, kocalığın, beyliğin hukuku dururken / İkinizden biri hak dairesinin dışına düşeceksiniz"* (Mungan, 2021, s. 311)

En nihayetinde Atakişi'nin önderliğinde aşiret mahkemesi tarafından alınan karar gereğince iki kardeş arasında bir cenk tertip edilir ve bu cenk sahnesinde söz konusu problem çözüme kavuşturulur. Böylelikle aşiret bir kez daha karşı karşıya kaldığı bir çıkmazı yaşlı bilge arketipinin



izleklerini yansıtan bir karakterin yol göstericiliğinde aşmış olur. Dolayısıyla oyunda Cudana ve Atakişi karakterlerinin yaşlı bilge arketipinin temel özelliklerini yansıtan iki figür olarak anlam yüklendiklerini söylemek mümkündür. Öte yandan oyunda yaşlı bilge arketipinin özelliklerini yüklenen karakterlerden birinin kadın diğeri erkek olarak kurgulanmış olması da temelde *yaşlı bilge adam* ve *büyükanne* suretinde tezahür ettiği ifade edilen yaşlı bilge arketipinin her iki temsilcisine tekabül etmektedir. Özellikle Atakişi'nin oyun içerisindeki rolü itibarıyla modern bir Dede Korkut görünümünde olduğu gerçeği de dikkatlerden kaçırılmaması gereken bir detaydır. Kaldı ki Kasım Bey ile Nâsır Bey arasında düzenlenen cenkte ikizlerden birinin hak dairesinin dışına düşmesi sonucunda diğeri Sûveyda'ya koca ve aşirete bey olarak ödüllendirilmesi, yaşlı bilge arketipinin hem öldüren hem de diriltiren bir karaktere sahip olduğunun bir yansıması olarak da yorumlanabilir.

### 3.6. Hilebaz/Büyücü/Sihirbaz Arketipi

İnsanlık tarihinde güçlü bir toplumsal olgu olarak büyü, antik çağlardan beri insanoğlu için yaygın bir uğraş alanı olarak varlık göstermiş ve günümüze kadar süregelmiştir. Hemen hemen her dönem ve her toplumda kendisine yer bulmuş olan büyü kavramı, genel itibarıyla bilinen yollarla gerçekleştirilemeyen şeyleri elde etmek veya bir kimseye zarar vermek ya da onu kötülüklerden korumak amacıyla birtakım gizil güçleri kullanarak doğa yasalarını zorla etkilemek amacıyla yapılan faaliyetlerin tümü olarak tanımlanmaktadır. (Örnek, 1995, s. 135) Dolayısıyla insanlar arasında büyü aracılığıyla elde edildiği varsayılan gücün genellikle büyü yapılan kişilerin özgür iradeleri üzerinde ve birtakım olayların gelişim aşamasında pozitif veya negatif yönde bir etkilenmeye yol açtığı şeklinde yaygın bir kanaat söz konusudur. Bu nedenle birçok toplumda büyü, ak büyü (iyileştirici-olumlu) ve kara büyü (kötüleştiren-olumsuz) olarak ikiye ayrılmıştır. (Reyhan, 2008, s. 229) Büyü uğraşı ile hemhal olan kişiler de genellikle *büyücü* ya da *sihirbaz* olarak adlandırılmaktadır. Nitekim Carl Gustav Jung da büyü ve büyücü kavramlarını insanoğlunun kolektif bilinçdışının birer ürünü olarak addeder ve *hilebaz* genel başlığı altında ana arketiplerden biri olarak tarif eder. Hilebaz/büyücü/sihirbaz arketipinin de diğer arketipler gibi farklı tezahür şekilleri söz konusu olabilmektedir. Bu arketipin farklı türevleri genellikle şaman, büyücü, falcı, simyacı, vizyoner, katalizör, şifacı, cadı, şeytan, cin ve kötü ruhlar olarak kimlik bulmaktadır. (Binay Kurultay, 2017, s. 369) Dolayısıyla hilebaz/büyücü/sihirbaz arketipi de insanlığın ortak kültürünün tipik bir arketipi olarak anlam yüklenmektedir.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde de hilebaz arketipinin ağırlıklı olarak büyücü/efsuncu kimliğiyle öne çıktığı göze çarpmaktadır. Dolayısıyla oyundaki hilebaz arketipi *Efsuncu* olarak adlandırılan kadın karakterler üzerinden görünürlük kazanmaktadır. Efsuncu kadınlar oyunda ilk olarak Mustafa Bey ile Cudana'nın hikâyesinde sahneye çıkarlar. Mustafa Bey'in ormandaki ilk av merasimi sırasında göz göze geldiği geyiğe sevdalanması hadisesi üzerine oyunun kurgusuna dahil olan Efsuncu Kadınlar, Mustafa Bey'in düğümünü çözebilmek için Hazer Bey'in de izni doğrultusunda büyük bir efsun yapma kararı alırlar. Bu karar oyunda şu diyalog ile yer edinir: "Efsuncular: *Bir efsun yapacağız, bir büyük efsun...* Birinci Efsuncu: *Öyle ki, ya canını alacağız bu geyiğin,* İkinci Efsuncu: *Ki bu oğlunuzun da canını almak demektir;* Üçüncü Efsuncu: *Geyik iziyle mecnun olacak demektir.* Dördüncü Efsuncu: *Ya da bir kadına döndüreceğiz onu,* Beşinci

Efsuncu: *Ceylan gibi bir kadına*, Altıncı Efsuncu: *Oğlunuzun sevdası mümkün olsun diye*. Efsuncular: *Geyikliğinden geriye bir tek gözleri kalacak, bir tek gözleri...*" (Mungan, 2021, s. 179) En nihayetinde Efsuncu Kadınlar'ın yaptığı efsun sayesinde Mustafa Bey'in sevdalandığı geyik kadına dönüşür ve geyikliğinden geriye de bir tek gözleri kalır. Böylelikle ilk düğüm çözülmüş ve Cudana da geyikten kadına dönüştürülen bir karakter olarak oyundaki yerini almış olur.

Oyunda Cudana'nın hem geçmişindeki hem de geleceğindeki gizli gerçekleri aşikâr etme potansiyeli hasebiyle İnsan Başlı Yılan'ın da hilebaz arketipinin özelliklerini yansıtan diğer bir karakter olarak öne çıktığını söylemek mümkündür. Öyle ki Kureyşa'nın yönlendirmesiyle bütün civar bölgelere şöhreti yayılan büyük falcı İnsan Başlı Yılan'ın mağarasına giden Cudana, burada baktırdığı fal sayesinde geçmişindeki ve geleceğindeki bütün gizli sırlara vâkıf olur. Dolayısıyla oyunda hilebaz arketipinin temsilciliğini falcı kimliği altında görünür hâle getiren İnsan Başlı Yılan, Cudana'nın hikâyesindeki ikinci büyük düğümün çözümlenmesi konumundadır. Nitekim bu fal sahnesinde İnsan Başlı Yılan, Cudana'ya mağarasında bulunan gümüş taslardan su içirdikten sonra duvar dibinde bulunan geyik postunu örtünerek uyumasını ister. İnsan Başlı Yılan'ın mağarasında uyuya kalan Cudana, bu uyku sırasında geçmişindeki gizli gerçeği bir düş aracılığıyla öğrenir. Cudana'nın rüyasına mağarasındaki gümüş taşlar vasıtasıyla eşlik eden İnsan Başlı Yılan'ın ağzından söz konusu düş oyunda şu ifadelerle yer alır:

*"Düşlerin yüzüyor şu suyun üzerinde. Seninle birlikte ürperiyor yüreğim. Kalbim anlıyor seni, seni anlıyor bedenim. Düşlerinde dile geliyor. Benim baktığım falın iki ayrı ucunda duruyoruz, aynı düşün içindeki ormanın. Ormanın derininde bir geyiktin sen Cudana. Geyikten indirildin kadına. Büyüyle, efsunla, sevdıyla... Kadın suretindesin. Lakin geyikliğin yaşar gözlerinde. Çünkü Geyikliğinden yalnızca gözlerin kaldı geriye. Mustafa'yı sevdalandıran gözlerin. Onlar bedeninde durduğu müddetçe insan soyu çoğalmaz bedeninden. İşte buna sebep dağılmıyor kasıklarının karanlığı. İşte buna sebep kilitlisin. Oğul sahibi olman için gözlerinden vazgeçmen gerekir. Ancak böyle döl tutabilirsin, ancak böyle oğul verebilirsin Mustafa Bey'e. İki gözünden iki oğul, bir değil iki oğul vereceksin aşiretin geleceğine."* (Mungan, 2021, s. 150-251)

Böylelikle Cudana hem geyikten insana dönüştürülen bir kadın olarak kendi bedeninin gizine hem de bey olan kocasını evlatsız bırakmanın sırrına bir fal aracılığıyla ulaşmış olur. Nitekim İnsan Başlı Yılan, Cudana'yı bu son düğümün çözümü için tekrardan Efsuncu Kadınlar'a yönlendirir: *"Gözlerin pahasına dilerse bunu, seni geyikten indiren efsunculara gideceksin ve diyeceksin ki, ben geldim. Hazırım kadınlığın gizine, büyüüne. Bu efsun yoluna onlarla birlikte çıktın, ancak onlarla sonuna kadar gidebilirsin."* (Mungan, 2021, s. 251) Cudana, İnsan Başlı Yılan'ın yönlendirmesiyle Mustafa Bey'e evlat verebilmek için yeniden Efsuncular'a başvurur. Efsuncuların Yamacı'na giden Cudana, çocuk sahibi olabilmek için Efsuncular'dan İnsan Başlı Yılan'ın söylediklerini yerine getirmeleri için yeniden bir büyü yapmalarını talep eder. Efsuncular'ın yaptığı büyü seramonisi sırasında iki muska ile Cudana'nın gözleri mühürlenir. Birinci muska sağ gözüne ikinci muska sol gözüne yerleştirilir. Sağ gözündeki muska Kasım Bey'i, sol gözündeki muska ise Nâsır Bey'i temsil etmektedir. Sonrasında kaynar kazanların altından ateş çubukları çekilerek Cudana'nın gözlerine mil çekilir. En nihayetinde dokuz ay sonra Cudana, aşiretin geleceğine iki oğul birden verir. Dikkat edileceği üzere oyunda hilebaz arketipinin farklı türevleri Efsuncu Kadınlar ve İnsan Başlı Yılan üzerinden somutlaştırılmaktadır. Büyü ve fal olguları iç içe işlenerek öyküdeki olay akışlarının önündeki

düğümler çözüme kavuşturulmaktadır. Dolayısıyla oyundaki hilebaz/büyücü/sihirbaz arketipi pozitif yönde olaylara yansıtıldığı için ak büyü olarak değerlendirilebilir.

### 3.7. Bakire Tanrıça Arketipi

Tanrıçalar, dişil soyut ilahi varlıklar olarak hemen hemen her kültürde, özellikle de çok tanrılı inanç sistemlerinin egemen olduğu muhtelif topluluklarda farklı şekil, rol ve özelliklerde varlık gösteren mitolojik figürlerdir. Sümerlerde İnanna, Babil’de İştâr, Anadolu’da Kybele, Efes’te Artemis, Antik Yunan’da Demeter, Mısır’da İsis gibi figürler bu arketipik tanrıça imgelerinin en bilinenleridir. Tanrıça kültüründe genellikle her tanrıça hem bakire hem kadın hem de anne şeklinde üç boyutlu bir karaktere sahip bir varlık olarak tasvir edilmektedir. Dolayısıyla bakirelik, tanrıça kültü içinde oldukça önemli bir yerde konumlanarak bu kültürün birçok örneğinde merkezi bir yer almaktadır. Kaldı ki bu kült içinde hemen hemen bütün tanrıçalar sembolik olarak bakire kabul edilmektedirler. Sembolik açıdan bakirelik kutsal doğurucu bir özellik olarak yalnızca tanrıçalara aittir ve beşerî anneler için böyle bir durum söz konusu değildir. (Kurt Fidan, 2013, s. 930-938) Ancak tarihsel süreç içerisinde tanrıçaların eski konumlarını kaybetmesiyle birlikte hem kutsal doğuruculuk ayrıcalığının hem de diğer birçok özelliklerinin başka figürlere intikal ettirilerek günümüze kadar yaşatıldığı dikkat çekmektedir. Özellikle Hristiyanlık dininin önemli figürlerinden biri olarak büyük değer atfedilen Hz. Meryem’in beşerî bir kutsal doğurucu misyonunu üstlenerek eski çağlardaki tanrıçalarla çarpıcı benzerlikler taşıması bu durumun en açık göstergelerinden biridir.

Hristiyanlık geleneğinde kutsal bakire olarak büyük değer atfedilen Hz. Meryem, Antik çağlardaki tanrıçaların başat özelliklerini taşıyan beşerî bir anne figürü olarak dikkat çekmektedir. Kaldı ki bu özelliği nedeniyle Hz. Meryem, günümüzde tanrıçanın devam eden yüzü olarak anlam yüklenmektedir. Esasında gerek İncillerde gerekse Kur’an’da bakire bir kız olan Hz. Meryem’in Tanrı/Tanrısal ruh tarafından hamile bırakılması ve bakire anne olarak bir kurtarıcı doğurması kıssaları Kenan, Mısır, Asya, Akdeniz ve Eski Anadolu mitlerinin bir devamı niteliğindedir. (Dindi, 2016, s. 275) Dolayısıyla günümüzde Hz. Meryem üzerinden somutlaştırılan kutsal bakire anne kavramı, esasında çok eski çağlarda varlık göstermiş olan bakire tanrıçaların kutsal doğurucu varlık anlayışının farklı bir tezahürü olarak anlamlandırılabilir. Nitekim Hz. İsa, bakire bir kadından babasız olarak dünyaya gelmiş olması münasebetiyle Tanrı’nın oğlu addedilirken annesi Hz. Meryem de meyve verdiği hâlde saban işlememiş toprak olarak sembolize edilmektedir. Dolayısıyla Hz. Meryem, kutsal bakire anne olgusunun en mükemmelleştirilmiş biçimi olarak bakire tanrıça kültürünün son halkası konumundadır. Antik çağlara uzanan bu bakire tanrıça imgesi geniş bir kullanım alanına sahip olması hasebiyle de insanoğlunun ortak düşünce kalıplarının bir tezahürü olarak birçok insan topluluğunun anlatılarında arketipik bir izlek olarak işlenilemektedir.

Murathan Mungan’ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde de bakire tanrıça arketipinin özellikle Hazer Bey’in karısı Kureyşa üzerinden farklı izleklerle kurguya dahil edildiği söylenebilir. Oyunda Hazer Bey’e evlat veremeyen Kureyşa hem aşiretin üzerinde tüten lanetin buhurunu dindirmek hem de yaşamını sonlandırmak maksadıyla yurt tutulan bölgenin dirliği-düzeni için öldürülen ve töre gereği bir şişede saklanan ilk geyik kanını içerek intihar etmeye karar verir. Ancak

ölüme niyetlenip kendini ağulamaya kalkışan Kureyşa'nın beklenmedik bir şekilde karnı şişer ve içtiği bu ilk geyik kanından hamile kalır. Dolayısıyla ölmek için yapılan bu eylem Kureyşa'nın hamile kalmasına sebebiyet vererek hikâyeyi bambaşka bir boyuta taşır. Bu fantastik sahne, Kureyşa'nın şu repliğiyle oyundaki yerini alır: *"Karnım! Karnım! Karnım hızla büyüyor! Ne oluyor bana? Karnıma ne oluyor? Gebeyim ben. Evet, gebeyim! Gebe kaldım. Hızla büyüyor karnım! Kadınıam artık. Kadınıam. Yüreğinin atışlarını duyuyorum yüreğimde. İçimde kımıldıyor. İçimde bir can kımıldıyor. Kadınıam! Gebeyim! Gebe!"* (Mungan, 2021, s. 212) Bu eylem, aşireti kuşatan ilk geyik kanının tüten buhurunu ortadan kaldırmakla birlikte Mustafa Bey'in doğumuna da zemin hazırlar. Ancak burada dikkat edilmesi gereken husus Mustafa Bey'in töre gereği akıtılan ilk geyik kanının meyvesi olarak dünyaya gelmiş olmasıdır. Dolayısıyla Mustafa Bey, Hazer Bey'in değil dökülen ilk kanın çocuğudur. Böylelikle Kureyşa, babasız bir çocuk dünyaya getirerek bakire tanrıça olarak addedilen Hz. Meryem ile eşdeğer bir statüye yükselirken oğlu Mustafa Bey de Hz. İsa ile özdeşleşir. Kaldı ki oyunda Mustafa Bey, *"Beni benden doğuracaksın."* (Mungan, 2021, s. 213) diyerek hem kendi kendini var ettiğine hem de tıpkı Hz. İsa gibi babasız bir şekilde dünyaya geldiğine de açık bir göndermede bulunur. Dolayısıyla oyunda bakire tanrıça arketipi Kureyşa üzerinden her ne kadar farklı bir şekilde kurgulanmış olsa da belli izleklerle oyunun kurgusuna dahil edildiği dikkatlerden kaçırılmaması gereken bir ayrıntıdır.

#### 4. GEYİKLER LANETLER ADLI TİYATRO ESERİNDE ÖNE ÇIKAN ARKETİPİK SEMBOLLER

##### 4.1. Arketipsel Bir Doğa İmgesi Olarak Geyik

Geyik, hayvan sembolizmi açısından önemli işlevlere sahip olan mitolojik öğelerden biridir. Mitolojik bir motif olarak geyik; kutsal, yol gösterici ve uğur getirici özellikleri ile dikkat çeker. Geyik, tarih boyunca genellikle iyi huylu ve yardımsever bir hayvan olarak bilinmiş olsa da kötülük yapan kimseye uğursuzluk getirebileceğine de inanılmıştır. Nitekim Anadolu'nun çeşitli yerlerinde geyik avlamanın uğursuzluk, hatta felaket getireceğine dair yaygın bir halk inancı hâlâ varlığını sürdürmektedir. Geyiğin kutsallığı nedeniyle geyik boynuzunun kimi evlerde uğur için duvara asıldığı da bilinmektedir. (Kurt, 2020, s. 61) Geyikgillere atfedilen bu kutsiyet sayesinde geyik imgesi; dilimizde, müziğimizde, destanlarımızda, edebiyatımızda, halımızda, kısacası sosyal yaşantımızın pek çok yerinde farklı renk ve şekillerde yer almaktadır. (Aytaş, 1999, s. 161) Diğer taraftan Doğu ve Batı kozmogonisinde de önemli bir simge olarak öne çıkan geyik; mitlerde, efsanelerde, masallarda, kurban ritüellerinde, mimaride ve süsleme sanatında da kendisine yer bulan önemli bir figürdür. Genel itibarıyla geyik, kutsal bir simge olarak ruhgüder şamanı göğe çıkaran bir gök hayvanını, tasavvufta insanı sevgiliye götüren dini bir rehberi, Doğu ve Batı efsanelerinde birçok kahramanın güç hayvanını, sevgiliye giden yolu gösteren mukaddes bir yol göstericiyi, maddi ve manevi anlamda ilahi bir kılavuzu, avlanmasının zorluğu nedeniyle ölümsüzlük ve ulaşılmazlığı, yenilenmeyi, şekil değiştirmeyi, mutluluk, sevgi, uğur, bereket, şifa, hikmet ve huzuru temsil etmesi nedeniyle dünyanın çeşitli bölgelerinde varlık gösteren mitolojik bir motif olarak öne çıkmaktadır. (Ayan, 2021, s. 317) Dolayısıyla geyik, insanlık tarihi boyunca

hayvan sembolizmi içerisinde dünyanın çeşitli bölgelerinde yaygın bir arketipik motif olarak anlam yüklenmektedir.

Murathan Mungan'ın da bu doğrultuda insanoğlunun ortak kültürüne ait geyik ve daha başka motifleri kullanarak onlara yeni formlar kazandırdığı ve arketip özelliği kazanmış bu imgeleri yeni suretlerde eserlerinin kurgusuna dahil ettiği dikkat çekmektedir. Nitekim Mungan, *"Asya malzemesinin içini yeniden döşeyerek yeni bir biçim anlayışını kurmaya yönelik deneyler yapmaktayım. Asyatik malzemenin arketiplerini yorumlanmış içerikleriyle yeni bir yapılanmada kullanmak, eklemek istiyorum. Bunun için de Asya söylencelerini, destanlarını, şiirlerini, oyunlarını, minyatürlerini inceliyor; bunlar üzerine yazılanları okuyorum."* (Mungan, 1995, s. 113) diyerek bu minvaldeki çabasını somutlaştırmaktadır. Kaldı ki Mungan'ın geyiklerle çocukluğuna dek uzanan ilginç bir bağ kurduğu da bilinmektedir: *"Çocukken bir geyiğe tutulmuştum. Tam olarak bilemiyorum ama, üç dört yaşlarında olsam gerek. Günlerce geyik sayıkladığımı gören babamın sonunda sabrı tükenmiş. Mazıdağı'nda bir geyik yakalatıp, düze indirtmiş, Mardin'e getirtmiş. (...) Her sabah erkenden kalkıyor, kafesin önüne geçiyor ve bıkmadan usanmadan onu seyrediyordum. Günler boyu sevdasına tutulduğum o geyiği seyrettim durdum. (...) Bende derin, sızılı bir izi kalan belki de ilk sevdam o geyiğedir."* (Mungan, 2018, 7) Bu doğrultuda Mungan'ın *Paranın Cinleri* (1997) adlı eserinde aktardığı çocukluk anısının, eserlerindeki geyik motifinin ve bu motifin sembolik anlamının yorumu açısından oldukça dikkate değer bir detay olduğu söylenebilir.

Çocukluğunda geyiklere sevdalanan ve muhayyilesinde geyiklere ait derin izler taşıyan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde de geyikleri temel kurgu malzemesi olarak kullandığını söylemek mümkündür. Öyle ki oyunda, Hazer Bey'in hem beyliğinin simgesi için hem de yurt tuttuğu yerin dirlikten-düzenden yoksun kalmaması için avladığı ilk geyik, Hazer Bey'in Hayalet Olan Babası'nın bedduasıyla başlayan lanetin bir üst aşamasını teşkil etmektedir. Avlanan geyiğin gebe olması ise lanetin pekiştirici bir diğer unsuru olarak göze çarpmaktadır. Diğer taraftan yüklü bir geyiği öldürmek, ötekiyle bir arada yaşamak anlamını taşıyan doğanın ekosferik eşitlik ilkesine de aykırı bir tutum olarak bir yaptırım gerektirmektedir. Dolayısıyla dökülen bu ilk kan, oyundaki uğursuzluk halkalarının merkezinde konumlanır. Nitekim Hazer Bey'in karısı Kureyşa'nın bitip tükenmeyen hafakanları da töre gereği avlanan ilk geyiğin ölümünden hemen sonra görülmeye başlar. Kureyşa'ya göre ardı arkası kesilmeyen geyik ulumaları soylarına musallat olacak lanetin ayak sesleridir. Kureyşa'ya göre kendilerine yaklaşmakta olan uğursuzluğun nedeni av sırasında kocası tarafından karnında yavrusuyla birlikte öldürülen ilk geyiktir. Kureyşa, dökülen ilk geyik kanıyla birlikte yola çıkan lanetin çok yakında kendilerini bulacağını sezinlemektedir. Dolayısıyla oyunda Kureyşa üzerinden geyik avı ile lanetlenme olgusu arasında kurulan bu bağlantıyı insanlar arasındaki yaygın kanaate göre geyik kanı dökmenin uğursuzluğa işaret ettiği savına bir gönderme olarak yorumlamak mümkündür.

Oyunda Hazer Bey'in karısı Kureyşa, töre gereği akıtılan geyik kanının bir lanete dönüşerek bütün aşireti kuşattığını fark ettikten sonra bu laneti ortadan kaldırmak için töre gereği bir şişede saklanan kurbanın kanını içer ve ölümü beklerken içtiği bu geyik kanından hamile kalır. Dolayısıyla Hazer Bey'in soyu bu içilen geyik kanı sayesinde devam eder. Bu durum, antik çağlarda Türk kozmolojisinde geyiğin *ağaç-ana* ile birlikte yaratıcı tanrıça ve soyun *ata-anası* olarak görülmesine

açık bir göndermedir. (Dalkesen, 2015, s. 58) Mustafa Bey ve Cudana'nın hikâyesinde bu durum daha da belirginlik kazanır. Öyle ki akıtılan ilk geyik kanının meyvesi olarak dünyaya gelen Mustafa Bey, töre gereği tertip edilen ilk av merasimi sırasında göz göze geldiği bir geyiğe sevdalanır. (Bu sahne, Murathan Mungan'ın çocukluğuna ait geyik anısının üzerine inşa edilmiş izlenimi uyandırmaktadır.) Akabinde bu geyik, Efsuncular'ın yaptığı bir büyü sayesinde kadın suretine geçerek Mustafa Bey ile evlenir. "Düşlerimde kendimi hep bir geyik olarak görmekteyim." (Mungan, 2021, s. 207) diyen Cudana, Kasım Bey ile Nâsır Bey'i dünyaya getirir. Böylelikle Hazer Bey'in bütün soyu âdeta geyik soyuna evrilmiş olur ve en nihayetinde geyik, ana yaratıcı konumuna geçerek soyun *ata-anası* statüsüne yükselir. Dolayısıyla oyundaki bu baskın geyik imgesi, kurgu içerisinde farklı işlevler üstlenerek hikâyelerin ana taşıyıcılarından biri olarak öne çıkar. Bu yönüyle oyunun ana iskeletini oluşturan arketipsel bir doğa imgesi olarak geyik; töre, ilk kan ve lanet olgularının ana tetikleyici unsuru olarak oyunda âdeta bir leitmotif olarak tekrarlanır.

#### 4.2. Arketipsel Bir Nesne Olarak Ayna

Farsça *âyîne* kelimesinden türetilen ve insanlık tarihinin en kadim nesnelere arasında gösterilebilecek bir niteliğe sahip olan ayna, esas itibariyle karşısındaki şeylerin görüntüsünü aksettiren ve özellikle insanların kendilerini görmek için kullandıkları, arkası sırlanmış cam parçasına veya madenden yapılmış levhaya karşılık gelmektedir. (Kantar, 2011, s. 30) Ancak ayna, somut karşılığıyla sadece görüntüyü aksettiren bir nesne değil, aynı zamanda soyut olanla ilişkilendirildiği için pek çok inanışın ve ritüelin temelinde de yer alan bir objedir. Dolayısıyla metaforik bir anlama da sahip olan ayna, farklı boyutlara açılan kapıları ve bu kapılardan geçişi simgeleyen bir nesne konumundadır. (Angın ve Sivri, 2020, s. 474) Esas itibariyle görüngüler dünyasının somut gerçekliklerini yansıtmak amacıyla özel ve kamusal alanlarda kullanılan ayna, bu amacın çok ötesinde metaforik anlamlar yüklenen bir nesnedir. Günlük hayatta genellikle kadınlarla ilişkilendirilen ayna, arketipsel bir nesne olarak her kültürde farklı imgesel anlamlar da yüklenir. Nitekim Sümer mitolojisinde kurtarıcılık özelliğiyle ön plana çıkan ayna, Yunan mitolojisinde özellikle Narkissos'un ayna sembolizmi bağlamında yüceliği, estetiği ve paradoksu imler. Yine Antik Mısır'da sonsuzluğun ve ölümsüzlüğün simgesi olarak görülen ayna, İnka mitolojisinde kabileye savaşlarda doğru yolu gösteren ve fetihleri müjdeleyen bir sembol niteliği taşır. Kaldı ki ayna, eski Türklerde de bu dünya ile öteki dünya arasındaki sınırı ifade eden bir semboldür. Nitekim o, dünya hakkında bilgiler veren esrarlı bir nesne olarak şamanın baktığında gelecekte haberler verdiği ruhlar alemine açılan bir penceredir. (Sümer, 2017, s. 1368-1371) Dolayısıyla insanoğlunun yaşam serüveni içerisinde ortak bir kültürel obje hüviyeti kazanan aynanın geçmişten günümüze kadim bir arketipik nesne olarak her toplumun kültüründe farklı mitolojik anlamlar yüklendiği oldukça açıktır.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde de ayna motifine sıklıkla yer verildiği göze çarpmaktadır. Oyundaki ayna metaforu, ilk olarak Hazer Bey'in on beş yaşına gelmiş oğlu Mustafa Bey'in töre gereği ilk avına çıkma hazırlığı sırasında ilk tıraşını yapan berber sahnesinde öne çıkar. Berberin Gençliği, Mustafa Bey'in ilk tıraşını yaparken bu esnada Mustafa Bey'e ayna tutan Berber, kendi gençliğiyle yaptığı konuşma sırasında Mustafa Bey'in akıbetini ayna

metaforu üzerinden adeta Narkissos ile özdeşleştirir: *“Bak nasıl bakıyor yüzüne, yüzüne sevdalanacak. Aslında aslına sevdalanacak. Kan başladığı yere dönecek. Durgun bir göl üzre kendini seyreden ağulu bir ceylan şimdi o. Gördün mü, işte sen o yüzü yeniden biçimlendiriyorsun. Gündelik törenlerin başını bekleyen mesleklerden birini icra ediyorsun. Bu ustura onu hem sünnet edecek hem sünnet edecek. Erkek edecek.”* (Mungan, 2021, s. 185) Dikkat edileceği üzere Berber, Mustafa Bey’in yazgısına dair ipuçlarını ayna metaforu üzerinden sezdirmektedir. Kaldı ki Mustafa Bey’in aslı geyiktir. O yüzden aslına sevdalanacaktır. Ancak kendine olan sevdası aynı zamanda onun sonunu da hazırlayacaktır. Böylelikle Mustafa Bey, Yunan mitolojisinde sudaki yansımasına sevdalanan ve bu uğurda ömrünü kendisini seyrederek tüketen Narkissos ile bütünleşir.

Oyunda berber sahnesinin devamında Mustafa Bey’in akıbetine dair ipuçlarının yine ayna metaforu üzerinden bir kez de İntikam Cinleri tarafından sezdirildiği göze çarpmaktadır. Üzerlerinde parçalı aynalar bulunan pelerinlerle ve ellerinde daha sonra Mustafa Bey’in kesik başının konulacağı tepsiyle sahneye gelen İntikam Cinleri, ellerindeki tepsiyi Mustafa Bey’in yüzüne tutarlar. Bir yanda Berber’in aynası diğer yanda İntikam Cinleri’nin tepsiyi Mustafa Bey’in başını gövdesinden ayırıyormuş gibi bir yansıma meydana getirir. Böylelikle İntikam Cinleri bu sahnede ellerindeki tepsi ve pelerinlerindeki aynalarla Mustafa Bey’in bütün yazgısını izleyiciye/okura göstermiş olurlar. Dolayısıyla Mustafa Bey’in akıbeti, oyunda farklı ayna kullanımları aracılığıyla gözler önüne serilmektedir. Kaldı ki oyunda gerek berber aynası ile gerekse İntikam Cinleri’nin elindeki tepsi ile gelecekteki olaylara yönelik ipuçlarının sezdirilmesi aynı zamanda aynanın eski Türk inanışlarındaki metaforik anlamına da yapılan güçlü bir gönderme olarak dikkat çekmektedir.

*Geyikler Lanetler* oyunundaki ayna motifinin *“Mağara ve Fal”* (Mungan, 2021, s. 246) başlığını taşıyan beşinci oyunda da öne çıktığını söylemek mümkündür. Öyle ki geçmişindeki ve geleceğindeki gizli gerçeği öğrenmek ve Mustafa Bey’i evlat sahibi yapabilmek için İnsan Başlı Yılan’ın mağarasına giden Cudana’nın masanın üzerindeki taslarda bulunan sudaki yansıması, oyundaki ayna kullanımının başka bir açıdan görünümüdür. Kaldı ki bu sahnede de hem geçmişteki hem de gelecekteki gizleri aşikâr edecek temel unsurun ayna motifi olarak öne çıkarılması dikkatlerden kaçırılmaması gereken bir ayrıntıdır. Nitekim İnsan Başlı Yılan, *“Şu masanın üzerinde iki gümüş tas var. Biri dolu, biri boş. Doluyu boşa, boşu doluya boşalt. Birbirine karışsın zamanları. Sonra eğil suya bak. Yüzün kalsın suda.”* (Mungan, 2021, s. 247) diyerek insanın yazgısının yansıma yoluyla bilinebileceğini sezdirir. Dolayısıyla bu sahnede de ayna, görülemeyeni gösteren bilinemeyeni öğreten bir motif olarak anlam yüklenir. Kaldı ki İnsan Başlı Yılan’ın akabindeki ifadeleri de tam olarak buna karşılık gelmektedir: *“Suyun karanlık zamanlarını aktardın birbirine. Kuraklık zamanlarını uzaklaştırdın. Anlamı berraklaştırdın. Sudaki yüzün suyu çoğalttı. Söyle şimdi nedir bilmek istediğin? Ne bilmek istersin?”* (Mungan, 2021, s. 247) Dikkat edileceği üzere İnsan Başlı Yılan, geçmişe ve geleceğe ait bilinmeyenleri Cudana’nın suya yansıyan sureti aracılığıyla öğrenmektedir. Dolayısıyla İnsan Başlı Yılan’ın yansıma olgusu üzerinden gizli sırlara vâkıf olması aynanın geçmişten ve gelecekte haber veren mitolojik anlamına bir gönderme olarak yorumlanabilir. Diğer taraftan hem İnsan Başlı Yılan gibi mitolojik bir varlığın hem de Cudana gibi geyikten dönme masalsi bir figürün bu sahnede

ayna motifi aracılığıyla geçmişin ve geleceğin sırlarını öğrenmesi aynanın arketipsel değerine de bir işarettir.

### 4.3. Arketipsel Bir Motif Olarak Kesikbaş

Tarih öncesi insan topluluklarından günümüzün modern toplumlarına gelinceye kadar hemen hemen bütün kültürlerde kesilen insan başlarının farklı ritüellerde farklı anlamlar ve çağrışımlar yüklendiği bilinmektedir. Çoğu zaman karşılaşılan düşmanın mağlubiyete uğratılmasının destekleyici bir unsuru olarak simgeleştirilen kesik insan başı, çoğu zaman da yaratıcı tarafından çeşitli şekillerde ödüllendirilmek amacıyla kurban ritüellerinde bir araç olarak anlam yüklenmiştir. (Candaş, 2017, s. 219) Bu sebeple insanoğlunun yaşam serüveni boyunca geniş bir çağrışım alanına sahip olan kesik insan başının hemen hemen yeryüzündeki bütün toplumların kültüründe yer almış bir imge olduğu söylenebilir. Kaldı ki kesik insan başı imgesi, semavî dinlerin kutsal metinlerinde de yer alarak günümüze kadar ulaşmıştır. Şüphesiz ki Kur'an-ı Kerim'de yer alan Hz. İbrahim'in oğlunu Allah yolunda kurban etmeye niyetlenmesi hadisesi, insan başının kesilerek yaratıcıya kurban edilmesi motifinin İslâmî gelenek içinde de yer aldığı açık bir göstergesidir. Kaldı ki Hz. Yahya'nın başının kesilmesini anlatan bir hikâyeye de İncil'in Matta (Mathieu) versiyonunda karşımıza çıkmaktadır. (Ocak, 1989, s. 42) Dolayısıyla konusu kesik baş olan anlatılar sadece İslâmî gelenek içinde değil, aynı zamanda Hristiyanlık geleneğinin de içinde yer almaktadır. Diğer taraftan Müslüman ve Hristiyan toplumlarının kutsal olmayan metinlerinde de kesik insan başı motifinin varlık gösterdiği söylenebilir. Nitekim İslâm coğrafyasında Hz. Ali'nin cenknâmelerinden biri olarak büyük değer atfedilen *Dasitan-ı Kesikbaş* adlı menkıbe ile Hristiyan toplumlarda geniş bir yayılım alanı gösteren *Aya Yorgi* adlı anlatı da birbirleriyle büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. (Ocak, 1989, s. 15) Dolayısıyla kesik insan başı imgesinin oldukça geniş bir coğrafyaya yayılarak farklı toplumların anlatı geleneği içerisinde arketipik bir imge olarak değer kazandığını söylemek mümkündür.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde de arketipik bir imge olarak kesikbaş motifine yer verildiği görülmektedir. Oyunda Hazer Bey'in oğlu Mustafa Bey, oğulları Kasım ile Nâsır Beyler on beş yaşına geldiklerinde töre gereği ilk tıraşlarını yaptırır ve ormana geyik avına götürür. Bu av merasimi sırasında Mustafa Bey, İntikam Cinleri'nin entrikaları sonucunda oğullarının gözüne geyik suretinde görünür. Babalarını ok yağmuruna tutan Kasım ile Nâsır Beyler, saraya babalarının kesik başıyla dönerler. Mustafa Bey'in kesik başı, gümüş bir tepsiye konularak sarayın yedi kat dibindeki karanlık mahzene kapatılır. Bu olaydan sonra Mustafa Bey, oyunda *Kesikbaş* olarak adlandırılır. Oyunda bu sahneye ait dekoratif düzen ise Mungan tarafından şu şekilde tasvir edilir: "*Burası kasrın (ve yerin) yedi kat dibinde bir mahzendir. Sahne solunda bir masa vardır. Yerlere dek uzanan ateş rengi bir örtüyle gizlenmiştir. Masanın üzerinde gümüş bir tepsi; tepside, kanlar içinde kesik bir baş durmaktadır. Saçı, sakalı birbirine karışmıştır; gözleri kapalı, benzi soluktur. Ağızının kıyısından ince bir şerit halinde kan sızmaktadır.*" (Mungan, 2021, s. 161) Murathan Mungan, Mustafa Bey üzerinden somutlaştırılan kesikbaş motifi ile çok eski zamanlardan beri süregelen ve birçok farklı toplumun anlatılarında varlık gösteren kadim bir imgeyi oyunun kurgusuna dahil etmektedir. Diğer taraftan Mungan'ın oyundaki söz konusu kesikbaş motifi ile Kerbelâ Olayı'na da atıfta



bulunduğu söylenebilir. Özellikle Kesikbaş olarak adlandırılan karakterin Hz. Muhammed'in lakaplarından biri olan *Mustafa* ismini taşıması bu duruma açık bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Kaldı ki Kerbela Olayı'nın oyunun kurgusuna çok açık bir şekilde dahil edilmiş olması da bu durumu destekleyen bir başka önemli detaydır.

#### 4.4. Arketipsel Bir İmge Olarak İnsan Başlı Yılan

Eski çağlardan itibaren yarı insan yarı hayvan olarak betimlenen düşsel yaratıkların çeşitli toplumların mitolojilerinde kendilerine özgü özellikler ile dikkat çektiği görülmektedir. Özellikle Eski Yunan mitolojisinde insan gövdeli, yılan saçlı, keskin dişli ve gözlerine bakana taş çevirdiğine inanılan dişi canavar Medusa, bu mitolojik varlıkların en ünlüleri arasındadır. Diğer taraftan yine Eski Yunan, Anadolu, Mezopotamya, Mısır ve Avrupa kültürlerinde antropomorfik özellikler taşıyan ve yarı insan yarı hayvan şeklinde tasvir edilen mitoloji kökenli varlıklara rastlanmaktadır. Bunlar arasında Centaurlar (Sentorlar), Tritonlar, Typhonlar, Minotauros, Sfenksler ve Sirenler gibi yaratıklar ön plana çıkmaktadır. (Temür, 2016, s. 2-6) Kültürel etkileşimin bir yansıması olarak insan başlı ve yılan bedenli bir yaratık biçiminde somutlaştırılan düşsel bir varlık da özellikle Anadolu coğrafyasındaki kültürel geleneğin bir ürünü olarak kimliklendirilmektedir. İnsanlık tarihi boyunca hemen hemen bütün toplumlarda yaşam, ölüm, sihir ve bilginin sembolü olarak büyük değerler atfedilen yılan, Anadolu'da insan başlı ve yılan gövdeli bir yaratık etrafında daha çok bilgelik vasfıyla ön plana çıkmaktadır. Halk arasında daha çok *Şahmaran* miti ile bütünleşen bu mitolojik varlık, gizemli ve olumlu yönleri hasebiyle genellikle insanlara yardım eden, hastaları iyileştiren ve bereket getirdiğine inanılan iyiliksever bir sembol olarak nitelendirilmektedir. Temelde Hint, İran, Yunan, İbrani ve Arap mitolojilerinden izler taşıyan bu mitolojik varlık, birçok farklı anlatının içinde kendisine yer bulan efsanevi bir figürdür. (Sökmen ve Balkanal, 2018, s. 284) En nihayetinde denilebilir ki bu düşsel varlık, çeşitli toplumların ortak kültür ürünü olarak anlam yüklenen arketipik bir imge özelliği göstermektedir.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde de Anadolu coğrafyasına özgü mitolojik bir varlık olarak kabul edilen insan başlı yılan figürüne yer verildiği görülmektedir. Oyunda Mustafa Bey'e evlat veremeyen Cudana, son çare olarak kayınvalidesi Kureyşa'nın kapısını çalar. Kureyşa, Cudana'ya İnsan Başlı Yılan'ın mağarasına gitmesini salık verir: "*Bir falcı gelmiş karşı dağın yamacına; en uzak obalardan bile duyulmuş namı, esrarı. İnsan başlı bir yılanmış, lakin konuşmuş, söyleşirmiş gidenle. Korkusu olanlara göre değilmiş ne kendi ne söyledikleri. Lakin çaresizliğin gözünü karattığı nice insan bekler dururmuş kapısında gene de.*" (Mungan, 2021, s. 237-238) Kureyşa'nın yönlendirmesiyle İnsan Başlı Yılan'ın mağarasına giden Cudana, burada geçmişindeki ve geleceğindeki gizli sırlara vâkıf olur. İnsan Başlı Yılan'ın yardımıyla kasıklarının kilidini çözecek anahtarın kendi gözlerinde olduğunu öğrenen Cudana, yine onun önerisiyle Efsuncu Kadınlar'a başvurarak bir efsun yapılmasını talep eder. En nihayetinde Efsuncu Kadınlar'ın yaptığı efsun sayesinde Cudana, Mustafa Bey'e iki erkek evlat verir. Bu işlevi dolayısıyla İnsan Başlı Yılan'ın oyunda olayların çıkmaza sürüklendiği bir anda kahramanlara yardım elini uzatan ve mevcut problemin çözüm yolunu gösteren bilge bir kurtarıcı rolü üstlendiğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla oyunda yüklendiği yardımseverlik misyonu itibarıyla İnsan Başlı Yılan, Anadolu

coğrafyasına ait insan başlı ve yılan gövdeli bir yaratık olarak sembolize edilen mitolojik varlık ile de örtüşmektedir. Her ne kadar oyun metninde Murathan Mungan tarafından İnsan Başlı Yılan'ın Şahmaran olarak düşünülmemesi (Mungan, 2021, s. 246) gerektiği ifade edilmişse de söz konusu varlığın ilk olarak Şahmaran mitini akla getirdiği de bir kesinliktir.

## SONUÇ

Edebiyat bilminde dikkat çeken disiplinlerarası metin analiz yöntemlerinden biri olan arketipsel sembolizm, Carl Gustav Jung'un analitik psikoloji kuramı üzerine temellenen bir düşünce modelidir. İnsanoğlunun ortak davranış kalıplarını ve eylemlerini odak noktasına alan bu kuram, edebî eserlerin farklı okuma biçimlerine elverişli olduğu gerçeğine görünürlük kazandırmakla birlikte onların yapısında örtük hâlde konumlanan ve insanın kolektif bilinçdışının bir ürünü olarak varlık gösteren arketipsel sembollerin gün ışığına çıkarılması noktasında da oldukça işlevseldir. Edebî eserlerin bünyesinde bulunan bu ilksel gizil imgelerin keşfedilmesi ile birlikte insanın kolektif bilinçdışında yer alan arketipsel sembollerin kurgusal düzlemdeki yansımaları da açığa çıkmaktadır. Bu durum, birer toplum kurgusu özelliği taşıyan edebî eserlerin de kolektif bilinçdışının oluşturduğu evrensel arketip zincirine eklenmesinin yolunu açmaktadır. Diğer taraftan insanoğlunu ırk, din, dil ayrımı gözetmeksizin ortak bir paydada buluşturan arketipsel sembollerin saptanması, metnin merkezinde yer alan insanı anlama ve tanıma çabası bakımından da büyük önem arz etmektedir. Bu minvalde Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinin de bünyesinde barındırdığı geniş arketipik malzeme hasebiyle arketipsel sembolizm kuramı açısından dikkate değer bir metin olduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu eserinde doğup büyüdüğü coğrafyanın mitolojik ve folklorik unsurlarını çağdaş anlatı teknikleri ile birleştiren Mungan, töre ve gelenekler arasına sıkışmış bireyin dramını masalsi bir dünyanın büyümlü atmosferi içerisinde ele almaktadır. Temelde töre denilen lanetli bir kısır döngü üzerine konuşlandırılan oyun; töre, lanetlenme, ilk cinayet, yaşlı bilge, hilebaz, bakire tanrıça, anne ve baba arketipleri ile geyik, ayna, kesikbaş ve insan başlı yılan gibi arketip özelliği kazanmış motiflerin kullanımı ile şekillendirilmiş bir eserdir. Dolayısıyla Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro oyununun genelde kurgusal özelde tiyatro metinlerinde yer alan arketipik sembollerin kullanımını örneklendiren başarılı bir yapıt olduğunu söylemek mümkündür.

## KAYNAKÇA

- Abalı, Nefise (2008). Zincir Mektupların Jung'un Bilinçdışının Dinsel İşlevi ve Arketipleriyle Okunması, *Milli Folklor*, 20(79), 65-69.
- Akbaba, Zeynep Burcu (2008). Töre, Namus ve Töre Saikiyle Kasten Öldürme, *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, 75, 333-351.
- Akmen, Üstün (2008). 16. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali İzlenimleri, *Tiyatro Tiyatro Dergisi*, 191, 8-17.
- Alsaç, Fevziye (2018). Dede Korkut Hikâyelerinde Arketipsel Bir Sembol Olarak Kadın, *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 6(14), 91-122.
- Angın, Zeynep ve Medine Sivri (2020). Murathan Mungan, Angela Carter ve Jabra İbrahim Jabra'nın Anlatılarında Ayna, *Söylem Filoloji Dergisi*, 5(2), 473-500.

- Arca, Oya (2013). Kâbil ile Hâbil: Katil ve Kurban Atalarımız, *Atalar, Babalar, Hayaletler, Suret: Psiko Kültürel Analiz*, 2, 171-200.
- Ayan, Oya (2021). Kadim Bilgelik Miti ve Tüketim Toplumu İkonu Olarak Geyik Sembolizmi, *Erciyes İletişim Dergisi*, 8(1), 295-323.
- Aytaş, Gıyasettin (1999). Türk Kültür ve Edebiyatında Geyik Motifi ve Haza Destan-ı Geyik, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 12, 161-170.
- Binay Kurultay, Ayşe (2017). Arketipler: Markaların Yeni Anlam Yaratıcıları, *Global Media Journal TR Edition*, 7(14), 360-378.
- Candaş, Utku (2017). Anadolu'da Kesik Baş Motifli Efsaneler Üzerine, *Turkish Studies, International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 12(22), 215-232.
- Çakır, Büşra Nur (2018). *Nazan Bekiroğlu'nun Roman ve Hikâyelerinde Jung Tipolojisi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir: Hacı Bektaş Veli Üniversitesi.
- Dalkesen, Nilgün (2015). Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Kültüründe Geyik Kültü, *Milli Folklor*, 27(106), 58-69.
- Dikbiyık, Coşkun (2018). Günah Eyleminin Kökenine Dair Sosyolojik Bir Deneme -Âdem Kıssası Örneği-, *Tasavvur: Tekirdağ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 4(2), 506-538.
- Dindi, Emrah (6-7-8 Ekim 2016). Kur'an'da Resmedilen Bir Genç Kızın Züht ve İffet Ahlâkı: Hz. Meryem, *Sinop Üniversitesi: Uluslararası Gençlik ve Ahlak Sempozyumu*, Bildiriler Kitabı, Cilt 1, 263-289.
- Ege, Fatih (2015). *Arketipsel Sembolizm Bağlamında Kuzeydoğu Anadolu Masallarının Analizi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ardahan: Ardahan Üniversitesi.
- Fordham, Frieda (2008). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, (Çev. Aslan Yalçınar), İstanbul: Say Yayınları.
- Jacobi, Jolande (2002). *C. G. Jung Psikolojisi*, (Çev. Mehmet Arap), İstanbul: Barış İlhan Yayınevi.
- Jung, Carl Gustav (2005). *Dört Arketip*, (Çev. Zehra Aksu Yılmazar), İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (2006). *Analitik Psikoloji*, (Çev. Ender Gürol), İstanbul: Payel Yayıncılık.
- Kanar, Mehmet (2011). *Farsça-Türkçe Sözlük*, İstanbul: Say Yayınları.
- Korucu, Ayşe Arzu (2006). *Rıder Haggard'ın Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım: She, Ayesha: The Return of She, Wisdom's Daughter ve She and Allen*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Köybaşı, Endam (2020). Freud'un Zihin Kuramı Bize Ne Anlatır? *Madde, Diyalektik ve Toplum*, 3(3), 185-193.
- Kumartaşlıoğlu, Satı (2017). Şekil Değiştirme Motifli Efsanelerde Lânet, *Ekev Akademi Dergisi*, 21(69) 89-104.
- Kurt Fidan, Maksude (6-8 Mayıs 2013). Ana Tanrıçalardan Bakire Meryem'e: Kadının Mitolojik Öyküsü, *Bursa Uludağ Üniversitesi: II. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi*, Bildiriler Kitabı, Cilt: 4, 927-944.
- Kurt, Seda Nur (2020). Türk Mitolojisi Evreninde Geyik Motifi Üzerine Genel Bir İnceleme, *Betik: Simit, Çay, Kültür ve Edebiyat Yayını "Betik"*, 2, 60-73.
- Meşe, Ramazan (2015). Kur'an'da Lanet Kelimesinin Semantik Analizi, *İ. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 6(1), 215-238.

- Moran, Berna (2018). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mungan, Murathan (1995). *Murathan 95*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2018). *Paranın Cinleri*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2021). "Geyikler Lanetler", *Mezopotamya Üçlemesi*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 153-324.
- Namlı, Taner (2007). Arketipsel Sembolizm Açısından Elif Şafak'ın Pinhan Romanının İncelenmesi, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 2(4), 1210-1230.
- Ocak, Ahmet Yaşar (1989). *Türk Folklorunda Kesikbaş: Tarih-Folklor İlişkisinden Bir Kesit*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Örnek, Sedat Veyis (1995). *100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Öztürk, Mustafa (2004). Kur'an, Kitab-ı Mukaddes ve Sümer Mitolojisinde Hâbil-Kâbil Kıssası, *Ç. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 4(1), 1-18.
- Reyhan, Esmâ (2008). Eski Anadolu Kültüründe Büyü ve Büyücülük, *Gazi Akademik Bakış Dergisi*, 2(3), 227-242.
- Selvi, Dilaver (2015). Kur'an ve Sünnette Dünya Lanetlenmiş midir? *İHYA Uluslararası İslam Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 83-108.
- Serrican, Ece (2015). Carl Gustav Jung'un Analitik Psikoloji Kuramındaki Arketip Kavramının Edebiyata Yansımaları, *IJSSER: International Journal of Social Sciences and Education Research*, 1(4), 1205-1215.
- Sökmen, Sultan ve Zeynep Balkanal (2018). Anadolu'da Önemli Bir Simge Olarak Şahmeran'ın Halk İnanışlarındaki Yeri, *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 281-296.
- Sungurlar, Işık (2013). *Bir Arketip Olarak Gölge*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Işık Üniversitesi.
- Sümer, Necati (2017). Mitolojik ve Dinsel Bir Sembol Olarak Ayna, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(52), 1367-1375.
- Tatar, Taner ve Hüsnüye Canbay Tatar (2005). Türk Kültüründe Töre Müessesesi, *Dini Araştırmalar*, 8(23), 273-286.
- Temür, Akın (2016). Yunan Sanatında Karışık Yaratıklar ve Kökenleri Işığında Doğu Sanatları ile Batı Sanatları Arasındaki Etkileşimler, *Uluslararası Amisos Dergisi*, 1(1), 1-15.
- Türkan, Hüseyin Kürşat (2022). Altın Bülbül Masalının Jung'un Arketipsel Sembolizm Kuramı Bağlamında İncelenmesi, *Asya Studies: Akademik Sosyal Araştırmalar*, 6(22), 117-124.
- Uğurlu, Serdar (2010). *Gelenek ve Kimlik İlişkisi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi.
- Yavuzer, Mehmet Şahin (2019). *İkinci Yeni Şiirine Arketipsel Sembolizm Açısından Bir Yaklaşım*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

# Edebiyatda Değişibilim

Prof. Dr. Ünsal Özünlü

Günce Yayınları

Berna Akyüz Sizgen

POSTMODERNİZM KAVŞAĞINDA

# Selim İleri Romancılığı

Günce Yayınları

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA

# GÜLTEN AKIN ŞİİRİ

GÖKAY DURMUŞ

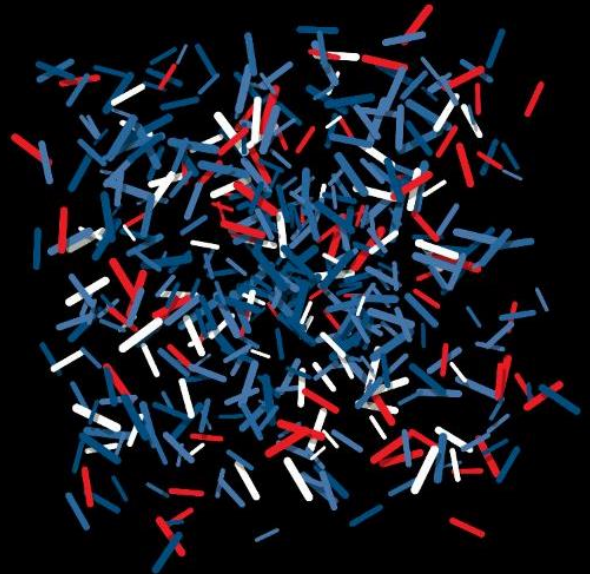


Günce Yayınları

# FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

*Dr. Yusuf Topaloğlu*



Günce Yayınları

# Hastalığın Kültürel İnşası Bağlamında Uygurlarda Hastalık Anlatıları\*

ARŞ. GÖR. DR. KAMİLE SERBEST\*\*

## Öz

Türk halk tıbbının oluşumu ve gelişiminde özel bir yere sahip olan Uygur halk tıbbı; sağlık ve hastalık anlayışı, hastalıkların teşhisi, tedavilerde kullanılan yöntemler ve şifacıların vasıfları açısından oldukça gelişmiş bir sistem üzerine kuruludur. İnanç sistemi, Doğu Türkistan'ın İpek Yolu güzergâhındaki farklı kültürler ile etkileşimleri, tıp alanında yapılan çeviriler ve yerleşik yaşamın zengin birikimi, Uygur halk tıbbının oluşumunda mihenk taşı olmuştur. Bu tarihî ve kültürel birikimi geliştiren Uygurlar, gerek geleneğin icracıları ve kullanılan yöntemler gerekse de sağaltmada kullandıkları unsurlar açısından halk tıbbının sistemli hâle gelmesini ve reçetelendirilmesini sağlamışlardır.

Uygur halk tıbbının aktarımında sözlü kültürün önemli bir yeri vardır. Tedavi amacıyla gerçekleştirilen uygulamalar ve bu uygulamaların icrası sırasında yer verilen sözel unsurlar, ritüeller geleneğin aktarımında rol oynamış olması münasebetiyle birçok çalışmaya konu olmuştur. Temel itibarıyla sözel bir anlatı geleneğine sahip olan Türk halk hekimliği/tıbbı üzerine yapılan çalışmalarda şifacı, tedavi yöntemleri ve tedavi materyalleri ele alınırken şifacı, şifacı-hasta, hasta, hasta-hasta vb. ekseninde ortaya konan, şifacının şifacı olma sürecinde öncelikle kendini benimseme hem de toplumda kabul görme işlevine sahip dönüştürücü ve yeni bir özne inşasını sağlayan anlatılar, hastanın şifa bulma sürecinde etkili olan şifacı ve uyguladığı tedavi yöntemi doğrultusunda aktardığı (özellikle olağanüstü niteliklere sahip) anlatılar göz ardı edilmiştir. Çalışmada Uygur halk tıbbından hareketle icracı konumunda olan şifacıların kendisine şifacı olma vasfını kazandıran ve toplumda kabul görmesinde etkin rol oynayan anlatılarının yanı sıra hastanın iyileşme sürecini kapsayan ve şifacının şifa vasfına yönelik hastanın ortaya koyduğu (genellikle olağanüstülük içeren) "hastalık anlatıları" işlevleri bakımından değerlendirilmiş olup yeni bir tür olarak ele alınmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Uygur halk tıbbı, anlatı, hastalık anlatıları

\* Bu makale, Hacettepe Üniversitesinde Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu danışmanlığında yazılmış olan "Uygurlarda Halk Tıbbı" başlıklı doktora tezinden yola çıkılarak yazılmıştır.

\*\* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Türk Halkbilimi Bölümü, e-posta: kamile.serbest0@gmail.com, Orcid: 0000-0001-9859-3120

## ILLNESS NARRATIVES IN UYGHURS IN THE CONTEXT OF CULTURAL CONSTRUCTION OF ILLNESS

### Abstract

Uyghur Folk medicine, which has a special place in forming and developing Turkish folk medicine, is based on a well-developed system both in the past and today in terms of sense of health and disease, diagnosis of diseases, methods used in treatments and healers' qualifications. Belief system, interactions of Eastern Turkestan with different cultures which is on the route of Silk Road, translations made in the field of medicine and rich accumulation of the settled life; all became touchstone in formation of Uyghur folk medicine. Uyghurs, who developed this historical and cultural accumulation, provided for folk medicine to become systematic and to be prescribed in terms of both performers of tradition and methods used, and elements they used in the healing.

Oral culture has an important place in the transfer of Uyghur folk medicine. The practices carried out for the purpose of treatment and the verbal elements and rituals included during the performance of these practices have been the subject of many studies since they have played a role in the transfer of the tradition. In the studies on Turkish folk physicianship/medicine, which basically has an oral narrative tradition, while the healer, treatment methods and treatment materials are discussed, the narratives that are put forward on the axis of healer, healer-patient, patient, patient-patient, etc., which enable the construction of a transformative and new subject that has the function of firstly adopting itself, and also being accepted in the society in the process of the healer becoming a healer; and those that the patient conveys in line with the healer who is effective in the healing process and the treatment method he/she applies (especially with extraordinary features) have been ignored. In the study, in addition to the narratives by the healers, who are in the position of the performer, based on Uyghur folk medicine, which give them the qualification of being a healer and play an active role in their acceptance in the society, the "illness narratives" that cover the healing process of the patient and that the patient reveals for the healer's healing qualification (usually containing extraordinariness) are evaluated in terms of their functions and are considered as a new genre.

**Keywords:** Uyghur folk medicine, narrative, illness narratives

### GİRİŞ

**F**iziksel, ruhsal ve sosyal boyutları olan sağlık, toplumsal gerçeklik ve yaşanan kültürde inşa edilmekte ve kültürel unsurlardan hareketle hastalık ve sağlık/sağlamlık algısı toplumdan topluma farklılık göstermektedir. Buna göre sağlıklı birey algısı, toplumsal ve kültürel bir olgudur, bu nedenle toplumdan topluma farklılıklar gösterir (Turancı, 2021, s. 97; Naiper vd., 2014: 1). Bu münasebetle sağlık kavramını yalnızca hastalık ve hasta odaklı tanımlamak doğru bir yaklaşım değildir. MacLachlan'ın ifade ettiği gibi, "sağlıklı ile sağlıksız olmak arasında net bir çizgi olmamakla birlikte, 'insanlar ve sağlıkları bundan daha karmaşıktır'. Sağlıklı olma algısının pek çok belirleyicisi olmakla birlikte, kültür de bunlardan biridir. Bu bağlamda her toplumun kültürel yapısına göre o kültürdeki sağlığı anlamlandırma süreçleri değişebilmektedir"

(MacLachan, 2006, 21'den *akt.* Turancı, 2021, s. 97). "Sosyokültürel faktörlerin ön plana alındığı biyokültürel bakışın içeriğinde, tıbbın tüm kavramlarını ve hekimlerin tıbbi değerlendirmelerini de toplum ve kültürün bir ürünü olarak görme eğilimi vardır. Dolayısıyla bu model içinde hastalık, tek bir nedensel faktörle açıklanmamakta, hastanın sosyal ve kültürel çevresi dışında da anlamlı olmamaktadır. Bu bakışın postmodern sürece yönelmiş toplumların, kültürel faktörlere ağırlık veren niteliklerinin bir gereği olarak ortaya çıktığı ve hastalığın ortaya çıkma nedenlerini açıklamada etkili olduğu konusunda bir görüş birliği bulunmaktadır" (Nazlı, 2007, s. 156).

Fiziksel, ruhsal ve sosyal olarak sağlıklı olmama durumu, rahatsızlık ve hastalığı barındırır. Dünya Sağlık Örgütü (World Health Organization/ WHO)'ne göre (URL-1) sağlık, "Yalnızca hastalık veya sakatlığın olmayışı değil, fiziksel, zihinsel ve sosyal olarak tam bir iyilik durumu" olarak tanımlanmakta olup Türkçe Sözlük'te "Bireyin fiziksel, sosyal ve ruhsal yönden tam bir iyilik durumunda olması, vücut esenliği; keyif, sıhhat" (1988, s. 1243) şeklinde ifade edilmiştir.

Dünya Sağlık Örgütü ve Türkçe Sözlük'te yer alan tanımlarda sağlıkla ilgili yalnız biyolojik ve fiziksel olarak sağlıklı olma durumu değil, "bütünsel bir iyilik" tanımı göze çarpmakta, bu minvalde sosyal ve ruhsal yönden iyilik hâlinin "sağlıklı olma" kapsamına dâhil edildiği görülmektedir.

Bunun yanında sağlık denilince hastalık kavramı da akla gelir çünkü her şey zıttı ile kaimdir. Bu nedenle hastalık kavramına değinmek yararlı olacaktır. Nasıl ki sağlık/sağlamlık kavramı kültürel bir olgudur ve kültür içerisinde inşa edilmektedir, hastalık da kültürel faktörlerden hareketle toplumsal algıda anlamlandırılır. Fiziksel, ruhsal ve sosyal olarak sağlıklı olmama durumu bütünlüğün bozulması ve eksikliğin göstergesidir. Bu nedendir ki hastalık eksik olma durumudur ve sağlıklı olmayan bireyler toplumca hasta/hastalıklı/kirli olarak adlandırılır. Kirli olma hâli de bütünsel olarak sağlığın bozulması ile nükseden ve düzensizliği meydana getiren, hastalık gibi esas olarak düzensizlikle eşdeğerdir hatta hastalıkla da ilintilidir.<sup>1</sup> Hastalık algısı toplumdan topluma çeşitlenmiş, farklı anlamlar kazanmış ve hastalığın nedeni farklı sebeplere bağlanmıştır. Ayrıca hastalık kavramı her ne kadar hasta olma hâli olarak algılsa da "şifacı, hasta ve tedavi uygulamaları" ile bir bütünlük teşkil etmektedir.

"Mezopotamya, Mısır, Yunan, Roma ve Türk geleneksel tıbbında, tedavi uygulamaları ilk zamanlarda dinsel, mistik ve büyü kökenli bir anlayış çerçevesinde gelişmiştir. Mezopotamya ve Mısır'da hastalığa sebep olarak şeytan ya da büyü güçleri gösterilmiştir. Bu sebeple onlarda tıp, hastalığa sebep olan kötü ruhların çeşitli törenlerle kovulmasından ibarettir. Hazırladıkları tatsız ilaçlarla şeytanın çok daha etkili şekilde uzaklaştırılacağına inanırlar. Bahsedilen inanca göre, örneğin müşhilin kötü ruhtan arındırma etkisi vardır" (Kiyat, 2022, s. 13). Bu nedenle tıp tarihi

<sup>1</sup> "Mutlak kirlilik diye bir şey yoktur: Kirlilik kişinin bakışına göre değişir. Kirlilikten kaçınıyorsak, bunun nedeni ilahi dehşetten sakınma olmadığı gibi, korku da değildir. Keza hastalığa ilişkin düşüncelerimiz de kirliliği giderme ya da ondan kaçınma tutumumuzu açıklamaz. Kirlilik düzeni tehdit eder. Onu ortadan kaldırmak olumsuz bir hareket değil, ortamı düzenlemek için gösterilen olumlu bir çabadır" (Douglas, 2005, s. 24). "Kirli olma hâli" toplumdan topluma farklı şekilde yorumlanabilmekte, bu noktada kirlilik algısı fiziki kirlilikten ziyade ruhsal ve sosyokültürel kirliliği de ifade edebilmektedir. Delilik bazı toplumlarda ruhsal hastalık olmasının dışında kirli olma ve pislik ile bağdaştırılmıştır (Douglas, 2005, s. 214). Yine Türk toplumları başta olmak üzere birçok toplumda kadınların aybaşı/regl olması toplumsal algıda hem hastalık hem de kirlilik olarak nitelendirilmiştir. Bu hususta Robertson Smith, bireylerin hastalıktan/kirlilikten kurtulmak/arınmak için başvurdukları büyü törenlerini bir "ilkel hijyen biçimi" olarak kabul etmiştir (Douglas, 2005, s. 43).



araştırmaları tarih öncesine doğru uzandıkça halk tıbbı/halk hekimliğiyle birleşir. “Nitekim günümüzde modern tıbbın yanı sıra ampirik ve dinsel-büyüsel halk hekimliği uygulamaları dünyanın hemen hemen her yerinde eş zamanlı olarak varlığını sürdürmektedir” (Duman, 2023, s. 45). Bazı durumlarda da “bir dönemin bilimsel tıp anlayışını temsil eden bilgiler zamanla önemini yitirerek halk hekimliğinde yaşamaya devam eder. Bu sebeple, halk hekimliği tıp tarihinin konularından biridir. Toplumun ilkel tedavi metotları hekimliğin folklorik yanını teşkil eder. Halk hekimliği bu alana malzeme toplamakla kalmaz, tedavi metotlarının ortaya çıkış yollarını da gösterir” (Bayat, 2016, s. 24).

“Tıbbı halka ait kılan şey, bilgi ve uygulama sisteminin özel içeriği değil, aktarım şekli ve yerel bağlamda ‘resmî’ olarak kabul edilen diğer tıbbi sistemlerle karşılaştırıldığında sistemin statüsüdür” (Yoder, 1972; Press, 1978). Dünya Sağlık Örgütü (WHO), halk tıbbını “geleneksel tıp” olarak ele almakta ve şu şekilde tanımlamaktadır: “Uzun bir geçmişe dayanan; sağlığın sürdürülmesinde, fiziksel ve ruhsal hastalıkların önlenmesinde, teşhisinde, iyileştirilmesinde veya tedavisinde kullanılan, farklı kültürlere özgü teori, inanç ve deneyimlere dayanan, açıklanabilir veya açıklanamayan bilgi, beceri ve uygulamaların toplamıdır.” (URL-2).

O’connor ve Hufford’a göre halk tıbbı, tarihsel boyutta birbirinden farklı fikir ve uygulamaların gelişigüzel bir şekilde bir araya gelmesi olarak yorumlanmış, karmaşık ve tutarlı düşünce, eylem ve içerik sistemleri göz ardı edilmiştir. Halk tıbbı sistemsel olarak inanç yapılarını, üretim biçimlerini, uygulamanın etkinliğini ve uygulayıcının niteliklerini, sağlık ve hastalık tanımlarını içeren açıklayıcı modelleri; hastalıkların teşhisini, nedenini, hastalığı önleyici ve tedavi edici seçimlerle ilişkilendiren teorileri kapsar. Halk tıbbının yazılı aktarımdan ziyade sözlü aktarıma dayanması münasebetiyle somut bir prosedür ve/veya formülasyonu takip etmemesi sisteminin olmadığı anlamına gelmemektedir. Şifa uygulayıcılarının seçilme, eğitilme ve toplum içerisinde nitelikli olarak tanınması bütünsel olarak birbiri ile bağlantılı olmakla birlikte nedensellik anlayışları, hizmet karşılığı alma faktörleri vb. somut olmayan bir sistematığe bağlıdır. “Uygulayıcı olarak seçilme ise toplumlarda çeşitli şekillerde gerçekleşir. Bunlar arasında doğum sırası ya da diğer doğum koşulları; ilahi ya da diğer doğaüstü yeteneklerin bahşedilmesi, özel yaşam koşulları, ciddi hastalık ve şifa deneyimleri de dâhil olmak üzere dönüştürücü kişisel deneyimler, arzu ve ilgi nedeniyle olmak üzere farklı seçilme koşulları hâkimdir” (O’connor ve Hufford, 2001, s. 27).

Sistemsel faktörlerin varlığı gözlem ve anlatılar ile anlamlandırılabilir (O’connor ve Hufford, 2001, s. 13-18). Halk tıbbının sihri ve büyüsel uygulamaları noktasında Frazer ve Taylor’un büyüü bilimden ayırmaması ve büyücünün de modern tıp doktorlarında olduğu gibi “benzer nedenlerin benzer sonuçlar doğurduğu” düşüncesiyle iyileştirmenin belirli bir nedene karşı belirlenen standart kuralları izlediğine yönelik ifadelerinden hareketle halk tıbbını değerlendiren Tamiah, bilim ve büyü ilişkisi üzerinde durarak halk tıbbını şu şekilde açıklar: “Bilim ve büyü oldukça özdeştir ve modern tıp doktorları gibi büyücünün de benzer nedenlerin benzer sonuçlar doğurduğuna ve inanmasıyla örneklenir (Frazer, 1832-1917). Taylor (1854-1938) büyü ve cadılığı, uygulamalarını açıklayamayan “sözde bilimler” olarak nitelendirir. Bu iki bilim insanı büyüü doğrudan bilimden ayırmaz. Tambiah da büyü bilimini “muğlak ifadelerin, belirsiz teşhislerin ve tahminlerin retorik kullanımına dayanan sahte bir bilimdir öyle ki çoğu sonuç geriye dönük olarak gerçekleşmekte”

(Tambiah, 1990, s. 46) olarak yorumlamaktadır. Briggs ise halk tıbbının dinamik ve esnekliğinden hareketle halk tıbbını şu şekilde tanımlar: “Halk tıbbı heterojen ve değişkendir, insanlar modern tıpla ilişkili olanlar da dâhil olmak üzere unsurları alıp değiştirdikçe uygulama da sürekli olarak oluşturulur” (Briggs, 2012, s. 323- 239). Briggs, halk tıbbının hem günlük kullanımlarda hem de etnobotanik, tamamlayıcı ve alternatif tıp ve ilaç geliştirme alanlarında gelişmekte olduğunu bildirmekte olup halk tıbbı kavramının “sağlık folkloru” olarak değiştirilmesini önermektedir. Wayland Hand (1980) halk hekimliğini halkın sosyal ve kültürel konumuna ilişkin çağdaş anlayışlara uygun olarak “hiyerarşik zirvede yer alan resmî, bilimsel tıp ile en alt tabakada yer alan ilkel tıp arasında bir tür orta bölüme yerleştirmektedir. Hastalıklarla mücadele ve hastalıkları önleme halk tıbbını resmî/bilimsel tıptan ayırır, belirtilen bu durum halk arasında mevcuttur” (O’connor ve Hufford, 2001, s. 13). Halk şifa gelenekleri, resmî sistem formlarından ziyade gözlem ve deneyimlere dayanmakta ve gayri resmî bir statüde halk arasında devamlılığını sağlamaktadır. Araştırmacılar modern/bilimsel tıbbı “resmî” tıp, halk tıbbını ise “gayri resmî” olarak değerlendirmiş ve literatürde “geleneksel tıp”, “tamamlayıcı tıp”, “sahte bilim”, “sağlık folkloru”, “folklorik tıp” “halk şifacılığı” gibi isimlerle anılmıştır.

Türkler gerek konargöçer yaşam sürerken gerekse tarımsal kültüre geçişte güç gerektiren zorlu yaşam koşulları ile mücadele etmiş ayrıca savaşçı bir millet olmasından ötürü fiziksel ve ruhsal olarak güçlü durmaya, hasta olmamaya çoğunlukla gayret göstermiştir. Söz konusu zorlu hayat koşulları ile mücadele etme bağlamında yeni uygulamalar geliştirmiş ve bunları çeşitlendirmiştir. Günlük hayata dair bazı uygulamalar, gelenekler harmanlanarak bütünleşmiş ve bazı uygulamalara toplumsal olarak mutabık kalınmıştır. Bu uygulamalar arasında bireylerin gerek fiziksel gerekse ruhsal olarak sağlıklı kalmasında yeme-içme pratikleri, tedavi veya sağaltma işlemleri önemli bir yere sahip olmuştur. Genel olarak “halk tıbbı/halk hekimliği” şeklinde zikredilen uygulamalar bütünü, geçmişte hastalığın kaynağı olan mikrobun keşfedilmediği yani bilimsel/modern tıbbın gelişmediği dönemlerde kullanılmış, günümüzde ise modern tıbbın çare bulamadığı hastalıkların tedavisinde başvurulmakta olup fiziksel ve ruhsal hastalıkların tedavisinde faydasına inanılan bir unsur olmaktadır. Türkler tababeti ancak hasta tedavisi ve hastalanmamak için öğrenmiştir (Uludağ, 1991, s. 27).

Türk halk hekimliği Orta Asya’dan Anadolu’ya, Balkanlara ve Türklerin yaşadığı geniş bir coğrafyaya yayılmış, birçok kültür ile etkileşim hâlinde olmuş, zenginleşerek geçmişten günümüze aktarılmıştır. Halk hekimliği üzerine Anadolu coğrafyasında olduğu gibi diğer Türk coğrafyalarında da köken itibarıyla bir birlik vardır ancak geleneğin ve uygulayıcıların adlandırmalarında çeşitlilik göze çarpmaktadır. Çalışmada Uygur halk tıbbından hareketle icracı konumunda olan şifacıların kendisine şifacı olma vasfını kazandıran, toplumda kabul görmesinde etkin rol oynayan ve dönüştürücü gücü yansıtan anlatılarının yanı sıra şifacı-hasta veyahut hastanın iyileşme sürecini kapsayan “hastalık anlatıları” yeni bir tür olarak ele alınacaktır.

Uygur Türklerinde geleneksel hekimlik, literatürde “halk tēbabeti”, “tēbabet”, “tēbabetçilik”, “şipagerlik”, “tēviplik/tēbiplik”, “tēvipçilik/tēbipçilik”, “dorigerlik<sup>2</sup>”, “emçilik” gibi adlandırmalar

<sup>2</sup> Genellikle geleneksel yöntemlerle bitkilerden ilaç hazırlayan kimselerin yaptığı meslek, eczacılık (Necip, 1995, s. 105).

ile kabul görmüştür. Hasta ve hastalık anlamında “késel” (hasta), “bimar” (hasta), “késellik” (hastalık), “ağriş” (hasta), “ağrişçan” (hastalıklı, zayıf, cılız), “ağrimaş” (hastalanmak), “ağrişsunmak” (hasta hissetmek), “ağriş-silaş” (hastalık ve salgın); hastalıkları tedavi etmek ya da tedavi olmak anlamında ise “késel davalas” (tedavi etmek), “saşaytmak” (sağaltmak/iyileştirmek), “emlimek” (tedavi etmek), “dorilimaş” (ilaçlanmak); ilaç anlamında ise “dora” (ilaç, em, deva), “em” (ilaç), “dorilik” (ilaç), “dora-dermek” (ilaçlar), “ot-çöp” (otlardan yapılan ilaçlar)<sup>3</sup> gibi adlandırmalar kullanılmaktadır.

Halk tıbbı tanımları incelendiğinde, araştırmacılar genel itibarıyla gelenekselden beslenmesi neticesinde halk tıbbını, ortaya çıktığı ve yaşatıldığı toplumun kültürel özellikleri ile ilişkilendirmiştir. Özellikle folklorcuların sözlü aktarımı tüm halk kültürü unsurlarının en belirgin özelliği olarak görmesinden mütevellit folklorcular, halk şifacılığının da sözlü aktarımlar/kanallar vasıtası ile öğrenildiğini ve sürdürülebilirliğinin de yine sözlü aktarımlarla sağlanabileceğini düşünmektedir. Bu sebeple halk şifacılığı sistemi ve bu sistemin içerisinde yer alanlar, öncelikli olarak (genellikle oldukça standartlaştırılmış) basılı bilgi kaynaklarına dayanan diğer şifacılık sistemlerine kıyasla sözlü aktarıma daha fazla güvenir.

Tanımlarda zikredilen anlatılar genel itibarıyla geleneğin devamını sağlayan uygulamalar, uygulamalarda kullanılan materyaller ve icra sırasında gerçekleştirilen ritüel esasına dayalıdır. Ancak bu tanımlarda şifacının kendisine şifacı olma vasfını kazandıran/özne inşa eden ve toplumda kabul görmesini sağlayan anlatıların yanı sıra hastanın şifacıya yönelik veya iyileşmesinden mütevellit ortaya koyduğu anlatılar göz ardı edilmektedir. Unutulmamalıdır ki “halk tıbbı bilgisinin ifadesi için doğal biçim, eylemler ve olaylarla ilgili anlatılardır” (O’Connor ve Hufford, 2001, s. 18).

Uygurlarda hastalık anlatılarına geçmeden önce “anlatı” kavramı hakkında bilgi vermek yararlı olacaktır. Randall “Bizi Biz Yapan Hikayeler” adlı eserinde hikâye kavramını “anekdotlar, ilginç küçük öyküler, masallar” gibi pek çok türü içine alan ve kapsamlı olarak ele aldığı “anlatı” kavramı bağlamında kullanmaktadır. Hikâye/anlatı hususuna binaen ise “*Nasıl dinlendikleri, okudukları ve hikayeler (anekdotlar, ilginç küçük öyküler, masallar) olarak nasıl tepkiler aldıklarına en bilinçli dikkatle, hikaye yapısının kural ve klişelerine en bilinçli tepkiyle oluşturulur ve aktarılır. Bu tür kurallar arasında, (bazı insanların bunlar üzerindeki uzmanlığı daha fazladır), bundan sonraki bölümde göreceğimiz gibi, ortaya çıkan ve çözülen bir çelişki ögesi, hikayenin yarattığı bir gerilim duygusu, hikayenin aktarıldığı genel biçem ya da ton ve aktarılmak istenen bir ahlaki kural ya da mesaj-konu ya da anlam- vardır. Bir anlamda, kendimizi anlatırken hikaye kurallarına uyma eğilimimiz, kullandığımız dilin anlatsal özelliğinden dolayı kaçınılmazdır. Bir kaynak, “Cümlelerin özne-nesne-fiil yapısı zaten basit bir anlatıdır,” der (Cupitt, 1990: 1 80) ifadelerine yer vererek aslında “Dilin kendisi hikayeleştirilmiştir” (Randall, 2014, s. 81) demektedir. Gezgin de bu düşünceyi şu ifadeleri ile destekler: “Tüm anlatılar bir dil ürünüdür ve dil anlatı için vardır. İnsanın dille ilişkisi, yaşamının doğanın dışına taşmasıyla başlamış, konumunu belirleyecek bir anlatıyla dilin karmaşık yapısını icat etmiştir.” (2020, s. 30). Dolayısıyla, “insan, bir karınca ya da arı gibi tamamlanmış bir yaratık değildir. Benliği ona bitmiş bir ürün olarak sunulmaz, bir görev olarak verilir. Bu yüzden kendi varlığı kendisinden gizlenmiştir ve sürekli gerçek özünü arar. İnsan kendisi ve eşitleri için açık bir soru, bir bilmece ve çoğunlukla bir korkudur*

<sup>3</sup> Geniş bilgi için bkz. (Necip, 1995).

... İnsan salt varlığı içinde bir deneyimdir" (Moltmann, 1975, 20) görüşüne götürür bizi. (Randall, 2014, s. 60).

Dil insanın kimliklenme aracıdır ve dilin varlığı toplumsallığın belirtisidir. İnsanlığın kırılma noktaları ve yeni buluşlar, insan-insan ilişkisini geliştirerek insanda anlatma ihtiyacını doğurmuştur. "Bu yüzden de dil bir varlık alanı olan mitler anlatma ihtiyacından gelişmiştir. Dünyada basit, primitif bir dilin olmaması bu tanımı güçlendirmektedir. Dil insanın bütün hikâyesini, anlamını içerecek bir esnekliğe ve derinliğe sahip olmak zorundadır. Çünkü bütün sosyal yaşam, ilişkiler, özneler ve diğer her şey dilsel olaylardır, linguistiktir" (Gezgin, 2020, s. 43).

Modern tıpta hastalığın "disease" yerine "illness" olarak kavramsallaştırılması ilk modelden (disease) farklı olarak biyokültürel olarak adlandırılan bir modelden hareketle hastalığı tanımlayarak hasta merkezli bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Söz konusu model, benimsediği holistik (bütüncül) bakış açısı temelinde akıl/beden ayırımına karşı gelmekte ve bireyi, kendi sosyal çevresi içinde bir bütün olarak kabul edip hastalık durumuna, bu sosyal ve kültürel bütünlük içinden bakma gerekliliğinin altını çizmekte" olup "tıbbın tüm kavramlarının ve hekimlerin tıbbi değerlendirmelerini de toplum ve kültürün bir ürünü olarak görme eğilimi vardır. Bu sebeple hastalığın mikrobik maddi sebeplerinin yanı sıra maddiliğin dışında hastalığa sebep olan faktörler, bireysel seçilmişlik gibi etkenler, iyileşmeye yönelik umut ve başarı, hastalığın bireysel ve çevresel etkileri vb. irdelenmektedir. Bu hususları anlamlandıran ise "hastalık anlatıları"dır. Dolayısıyla bu model içinde hastalık tek bir nedensel faktörle açıklanamamakta ve hastanın sosyal ve kültürel çevresi dışında da anlamlı olmamaktadır. Bu bakışın, postmodern sürece yönelmiş toplumların, kültürel faktörlere ağırlık veren niteliklerinin bir gereği olarak ortaya çıktığı ve hastalığı meydana getiren nedenleri açıklamada etkili olduğu konusunda bir görüş birliği bulunmaktadır (Nazlı, 2007, s. 156-165).

Modern tıpta hastalık ve tedavi esasına dayanan yöntemler incelendiğinde hasta olan bireyin göz ardı edildiği tespit edilmiş ve bu noktada "hastalığın bireyce keşfinden, neden hastalandığına, tedaviden hastalığın bedenine ve sosyal yaşamına etkilerine kadar hastalık hakkında yapılan görüşmeler, literatürde 'hastalık anlatıları'" (Nazlı, 2007, s. 154) olarak kavramsallaştırılmıştır. Ancak halk hekimliği/tıbbi bağlamında değerlendirildiğinde hastalığın şifacı-hasta odaklı olarak toplum nezdinde şifanın/sağaltımın kültürel inşasını sağlayan şifacının/sağaltıcının da anlatıları bu minvalde değerlendirmeye dâhil edilebilir. Çünkü hastalık şifacı, hasta ve tedavi yöntemi noktasında bütünlük teşkil eder. Hatta daha da detaylandırılacak olunursa buna zaman, mekân ve farklı değişkenler de dâhil edilebilir. Çalışmada örneklem olarak ele alınan anlatılarda, hem şifacıların özne inşası doğrultusunda aktardıkları dönüştürücü anlatılara hem hastaların şifacıya hem de uyguladığı tedavi uygulamasına olan inancı ve güvenilirliği pekiştiren anlatılara yer verildiği için bütünlük arz etmesi münasebetiyle bu anlatılar "hastalık anlatıları" olarak değerlendirilmiştir.

Hastalık anlatılarının sosyal, psikolojik ve kültürel olarak birçok işlevi vardır. Hastanın iyileşme sürecini, şifacı ya da şifacının uygulaması üzerine anlattığı anlatılar öncelikle kendi sağaltımının şifa ile sonuçlanmasına yönelik inancını pekiştirmesi hatta diğer hastaların da gerek şifacıya gerek uygulamaya gerekse kendi iyileşme sürecine olan inancını pekiştirmesi açısından

önemli işlevlere sahiptir. Bu anlatılar toplum nazarında şifacının veya uygulamanın kabul görmesini sağlama işlevinin yanında diğer hastaların iyileşme olasılıklarına olan inançlarını arttırmakta olup şifacı-uygulama ve sağaltım noktasında kültürel inşanın sağlanmasında önemli etkiye sahiptir. Bu inşa çerçevesi, farklı örneklemeler neticesinde çeşitlenebilir hatta farklı tasnifleri de beraberinde getirebilir. Örneğin; şifacı veya hastanın aktardığı anlatıların sözlü kültür vasıtası ile farklı çevrelere yayılması ile hastalığın nedeni-hasta, hasta-hasta, şifacı-hasta odaklı farklı anlatılar da söz konusu olabilir. “Halk hekimliği hakkındaki anlatılar çeşitli bağlamların bir parçasıdır. Bunlar arkadaşlar ve tanıdıklar arasında ve şifacı ile hasta arasında sözlü olarak iletilir (Alver 1991’den *akt.* Selberg, 1995, s. 36). Bu anlatılar aynı zamanda kitle iletişim araçlarının ve şifacıların biyografi ve otobiyografilerinin de bir parçasıdır. Halk şifacılığı belirli referans çerçeveleri içinde açıklanır ve yorumlanır (Selberg, 1995, s. 36). “Mucizevi iyileşmelerle ilgili fikirler, dinleyicilerin iyileşmeler ve mucizevi olanın yorumları üzerine tekrar tekrar düşünmelerine neden olan anlatılarda yaratılır ve yeniden yaratılır. Olağanüstü güçler ve şifalar açıklanır, anlatıcının gerçekliğine yerleştirilir, böylece anlatılar gerçekliğin yansımaları olmaktan ziyade kurgular hâline gelir. Anlatı genellikle gerçekliğin kolektif ve bireysel kategorilerinin ve yorumlarının arkasında bulunabilir ve halk şifacılığının kategorilerinin ve yorumlarının arkasında bir anlatı geleneği mevcuttur” (Selberg, 1995, s. 35-36). Bu anlatılarda genel itibarıyla “inanç” ve “kabul görme” esastır. Bu nedenle kültürel inşa bu hususlar etrafında şekillenmektedir diyebiliriz.

### 1) DÖNÜŞTÜRÜCÜ GÜÇ VE YENİ BİR ÖZNE İNŞASI BAĞLAMINDA ŞIFACININ AKTARDIĞI ANLATILAR

Uygurlarda halk tıbbı üzerine Kazakistan’da yapılan saha çalışmalarında elde edilen verilerde şifacıların öncelikle kendilerini şifacı olarak özümsemeleri hem de toplum nazarında şifacı olduğunu belirtme, toplumda yer bulma/kabul görme esasına yönelik “inanç” odaklı anlatılar olduğu tespit edilmiştir. Bu anlatılar, yine hastalıkla başlayıp bireyi şifacıya dönüştüren ve neticede yeni bir özne inşa eden anlatılardır. Saha çalışmasındaki verilerde, bu anlatıları aktaranların ise genellikle kadın şifacılar olduğu tespit edilmiştir. “Hastaya ilk temas edenler olarak kadınlar, hastalığın etrafında, annenin, kızın, eşin, dostun, komşunun, akrabanın, kız kardeşin işin içine katıldığı bir iletişim atmosferi yaratırlar. Bu atmosferde, yazı, söz, hikâye, dertleşme, paylaşma, dayanışma, beden, tavsiye, deva, kâbus, rüya gibi pek çok şey hastalık yaşantısının anlatılmasına aracı olan birer iletişim aracı hâline gelir” (Strocchial, 2014, s. 498; Bozok, 2019, s. 12-13).

Ruhsal tedavi uygulamaları ile ön plana çıkan bahşılardan aktardıklarına göre, bahşı olma sürecinde rüya gördükleri ve bahşılığın kabul edene kadar hastalandıkları ifade edilmiştir. Chundzha

Uygur bölgesinde yapılan saha araştırmasında kumalak açma<sup>4</sup>, damar tutma<sup>5</sup>, aşlaş<sup>6</sup>, isrikdaş<sup>7</sup>, uçukdaş<sup>8</sup> ve kamçı ile hastalık tedavisi gerçekleştiren Asiyem Ézizova, bahşı olmadan önce rüyasında büyüklerini gördüğünü ve ona bahşılık yapmasını söylediklerini ifade etmektedir. Ancak çocukları küçük olduğu için kabul etmediğini ve bu nedenle bahşılığı kabul edene kadar iki yıl boyunca hasta yattığını aktarmaktadır. Tedavi yöntemlerini ise “Allah yolunda” gerçekleştirdiğini özellikle zikretmekte, tedavi uygulamalarını da rüyadan sonra kendiliğinden öğrendiğini dile getirmektedir (KK-3).

Yine Jarkent’te yapılan saha araştırmalarında Gülnar Tayyirova; kumalak falı açma, uçukdaş, aşlaş, isrikdaş gibi tedavi yöntemlerini hastalıkların tedavisi için kullandığını belirtmekte olup kırk yaşından sonra rüyasında ruhları gördüğünü ve bu rüyadan sonra hekimlik yapmaya başlayarak öğretmenliği bıraktığını dile getirmektedir. Kendisine bu özelliğin anne ve baba tarafından aktarıldığını, tedavi yöntemlerini ise “Allah yolunda” kendisi öğrendiğini aktarmaktadır (KK-2). Jarkent-Töven Pencim’de yapılan saha araştırmasında Rahilem Novruzova, küçükken ağır hastalıklara yakalandığını, evlendikten sonra Çimkent’te Koşkar Ata adıyla bilenen evliyanın mezarına gittikten sonra orada uyuya kalıp rüya gördüğünü aktarmaktadır. Rüyasında öldüğünü, bir ustanın ona yardım ettiğini ve uyanmak için çaba sarf ederek dirildiğini ifade eder. Bu dirilme hadisesinden sonra ise tedavi uygulamalarına başladığını dile getirmektedir (KK-1).

Yukarıda bizzat şifacıardan derlenen anlatılar, şifacının öncelikle kendisini şifacı olma yolunda seçilmiş bir kişi olarak atfetmesini sağlamakta ve şifacının inanç bağlamından hareketle toplum nazarında kabul görme işlevini yerine getirmektedir. Kişisel ve kamusal hikâyelerin/anlatıların aktarılması ile Randall’a göre “bilinç yükselir, bilgi oluşturulur, toplum yaratılır ve dönüştürücü güçleri olan bir bakış açısı kurulur” ayrıca bireyin kendisi hakkında anlattığı bu gibi anlatılar “kısmen insanın kendisinin bir yaratısıdır. Her insan, kısmen 'kendi projesi'dir ve kendini yaratır” (Randall, 2014, s. 27, 57). Bahşılardan ortaya koyduğu bu anlatılar,

<sup>4</sup> Kazakistan’da gerçekleştirilen saha araştırmasında, hastalıkların teşhisi noktasında özellikle “kadın bahşılar” tarafından fal açılmakta ve bu fal da “kumalak falı” olarak adlandırılmaktadır. Fal, 99’luk tespih ve 41 adet fasulye ya da taş ile farklı şekillerde açılmaktadır. Sıkıntısı ya da hastalığı olmayan kişilere fal açılmamaktadır. Hasta ve sıkıntısı olan bireyler fal açtırmak üzere geldiklerinde bahşı, hastaya anne ve babasının adını sorar ve “Bismillah” dedikten sonra fal uygulamasına başlar. Sonrasında hastanın ne ile meşgul olduğuna bakar ve işlerinin ya da sorunlarının çözülerek iyi olması, hafiflemesi için falı açar, ardından o kişi için “Allah’tan sağlık, işlerinde iyilik” diler. Hastalığının sebeplerini bildirir. İslamiyet’in de etkisi ile fal açmada çeşitli duaların 3 veya 7 kez okunduğu görülmektedir. Masada kamçı, Kur’an ve çeşitli dualar, 41 adet kumalak taşı ve tespih gibi malzemeler birlikte yer alır. Diğer kaynak kişi kumalak taşlarının Mekke’den getirildiğini, açtığı falı ve diğer uygulamaları Allah yolunda yaptığını ifade eder (Serbest, 2024, s. 162-163).

<sup>5</sup> Tomur Tutuş/Damar Tutma” yöntemi ile hastalık teşhisi, Uygurların geçmişten günümüze aktardığı, tecrübe esasına dayanan geleneksel yöntemlerden biridir (Serbest, 2024, s. 161).

<sup>6</sup> Aş çıkarma yöntemi hakkında geniş bilgi için bkz. (Serbest, 2024, s. 174).

<sup>7</sup> Halk arasında üzerlik otu ve köknar ağacı dalları ile yapılan uygulama, “isrikdaş” olarak adlandırılmaktadır. Tuz, üzerlik otu ve köknar ağacının ince dalları kül küreğine konularak hastanın 3 defa sağ, 3 defa sol ayağında, 1 defa da çevresinde olmak üzere toplamda 7 kez döndürülür. Hastanın şifa bulması için şifacı tarafından çeşitli dualar edilir ve tedavi son bulur. Her hastalığa uygulanabilmektedir (Serbest, 2024, s. 205).

<sup>8</sup> Uçukdaş genellikle erkekler yapmaktadır. Bir yerden düşenler, çocuklar ve doktorda hastalığına şifa bulamayanlar bu tedavi yöntemine başvurmaktadır. Ot, ateş ve karatavuk ile uçuklama yapılmaktadır. Çoğunlukla uygulama Cuma günü gerçekleştirilir (Serbest, 2024, s. 175).

kendileri hakkında, bahşi olma yolunda aktardığı kişisel anlatılardır. Bu anlatılarla toplum nezdinde var olma ve bir özne inşası söz konusudur. Bu anlatıları temellendiren ise gelenek ve inançtır.

Yine zikredilen anlatılar, hastaların şifacı ile ilgili olarak güvenilirliğe yönelik tereddütlerinin ortadan kalkması, ziyaret ettiklerinde ne ile karşılaşabileceklerini yorumlayabilmesi açısından değerlidir. İnanç odaklı olarak ortaya konan bu anlatılar ayrıca hasta bireyin iyileşeceğine inanması ya da şifacı tarafından gerçekleştirilen tedaviye olan inancı pekiştirmesi açısından da önem arz etmektedir. “Bir şifacı, insanlar ondan yardım istemediği sürece şifacı değildir ancak şifacı olmak için bir kolektifin parçası olmak, şifalar ve şifacıların güçleri hakkında hikâyeler anlatmak da aynı derecede önemlidir. Şifacılar ve şifa ile ilgili deneyimler hakkındaki anlatılarda, anlatıcı deneyimi anlamlandırır, tutum ve fikirlerini ifade eder. Folklorik bir bakış açısıyla bu hikâyeler hastalık ve inançla iyileşme hakkındaki popüler kavramların analizi için temel oluşturmalıdır” (Selberg, 1995, s. 36).

## 2) HASTALAR TARAFINDAN AKTARILAN HASTALIK ANLATILARI

Şifacıların kendi anlatılarının dışında hastaların da şifacılar ve tedavi uygulamalarının geçerliliğini sağlama işlevine sahip anlatıları mevcuttur. Öz yaratım yalnızca kendimizin anlattıklarını değil bizim hakkımızda anlatıları da içerisine almaktadır. “Çünkü bu hikâyeler, hayatımın yaşadığı toplumsal ortamın yaratılmasına ve hayatımı kuşatan seçenek ve fırsatların belirlenmesine yardımcı olur. Örneğin anne ve babalarımızla öbür sevdiğimiz en baştan itibaren bizim hakkımızda hikâyeler anlatırlar, bunların büyük kısmı hayatımızı bundan sonra nasıl yaşayacağımız (ya da yaşamayacağımız) konusunda kendi kendini gerçekleştiren kehanetler olarak işlev görür” (Randall, 2014, s. 69).

Chundza Uygur bölgesinde gerçekleştirilen bir saha çalışmasında ise hasta tarafından bir şifacı ile ilgili anlatı başka bir şifacı ile sohbet esnasındaki aktarım sırasında kaydedilmiştir. “Kardeşimin hastalığının tedavisi için hastaneye gittik. Hemşire, hastanın durumunun çok kötü olduğunu söyledi ve bizi başka bir bölgede yer alan bir kadına gönderdi. O kadının telefonunu aldık yaşadığı eve gittik. Evinin bahçesinden girer girmez kızın durumunun kötü olduğunu söyledi ve ona öbür dünyanın yemeğini yemiş dedi. İyileşmesi için 41 gün nezir<sup>9</sup> yapıldı ve birçok ırım<sup>10</sup> verdi. Sonra kardeşim iyileşti (KK-4). Diğer bir anlatı ise hastanın şifacı ve uyguladığı tedavi yöntemi doğrultusunda olumlu deneyiminden hareketle ortaya konmuştur. “Ayağımın altında yara çıktı. Çok ateşlendim. Herkes bana Asiyem’e<sup>11</sup> git dedi. Asiyem’e gittim. (KK-4). Kadın Kur’an’ı açıp konuşmaya başladı. Asiyem Kur’an’a bakarak evimi gördüğünü, kapının önünde elma ağacı olduğunu söyledi. Ardından da eşimin ailesi tarafından bana kasıtlı kötülük yapıldığını söyledi. İyileşmem için eşimin 11 tane mum yakması gerekiyormuş. Bunun dışında diğer ırımı anlattı. Bu ırımda benden sabah saat dörtte kalkıp söylediği bir ayeti okumamı ve dediklerini yapmamı istedi. Ardından bir kova suyu avludaki kapalı olan kapıların önüne, kapıları hiç açmadan saçtım. Bunları yaptıktan sonra öyle bir korktum ki gidip yattım. Sonra çok esnedim, hıçkırdım. 5 dakikadan sonra

<sup>9</sup> Adak anlamı mevcuttur. Özellikle “yemek verme” için kullanılır.

<sup>10</sup> Şifa bulmak için gerçekleştirilen çeşitli ritüelistik uygulamalar.

<sup>11</sup> Kadın bahşi.

sakinleştim, her şey geçti. Rüyamda da bir şeyler göreceğimi söylemişti. Rüyamda yılan gördüm, yılan beni kovaladı. Babam yılanı vurarak onu öldürdü. Asiyem, iyileştikten sonra bana kötü konuşmam gerektiğini söyledi, ben de kötü konuşmam ama yine de dikkat ederim dedim (KK-4).

Hastanın şifacı ve uyguladığı yöntem esasına binaen aktarılan bu anlatılar, hem şifacının hem de uygulamanın geçerliliğini ortaya koyması hem de hastanın olumlu deneyiminden hareketle hem kendisi hem de diğer hastalar üzerine etkisinde önemli bir işleve sahiptir. Örneklem olarak seçilen ve hasta tarafından aktarılan bu anlatılar, sahada zamana, mekâna ve kültürel olarak çeşitli değişkenlere bağlı olduğunda işlevsel olarak farklı özelliklere sahip birçok anlatının çıkacağı şüphesizdir.

## SONUÇ

Hastalıkların teşhisi, tedavisi ve tedavi şekilleri sağaltımda dikkat edilmesi gereken hususlardır. Sihri/büyüsel tedaviler genel olarak ruhsal tedavilerde kullanıldığı için bu uygulamaları gerçekleştirenlerin düşünce yapısı, ruhsal durumu, tutum ve davranışı diğer insanlardan farklı olmaktadır ki bu durum, bu bireylerin “seçilmiş” kişiler olduğu inancını beraberinde getirmiştir. Bu kişiler Uygurlar arasında tarihsel dönemlere ve tedavi uygulamalarına göre şaman, kam, bahşı, emçi, doriger, hoca, mola/damolla, sınıkçı/teñikçi gibi farklı isimlerle adlandırılmışlardır.

Şifacı olma vasfına sahip olma sürecinde özellikle şaman, kam, bahşı, emçi başta olmak üzere yukarıda isimleri zikredilen şifacılar, bu süreci ve yeni vasfını geçerli kılma noktasında anlatılara başvurmuşlardır. Örneklem olarak yer verilen şifacı odaklı anlatılarla da ortaya konulduğu üzere, şifacının yeni vasfını geçerli kılma açısından söz konusu anlatılar dönüştürücü gücü meşru kılma ve şifacı olarak özneyi inşa etmesi bakımından önem arz etmektedir. İnanç ekseninde ortaya konan bu anlatılar, ilk olarak seçilmiş bireyin şifacılık vasfını benimsemesinde, sonraki süreçte ise toplum nezdinde kabul görmesinde etkin rol oynamaktadır.

Şifacı çerçevesinde ortaya konan söz konusu anlatıların haricinde hastalık nedenini açıklayan anlatılar, hastanın iyileşme sürecinde gerek şifacı gerekse gerçekleştirilen uygulamaya yönelik ortaya koyduğu anlatılar da bütünsel olarak değerlendirildiğinde genel olarak halk hekimliği geleneğinin sözlü aktarımlar üzerine temellendiğini kanıtlar niteliktedir. Sözlü kültür çevresinde aktarılan “hastalık anlatıları” şifacıyı ve sağaltım uygulamalarını diğer hastalar ve halk tarafından kabul görmesi açısından pekiştirme, güvenilirliği sağlama ve hastaların iyileşeceğine yönelik inancını artırma işlevlerine sahip olduğu görülmektedir. Halk şifacılığına dair anlatılar, geleneğin değişim ve sürekliliğini tasvir etmekle birlikte insanlar/hastalar bu anlatıları dinlerken bir şifacıyı ziyaret ettiklerinde ne beklemeleri gerektiğini ve deneyimlerini nasıl yorumlayacaklarını öğrenirler.

Şifacı, hasta, şifacı-hasta, hasta-hasta, zaman, mekân vb. ekseninde ortaya konabilen hastalık anlatıları, deneyimleri içeren farklı kültürel faktörler söz konusu olduğunda çeşitlenebilir ve ayrı bir tür olarak tasnif edilebilir. Halk hekimliği üzerine yapılacak olan çalışmalarda ve saha derlemelerinde hastalık anlatılarına yer verilmeli ve söz konusu çalışmalara dâhil edilmelidir.



**KAYNAKÇA**

- Bayat, Ali Haydar (2016). *Tıp Tarihi*. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları.
- Bozok, Nihan (2019). "Hastalığını Anlatmak, Dünyaya Doğru Açılmak, Dayanışmak ve Güçlenmek Üzerine: Kadınların Sözlerine Uğrayan Sağaltıcı Diyaloglar". *Kültür ve İletişim*. 45: 11-32.
- Briggs, Charles L. (2012). "Toward a New Folkloristics of Health". *Journal of Folklore Research*. 49: 319-345.
- Douglas, Mary (2005). *Saflık ve Tehlike Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Duman, Mustafa (2023). "Halk Hekimliğinin Kaynakları: Din, Büyü ve Em". *Türk Halk Hekimliği Kitabı*. Ed. Nagihan Baysal Yurdakul. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları, 37-52.
- Gezgin, İsmail (2020). *Homo Narrans İnsan Niçin Anlatır?*. İstanbul: Redingot Yayınları.
- Kiyat, Arzu (2022). *Oş Bölgesi Kırgız Türklerinde Halk Hekimliği*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Kırklareli: Trakya Üniversitesi.
- MacLachlan, Malcolm (2006). *Culture and Health: A Critical Perspective Towards Global Health*. West Sussex, England: John Wiley & Sons.
- Naiper, A. David vd. (2014). "Culture and Health". *The Lancet*. 384: 1-33.
- Nazlı, Aylin (2007). "Hastalın Sosyal İnşası ve Hastalık Anlatıları: Meme Kanseri Örneği". *Sosyoloji Dergisi*. 18: 149-224.
- Necip, Emir Necipoviç (1995). *Yeni Uyğur Türkçesi Sözlüğü*. Çev. İktil Kurban. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- O'connor, Bonnie Blair ve Hufford, David (2001). "Understanding Folk Medicine". *Culture and Medicine in Modern Health Belief Systems*. USA: Utah State University Press. 13-35.
- Press, Irvin (1978). "Urban Folk Medicine: A Functional Overview". *American Anthropologist*. 80: 71-84.
- Randall, William L. (2014). *Bizi Biz Yapan Hikayeler Kendimizi Yaratma Adına Bir Deneme*. Çev. Şen Süer Kaya. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Selberg, Torunn (1995). "Faith Healing and Miracles: Narratives about Folk Medicine". *Journal of Folklore Research*. 32: 35-47.
- Serbest, Kamile (2024). *Uygurlarda Halk Tıbbı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Strocchial, T. Sharon (2014). "Introduction: Women and Healthcare in Early Modern Europe." *Renaissance Studies*. 28(4): 496-514.
- Tambiah, Stanley J. (1990). *Magic, Science and Religion and the Scope of Rationality*. Cambridge University Press.
- Turancı, Eda ve Eşiyok, Elif (2021). "Sağlık ve Kültür İlişkisi Bağlamında Popüler Sağlık Dergilerinde Sağlığın Sunumu". *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*. 54: 96-114.
- Türkçe Sözlük 1-2*. (1988). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uludağ, Osman Şevki (1991). *Beşbuçuk Asırlık Türk Tabâbeti Tarihi*. Sad. İltel Uzel. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yoder, Don (1972). "Folk Medicine". In *Folklore and Folklife: An Introduction*. Ed. Richard M. Dorson. Chicago: University of Chicago Press. 191-215.

### İnternet Kaynakları

URL-1: [URL-1:https://www.who.int/about/accountability/governance/constitution](https://www.who.int/about/accountability/governance/constitution) (Erişim Tarihi: 02.04.2021)

URL-2:<https://www.who.int/news-room/questions-and-answers/item/traditional-medicine> (Erişim Tarihi: 06.06.2021).

### Kaynak Kişiler

KK-1: Rahilem Novruzova, 1963 Jarkent-Töven (Aşağı) Pencim doğumlu, Bahşı (Görüşme Tarihi: 13.06.2023).

KK-2: Gülnar Tayyirova, 1968 Jarkent doğumlu, Bahşı (Görüşme Tarihi: 16.06.2023).

KK-3: Asiyem Ézizova, 1961 Chundza/Uygur Nahiyesi doğumlu, Bahşı. (Görüşme Tarihi: 19.06.2023).

KK-4: Fatima Anayatova, 1958 Chundzha/Uygur Nahiyesi doğumlu, Chundzha Uygur Medeniyet Merkezi Üyesi (Görüşme Tarihi: 20.06.2023).

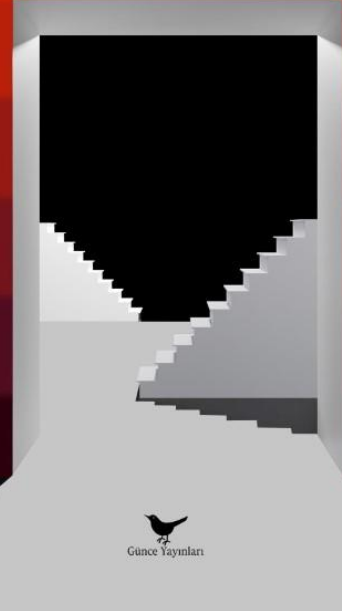
# 27 MAYIS DARBESİ'NİN TÜRK ROMANINA YANSIMASI

DR. FERHAT ÇETİNKAYA



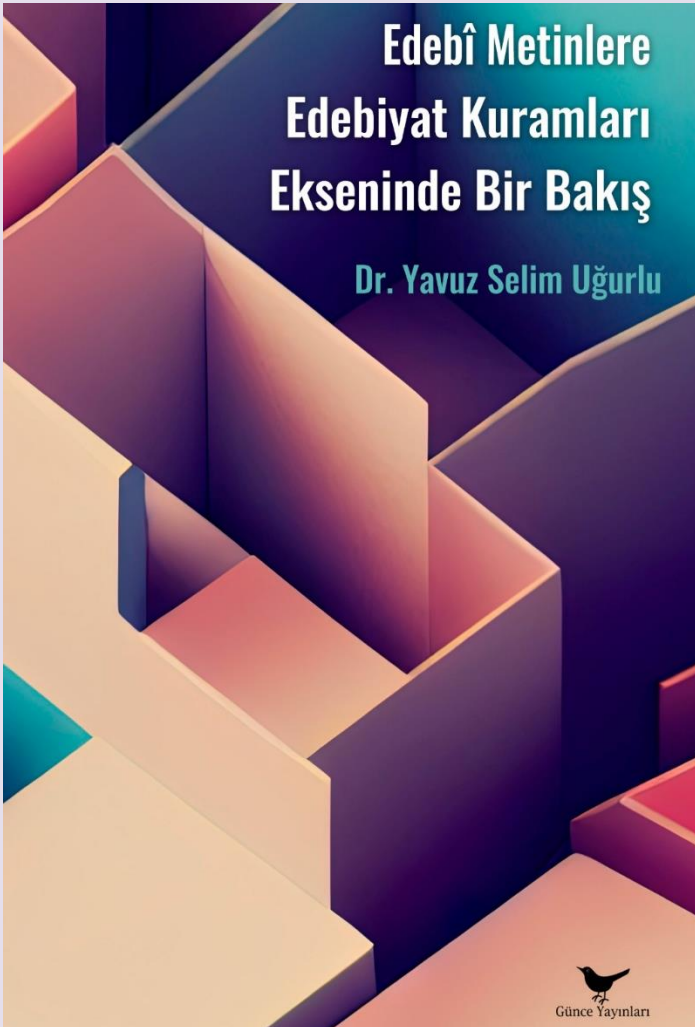
# Türk Romanında Arzunun Görüngüleri

Ömriye Bayrak



# Edebî Metinlere Edebiyat Kuramları Ekseninde Bir Bakış

Dr. Yavuz Selim Uğurlu



Ertuğrul Gazi Derhem

# Türk Romanında Narsisizm



# Sibirya Türk Destanlarında Kadın Tipleri

ÖĞR. GÖR. DR. ŞERİFE ORAL YENİAY\*

## Öz

Sibirya destanları içerisinde kadınlar, toplumsal, sosyal ve kültürel yapının önemli bir parçası olarak farklı özelliklerde ve görünümde karşımıza çıkar. Bu destanlarda, genellikle tabiat ile iç içe geçmiş bir yaşam tarzı benimsendiği görülür. Bu bakımdan destan kadınlarının rolleri ve görünümleri insanların günlük hayatını anlamak, toplumun değerlerini ve kültürüne dair bilgi edinmek için ipuçları barındırır. Sibirya destanları bu çerçevede belirlenip kadın figürler tespit edilerek bu figürlerin destan içerisindeki rolleri değerlendirilmiş ve hikâyeye olumlu-olumsuz etkileri ortaya konmuştur. Sibirya destanlarında kadınlar genellikle doğurganlık, şifacılık, kültürün ve neslin devamlılığını sağlayıcı, toprağın ve doğanın bereketini sağlayıcı, yaşam döngüsünü düzenleyici kutsal varlıklar olarak görülür ve bu sebeple kadınlara değer verilir. Bu figürler, hem toplulukların tabiat ile olan ilişkisini düzenler hem de tabiatın döngüsel yapısının devamının sağlanmasını sembolize eder. Destanlarda kadınların, hem sosyal ve toplumsal yaşamın hem de manevi dünyanın bir figürü olarak doğurganlık ve şifacılık, savaşçılık ve bilgelik özellikleriyle geniş bir yelpazede rol üstlendiği görülür. Bu destanlar değerlendirilerek kadınların toplumsal yapının ayrılmaz bir parçası olduğu ve sahip oldukları özellikler ve rolleri ile topluma nasıl katkıda buldukları tespit edilebilir.

Bu çalışmada, Sibirya destanlarında kadın figürlerinin toplumsal, sosyal ve kültürel yapının önemli bir parçası olarak nasıl yer aldığını incelemek amacıyla, destan metinleri incelenerek kadın kahramanlar tespit edilerek kadın figürlerin rolleri, işlevleri, toplumsal rolleri ve görünümleri değerlendirilmiştir. Bu çalışmanın amacı, Sibirya destanlarında kadın figürlerinin toplumsal, sosyal ve kültürel yapının ayrılmaz bir parçası olarak nasıl yer aldığını ve bu figürlerin destanlardaki rollerini ortaya koymaktır. Bu yöntem ve amaç doğrultusunda, Sibirya destanlarındaki kadın figürlerinin toplumsal yapının ayrılmaz bir parçası olduğu ve sahip oldukları özellikler ile topluma nasıl katkıda buldukları destan metinlerinden hareketle detaylı bir şekilde incelenmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Sibirya destanları, kadın, anne, eş, kahraman tipi, bilge kadın tipi

## TYPES OF WOMEN IN SIBERIAN TURKISH EPICS

### Abstract

In Siberian epics, women appear as an important part of the social, cultural, and societal structure with different characteristics and appearances. These epics often depict a lifestyle intertwined with nature. In this regard, the roles and appearances of women in the epics provide clues to understanding people's daily lives, societal values, and culture. By identifying and

\* Yozgat Bozok Üniversitesi, e posta: [serife.yeniay@yobu.edu.tr](mailto:serife.yeniay@yobu.edu.tr), ORCID: 0000-0003-2826-5417

Gönderim tarihi: 3 Haziran 2024

Kabul tarihi: 7 Ağustos 2024

evaluating the roles of female figures in these epics, their positive and negative impacts on the story have been revealed. In Siberian epics, women are generally seen as sacred beings who ensure fertility, healing, the continuity of culture and lineage, the fertility of the land and nature, and regulate the cycle of life, and thus, they are valued. These figures not only regulate the relationship of communities with nature but also symbolize the continuation of nature's cyclical structure. In the epics, women are seen to take on a wide range of roles, including fertility and healing, warrior and wisdom, as figures of both social and societal life and the spiritual world. By evaluating these epics, it can be determined that women are an integral part of the social structure and how they contribute to society with their characteristics and roles.

In this study, to examine how female figures in Siberian epics are an important part of the social, cultural, and societal structure, epic texts were analyzed, and female heroes were identified. The roles, functions, societal roles, and appearances of female figures were evaluated. The aim of this study is to reveal how female figures in Siberian epics are an integral part of the social, cultural, and societal structure and their roles in the epics. In line with this method and purpose, the female figures in Siberian epics have been examined in detail based on epic texts to determine how they contribute to society with their characteristics.

**Keywords:** Siberian epics, woman, mother, wife, hero type, wise woman type

## GİRİŞ

**D**estanlar, hem toplumun kültürel ve tarihsel olarak derinlikleriyle ilişkili hem de kolektif belleğini, inançlarını ve geleneklerini içinde barındıran epik öykülerdir. Bu epik öykülerde erkek kahramanlar kahramanlık, macera, zafer ve trajedi gibi temalarıyla öne çıksa da, kadın karakterler de önemli bir yer tutar. Destanlarda erkekler kadar kadınlar da, çeşitli rollerde ve karakteristik özelliklerle karşımıza çıkar. Destanlarda kadınların rolü, sadece aşk ya da fedakârlıkla sınırlı değildir; aynı zamanda kadın, gücü, bilgeliği, cesareti ve bazen de kurnazlığı ya da ihaneti simgeleyen figürler olarak da resmedilirler.

Antik mitolojilere bakıldığında kadın figürünün çok çeşitli özellikler ve güçler barındırdığı görülmektedir. Söz gelimi; Antik Yunan ya da Roma mitolojilerinde geçen tanrıçalar, kadınların farklı yönlerini temsil etmektedir. Athena savaş, bilgelik ve stratejiyi simgelerken, Afrodit aşk ve güzelliği sembolize eder (Bknz: Elçi, 2018, s.827-840). Bütün bu mitolojik figürler aslında, destanlarda kadın karakterlerin şekillenmesinde ve onlara ilham verilmesinde önemli bir role sahiptir. Toplumların yaşam şekillerine, inançlarına bağlı olarak kadın kahramanların sınırları, sembolleştirilen özellikleri değilse de ortak semboller de olabilmektedir.

Kadın ve erkek psikolojik ve fiziksel olarak birbirinden farklıdır. Bu fiziksel ve psikolojik farklar yaşamın birçok alanına yansıdığı gibi destanlara da yansımıştır. Erkek yaratılışı ve tabiatı itibariyle dış dünya ile ilgili işlerle meşguldür, dış dünyanın tehlikelerine karşı yuvayı ve yurdu korumakla görevlidir, Kadın ise iç dünya ile ilgilidir, iç dünyanın ve ailenin düzeni, aile içi ilişkilerle görevlidir. Bu sebeple ailenin temeli olarak kadın görülmüştür. Yaratılış özelliklerini yaşama entegre eden kadın, hem aile içerisinde hem de dış dünya ile ilişkisinde erkeğin yanında, onun en büyük yardımcısı olmuştur. Destanlardan hareketle kadının hem aile içerisinde soyun devamlılığını

ve ailenin düzenini sağlamada görevlidir hem de yurdu koruyan bir savaşçı, ata binebilen, kılıç kullanabilen bir alp olabildiği görülmektedir. Bu vasıfları ile sembolleştirilen kadın aslında hem kendi doğasında hem de erkeğe benzer bir doğa ile vasıflandırılmıştır.

Sözlü anlatılarda kadın farklı fonksiyonlarda yer almıştır. Bu fonksiyonlar kadının var olan vasıfları ile ilgili olabildiği gibi sözlü anlatının türüne göre de farklılıklar barındırmaktadır. Bu makale de destan türü içerisinde kadının fonksiyonları ve vasıfları incelenmek istenmiştir. Sözlü anlatılarda kadının fonksiyonlarını inceleyen tipoloji çalışmaları yapılmıştır. Fakat konumuz itibariyle bu çalışmada sadece destan türüne odaklanılmıştır. Destan türü içerisindeki kadınları destandaki işlevine, görevine ve fonksiyonlarına göre sınıflandıran çeşitli sınıflandırmalar yapılmıştır. Kronolojik olarak incelendiğinde; Metin Ekici, "Dede Korkut Kitabı'nda Kadın Tipleri" adlı makalesinde tip kavramını açıklamış ve Dede Korkut destanlarındaki kadın tiplerini:

1-İdeal Eş ve Anne Tipi

2-İdeal Sevgili Tipi

3-Yardımcı Tipi. (Ekici, 1999, s.123-138) olarak üçe ayırmış ve kadın tiplerini örnekleri ile açıklamıştır.

Ahmet Saçkesen "Er Tabıldı Destanı'nda Kadın Tipler" isimli makalesinde Kırgız Türk destanlarından Er Tabıldı destanında yer alan kadın karakterleri:

1. İdeal eş ve anne tipi

2. İdeal sevgili tipi

3. Yardımcı tipi (Saçkesen, 2007, s. 489-495) olarak üçe ayırmıştır. Makalede kadın karakterler tanıtılmış ve örnek gösterildiği başlığa ne sebeple uygun görüldüğü açıklanmıştır.

Çiğdem Akyüz, "Manas Destanı'nda Alp Kadın Tipi" adlı makalesinde; Manas destanını erkek egemen bir anlatı olarak tanımlar ve kadın tipini de bu tanımdan hareketle başlıklarlandırır. Akyüz, erkek egemen bir anlatı olarak tanımladığı Manas Destanı'nda yer alan alp kadın tipini;

1. Aktör Tipi

2. Cinsiyet Tipi

3. Sembol Tipi (Akyüz, 2010: 169-180) olmak üzere üç ana başlık altında incelemektedir. Akyüz de Ekici gibi; Türk destanlarında yer alan kahraman "alp tipi"nin meydana gelişini yahut böyle bir tipe ihtiyaç duyulma sebebini konar-göçer hayat tarzının zorluklarına bağlamaktadır. Ekici de konar-göçer hayat tarzının erkeğin gücüne ihtiyacından kaynaklı olarak erkek kimliğinin destanda ön planda olduğuna değinir.

Mehmet Emin Bars "Türk Kahramanlık Destanlarında Kadın Tipleri" adlı makalesinde öncelikle kadının Türk kültür tarihindeki yeri hakkında kısaca bilgi vermiş ve ardından Türk destanlarında kadın tipler üzerine yapılan çalışmaları ayrıntılı bir şekilde değerlendirmiştir. Bu çalışmalardan yola çıkarak Türk kahramanlık destanlarındaki kadın tiplerini şu başlıklar altında toplamıştır:

1. Alp (Aktör, Kahraman) Kadın Tipi

2. Bilge (Sembol) Kadın Tipi

3. Eş (Sevgili) ve Anne Kadın Tipi

4. Yardımcı (Haberci) Kadın Tipi

### 5. Düşman Kadın Tipi (Bars, 2014, s. 122-140).

Makalelerde yapılan sınıflandırma çalışmalarından hareketle, kadın tiplerinin belirlenmesinde, kadınların destan içerisindeki rollerinin etkili olduğu görülmektedir. Ayrıca farklı araştırmacılar tarafından yapılan bu sınıflandırmalar, Türk destanlarında yer alan kadın karakterlerin zenginliğini ve rollerinin çeşitliliğini de ortaya koymaktadır. Ekici ve Saçkesen'in Türk destanlarındaki kadınlara dair yaptıkları sınıflandırmalarda, kadınların geleneksel ve aile içindeki rollerine odaklandığı görülürken, Akyüz ve Bars daha geniş ve farklı rollerin altını çizmektedir. Mesela Bars'ın sınıflandırmasındaki düşman kadın tipi, kadınların destan içerisinde olumsuz rolleri olabileceğini vurgularken yine bu kadın tipinin destan içerisinde kahramanı engelleyici, antagonist rollerde de olabileceğini göstermektedir. Türk destanlarındaki kadınlar ve onların destan içerisindeki rollerine dair yapılan bu sınıflandırmalar Türk destanlarının toplumsal cinsiyet rolleri hakkında bilgi verirken kadın karakterlerin destanlardaki işlevleri hakkında da kapsamlı bir anlayış sağlar.

Sibirya destanlarındaki (Hakas, Altay, Tuva, Yakut) kadın karakterler ve onların destan içerisindeki rolleri baz alındığında şöyle bir sınıflandırma yapılabilir:

1. Merkezî Kahraman Tipi Olarak Kadın
2. Anne Tipi Olarak Kadın
3. Eş Ya da Sevgili Olarak Kadın
4. Kız Kardeş
5. Bilge Kadın
6. Şeytanî Kadın

#### 1. Merkezî Kahraman Tipi Olarak Kadın

Sözlü anlatılar incelendiğinde kadının, birçok rolde yer aldığı görülür: Anne, sevgili/eş, kardeş, lider... Kadınlar, genellikle kahramanın yolculuğunda önemli roller üstlenirken, bunun yanında çoğu zaman toplumsal kabullere ve kurallara karşı da mücadele etmek zorunda kalır.

Destan türünde genellikle erkek kahramanlar merkezi kahraman tipi olarak ön plana çıkar ancak, kadınların da merkezî kahraman tipi olarak yer aldığı destanlar da vardır. Sözgelimi; Altın Arı, Han Orba... gibi. Merkezi kahraman tipi kadın olan destanlarda kadın, çeşitli zorluklarla karşılaşırken güçlenir, erginlenir ve dönüşür. Kadın kahramanların erginlenme serüveni bazı noktalarda geleneksel kahramanın yolculuğundan farklılıklar gösterir. Kadınlar, erginlenme süreci içerisinde hem kendi içsel mücadeleleri hem de düşmandan gelen tehlike ve zararlarla mücadele etmek zorunda kalırken, diğer taraftan toplumsal norm ve beklentilerle de mücadele etmek zorundadır. Ancak, bu mücadeleler kadının güçlenmesini ve dönüşüp erginlenmesini sağlar.

Destanlarda, merkezi kahraman tipi genellikle bir kahramanın erginlenme yolculuğunu konu alır. Kahramanın erginlenme süreci, olağanüstülüklerle dolu yolculuğu ve mücadelesi hikâyenin çerçevesini oluşturur. Sağiroğlu'nun ifadesiyle; Sözlü kültürde gücü elinde tutan şey doğadır. Toprağa bağlılığın olduğu bu dönemlerde, ticaret keşfedilmemiş ve insan-tanrı ayrımı gerçekleşmemiştir (2022, s.95) Bu sebeple kahramanlar genellikle doğaüstü güçlere veya yeteneklere sahiptirler ve hem bireysel hem de kolektif olarak erginlenerek, toplumlarını ya da dünyayı kötülüklerden korumak ve kurtarmak gibi büyük bir ülküye hizmet ederler. Bu yolculuk

boyunca merkezi kahramanlar döngüsel bir zaman içerisinde içsel bir dönüşüm yaşarlar, bu kahramanın gelişim olgunlaşmasında ve karakterinin gelişiminde önemli bir role sahiptir.

Sözlü gelenekte anlatılar, kahraman üzerine kurguludur ve anlatı kahramanın etrafında şekillenir. Kahraman, toplumun kolektif bilincini yansıtır, beklenti ve ideallerini karşılar. Dolayısıyla kahramanı tahlil etmek, çağın ve toplumun bilinçaltını, beklentilerini, norm ve kurallarını anlamak ve değerlendirmek için gereklidir. Sözlü gelenek içerisinde toplumun kural ve normları cinsiyetler arasında farklılıklar göstermektedir. Bu noktada kahramanın cinsiyeti, toplumun beklentilerinde, kurallarında ve hikâyede farklılıklar meydana getirmektedir.

Mehmet Kaplan'ın Türk edebiyatında kadın kahramanları medeniyet devrelerine göre: "1) İslamiyet'ten önce ve göçebelik devrinde o, bu devrin ideal erkek tipi olan Alp tipine yaklaşır. Erkek gibi o da ata biner, ok atar, kılıç kullanır ve icabında düşmanla kahramanca çarpışır. 2)Yerleşik medeniyete ve İslâmî kültür çevresine dâhil olduktan sonra kadın, erkek gibi ve erkekten daha fazla pasif bir karakter arz eder. Toprak ve din, insanları kendilerinden üstün tabiat veya tabiatüstü kuvvetlere bağlar. Bu devirde kadının kahramanca vasıflarını kaybederek bir haz ve aşk mevzuu olduğu görülür. 3)Batı medeniyeti tesiri altına girdikten sonra kadının ilkin edebiyatta, sonra hayatta beşerî hakları müdafaa edilir ve tamamıyla erkekle eşit bir seviyeye getirilir" (Kaplan, 2004, s. 39). Sınıflandırmasından yola çıkarak, destan kahramanı olan kadınların birinci gruba dahil olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü destan kahramanı kadınlar, erkek kahramanlar gibi at binen, kılıç kuşanan, yurdu için savaşan, savaşçı özellikler göstermektedir. Sözelimi; Altay destanlarında merkezi kadın kahraman Oçı Bala, yurdunu yağmalamaya gelen, hayvanlarını ve halkını kaçırmak isteyen düşman Kan Taacı Biy'le mücadele eder. Kan Taacı, Oçı Bala'nın yurdunu yağmalaması için oğlu Ak Calaa'yı gönderir. Oçı Bala, Ak Calaa'ya itaat etmek istemez, onunla savaşır ve onu öldürür. Oğlunu tekrar diriltten Kan Taacı, onu tekrar Oçı Bala'nın yurduna gönderir. Bunun üzerine Oçı Bala, Ak Calaa ile savaşıp onu ve askerlerini öldürür. Kan Taacı'nın Oçı Bala'yı yenme düşüncesi devam etmektedir. Oçı Bala bu sebeple Kan Taacı'nın yurduna gider kılık değiştirip sarayına girer ve Kan Taacı'yı sarhoş edip öldürür. Yurduna dönen Oçı Bala Kan Taacı'nın kurduğu engellerden gök boğayı öldürür, boğa bir dağa dönüşür. Oçı Bala da akşam yıldızına dönüşür (Dilek, 2007, s. 37-104). Hakas destan kahramanı Ak Çibek Arıg ise Ak Han ve Ay Huucın'ın yurduna saldırıp, çocukları Kanlı Kılıç'ı arayan Ay Molat ve Kızıl Tas ile savaşmak için bulunduğu kayadan çıkar. Ay Molat ve Kızıl Tas'ı yenip çıplak oğlanın peşinden gider. Çıplak oğlan Bay Sarı Han'ın otağına gider, Bay Sarı Han'ın oğlu Alp Saaday Ak Çibek Arıg ile evlenmek isteyince ikisi savaşır. Ak Çibek Arıg Al Saaday'ı, Kanlı Kılıç ise Bay Sarı Han'ı yenmişler. Bu sırada Ay Molat diriltmiştir. Ak Çibek Arıg ve Kanlı kılıç Ay Molat ve onun askerleri ile tekrar savaşır yenerler. Kanlı Kılıç, annesi Ay Huucın'ı kurtarır. Kanlı Kılıç'a Hıyan Arıg'ı alırlar. Kanlı Kılıç babasının yerine geçip halka hükmeder. Bir süre sonra Kanlı Kılıç, Ot Han'ın yurduna gitmek ister. Ak Çibek Arıg ona yapması gerekenleri söyler. Ot Han'ın kızı Ozıg Arıg, Kanlı Kılıç'a içki içirip sarhoş eder, Kanlı Kılıç'ın gitmesini istemez. Ozıg Arıg, Ay Molat'ı tekrar diriltip çağırır. Ay Molat, Kanlı Kılıç'ı öldürmek üzereyken Ak Çibek Arıg yetişip, onlarla savaşır. Kanlı Kılıç'ın doğan kızı da büyüüp yardıma gelir. Ay Molat'ı atlarının kuyruğuna bağlayıp yurtlarına götürürler. Yurda gidince halkı toplayıp Ay Molat'ı öldürürler. Ak Çibek Arıg ölüm zamanının yaklaştığını hissedince ak kayanın yanına



gidip kayanın içine girer ve ölür (Arıkoğlu, 2007, s. 140-164). Hakas destan kahramanı Han Orba destanında ise Han Orba ve kardeşi Han Mirgen anneleri tarafından, düşmandan zarar görmemeleri için çiçeğe dönüştürülürler. Altın Harlıh'ın gelişiyle tekrar insana dönüşürler. Han Mirgen ailesini kurtarmak için Hara Molat'ın yurduna gidince yurdun idaresini Han Orba'ya bırakır. Han Mirgen, Hara Molat'la savaşır onu öldürür, daha sonra kardeşi Hara Hushun ile dövüşür ve onu da öldürür. Hara Molat'ın kız kardeşi gelir Han Mirgen ile dövüşür, Han Mirgen'in yanına Altın Harlıg gelir. Han Mirgen anne ve babasını kurtarıp yurda döneceği sırada atı şeytanlar tarafından kaçırıldığı için Altın Harlıg atın peşine düşer fakat tüyleri kopar. Han Mirgen bir su kenarında dinlenirken su iyisi Sarı Tamcıl gelir Han Mirgen'le dövüşür, bu dövüşte Han Mirgen çok güç kaybetmiştir. Altın Harlıg kaz yumurtası yedirince Han Mirgen eski gücüne kavuşur ve Sarı Tamcıl'ı öldürür. Atı olmadığı için yürüyerek giden Han Mirgen yolda bir ev görür. Bu evin içerisinde çıplak bir kız vardır, bu kız Han Mirgen'e yılan eti yedirir. Bu eti yiyince kız güzeller güzeli bir kıza dönüşür. Han Mirgen yılan binip gökyüzüne yükselir fakat atını bulamaz. Han Orba, Han Mirgen'in yanına gelir, birlikte yılan binip yurtlarına gelip alp uykusuna yatarlar. Uyanınca, Altın Harlıg, Altın Çaçah'ın yardımı ihtiyacı olduğunu söyler ve yardım için yola çıkarlar (Aktaş, 2011, s. 33-99). Ak Çibek Arıg, Han Orba, Oç Bala kadın destan kahramanları çerçevesinden bakılınca, kadın kahramanların, savaşçılık olarak erkek kahramanlardan farklı olmamasına rağmen, merkezi kahramanın kadın olduğu destanlarda hikaye farklılıklar göstermektedir. Bu destanlarda kadın kahramanların, erkek kahramanlar gibi eş aramak, intikam almak... gibi nedenlerle yurtlarından çıkmadıkları görülür. Merkezi kahramanı kadın olan destanlarda kahramanın yurduna bir müdahale olursa, düşman yurduna gelirse kadın kahramanın savaşa girdiği görülür. Diğer bir fark da erkek kahramanlar destanın sonunda evlenirken, kadın kahramanlar evlenmez. Bu farkları oluşturan, kadın ve erkeğin doğasından gelen farklılıklar olabildiği gibi, toplumun kadın ve erkek kahramandan beklentilerinin farklı oluşundan kaynaklı da olabilir.

## 2. Anne Tipi Olarak Kadın

Çocuğun varlığında ve bu varlığını devam ettirebilmesinde öncelikli olan anne, çocuğun fiziksel ve ruhsal ihtiyaçlarının temininde de önceliklidir. Bu sebeple çocuk, maddi ve manevi ihtiyaçlarını temin etme bakımından anne ile ilişkilidir. Bu ilişki hem çocuk için hem de anne için sadece ihtiyaçların karşılanması ile sınırlı değildir, çok daha derin bağları içerisinde barındırır. Anne olgusu yaşamın doğum-hayat ve ölüm düzleminin başlangıcıdır. Çocuğun anne karnına düşmesi ile doğum ve ölümlülük kavramları ortaya çıkarken, hayat boyu sürecek bir anne çocuk ilişkisinin de başlangıcını var eder.

Jung, anne olgusunu psikolojik bir sembol olarak yorumlayarak "anne arketipi" olarak adlandırır. Bu arketip, ortak ve evrensel bir yapı olarak toplumun her kesiminde ve dünyanın her yerinde aynı şekilde değerlendirilen bir unsurdur. Bu sebeple Jung çocuk psikolojisi üzerindeki tüm etkilerin tek kaynağının sadece kişisel anne değil, aynı zamanda anneye atfedilen arketipler olduğunu vurgular (Jung, 2021, s. 24). Anne arketipi, anneliğin içerisinde barındırdığı ortak duygu ve hassasiyetler bütünü olan özellikleri temsil etmektedir. Bu olgu içerisinde sevgi, şefkat, besleme, doğurma... gibi bir çok özelliği içinde barındırır da çok farklı tezahürlerde de karşımıza çıkabilir. Nitekim dişil gücü itibarıyla hayatı var eden, dönüştüren ve devamlılığını sağlayan bir güç olarak

hayatla ve toprakla ilişkilendirilir. Campbell, tıpkı toprağın bitkileri doğurduğu gibi, kadının da çocuk doğurduğunu belirtir. Ayrıca bitkilerin onları doyurduğu gibi, kadın da çocuğunu besler. Yani, kadının sihri ile toprağın sihri aynıdır ve birbirleriyle bağlantılıdır. Bedenlere hayat veren ve onları besleyen enerjinin kişileşmiş hali, buna uygun olarak, dişidir. (Campbell, 2023, s, 217) İfadesiyle toprak, hayat ve anne arasındaki bağlantıya dikkat çeker. Bütün bu özellikleri sebebiyle anne, çocuk ve hayat, nesil ve devamlılık arasındaki ilişkinin mimarıdır.

Arketipler toplumun kolektif şuuraltının ve bilinçdışının çeşitli şekillerde ve biçimlerde dışavurumudur. Anne arketipi de anlatıda olumlu ya da olumsuz şekillerde yansıtılabilir. Fakat Sibiryada destanlarında anne arketipi genellikle olumlu bir arketip olarak yer alır. Anne, hem kahramanın fiziksel varoluşunu sağlayan kişi hem de hikâyeyi başlatan kişidir. Kahramanın hikâyesi içerisinde anne, doğurup var eden, besleyen, koruyan ve rehberlik eden roldedir. Söz gelimi; Yakut destan kahramanı Taas Kudustay Bahadır'ın yavuklusu Sariadıman Kuo'yu, Hariacılan Bergen kaçıtır. Hariacılan Bergen ve Taas Kudustay Bahadır ile üç yıldan fazla savaşır fakat Taas Kudustay Hariacılan Bergen'i öldüremez. En sonunda annesinden yardım istemeye gider. Annesi şunları söyleyerek onu yönlendirir ve usul konusunda da akıl verir:

“Sihiriyle tanınan  
Dünyalardan geçersen  
Tam buradan,  
Uçar kanatlının  
Üç kez tüy değiştirip  
Vardığı yerde  
Dört ayaklının  
Yolda dört kez gebe kalıp  
Çoğalıp vardığı yerde  
Uot Kudustay kadın şaman diye  
Birisi var diyorlar  
Oraya gidip  
Beş parmak hediyeli  
On parmak ikramlı varıp  
İstemeyi denesen  
Nasıl olurdu?” (Ergun 2013, s. 789-791).

Destanda görüldüğü gibi anne birey için yönlendirici işlevdedir. Diğer taraftan anne, kahramanın hem içsel duygularını hem de sosyal ilişkilerini düzenleyen, onaylayan ve güven sağlayan bir rol üstlenir. Bu sebeple kahramanlar büyüme ve olgunlaşma dönemlerinde annenin onayına muhtaçtır. Kudretli Er Sogotoh, anne ve babasına gelip “Haydi artık / Anam babam, / İyi alkışınızı, / Omuzuma salın. Haydi” deyip durur (Ergun, 2013, s. 575). Örneğinde olduğu gibi, annenin duası yani onayı ve içsel sezgileri destan kahramanına güven vermektedir.

Anne kahraman için onaylayan ve güven veren özelliklerinin yanında bazı destanlarda hikâyeyi etkileyen bir roldedir. Söz gelimi; Hakas destan kahramanı Han Mirgen Hara Targah anasının “Sevgili yavrum Han Mirgen, yiğit kişi baba yurdunda huzurlu yaşamadı. Er kişiye ana

yurdunda güzel bir hayat olmadı. Sevgili yavrum Han Mirgen, buradan uzakta bulunan dokuz neslin o tarafında, Kara Doru atlı Hazır Han kan içici, kötü niyetli, Halkı boyu titretiyor, halkına eziyet ediyor.” (Aktaş, 2011, s. 135-136) sözleriyle kahramanı, halkına zulmeden Kara Doru atlı Hızır Han ile savaşmaya gönderen annedir. Kahraman, annesinin telkinleri ile halka huzur getirmek üzere Hızır Han ile savaşmaya gider.

Sibiryada destanlarında kahraman anne tarafından korunduğu ve güven verildiği gibi anneyi de korumak ona güven vermek ister. Söz gelimi; Yakut destan kahramanı Demir Kır atlı Kömüs Kırıktay, annesi Tunalıkaan Kuo’yu kaçırarak Taas Caantaar Dara Buuray ile dövüşüp, onu öldürerek “büyük kemiğiyle dünyadaki eğrilikleri düzledi/ küçük kemikleriyle Dünyadaki çukurları doldurdu ve “anasını alıp, çok güzel/ Ağzı dualının duası gibi, Usta toyukçunun toyuğu gibi/ Doğduğu ilk dünyasına, büyüdüğü dünyasına, çıkıp gelmişti” (Ergun, 2013: 645). Kahraman Kömüs Kırıktay, annesinin kaçırılması sebebiyle, onu düşmandan kurtarmak ve korumak için savaşmıştır. Sibiryada destanlarında annenin olumlu bir role sahip olduğu görülmektedir. Destan kahramanı ve anne arasında önemli bir bağ olduğu görülmektedir. Destan kahramanı anneyi korurken, anne de kahramanı severek, yönlendirerek ve onu onaylayarak bu bağı sağlamlaştırmaktadır. Destan kahramanı için anne, onaylanma ve kabul görme duygusunun tatmin edildiği kişidir.

### 3. Eş Ya da Sevgili Olarak Kadın

Kadın ve dişi tezahürlerinden biri de eş ya da sevgili tezahürüdür. Diğer kadın tezahürlerinde olduğu gibi eş ya da sevgili de kadın ve dişi olgusunun özelliklerini barındırmaktadır. Destan kahramanı için eş ya da sevgili erginlenme aşamasında yola çıkış sebeplerinden biridir. Dolayısıyla kahramanın erginlenme süreci içerisindeki önemli sınavlarından biri eş ya da sevgilidir. Sibiryada destanlarında eş ya da sevgili olarak görülen kadınlar çeşitli rollerde olabilmektedir.

Evlilik, toplum tarafından kutsanmış geçiş dönemlerinden biridir. Destan kahramanı toplumun beklentilerine uygun şekilde biriyle evlenmek ister. Sibiryada destanlarında evlilik, kahramanı yurdundan çıkaran sebeplerden biridir. Kendisine uygun görülen eşi bulmak için kahramanın savaşması veya düzenlenen yarışları kazanması gereklidir. Söz gelimi; Ak Biy destanında Altın Koo evlenmek isteyince, annesi kutsal kitaba bakar ve Cüs Kezer’in kız kardeşiyle evlenmesinin uygun olduğunu söyler. Altın Koo, Cüs Kezer’in yurdunda gider fakat Cüs Kezer, Altın Koo bütün yarışları kazanmasına rağmen Altın Koo’yu zehirleyip kardeşini Kolcu Mize ile evlendirir. Bundan sonra Altın Koo ile Kolcu Mize arasında savaş başlar. Altın Koo, bu savaşta yenileceğini anlayınca Üç Kurbustan’ın adını anar. Tanrı ona ilaç, ok ve yay indirir. Altın Koo bu ilaçla güçlenip Kolcu Mize’yı yener ve Cüs Kezer’in kız kardeşiyle evlenir (Dilek, 2007, s. 381-392)

Kahramanın eşi olan kadınlar genellikle gökyüzünden veya yeryüzünden seçilmiş kadınlardır. Bu seçim zaman zaman kutsal kitaba bakılarak yapılır. Bu uygulama, hem eş olacak kadını hem de kahramanın evliliğini kutsamak içindir. Destan kahramanının olağanüstülüğü karşısından toplumun beklentisi eşinin de kahraman kadar olağanüstü özelliklerde olmasıdır. Söz gelimi; Hakas destan kahramanı Han Mirgen Ay Huucın destanında ablası ile birlikte yaşarken Kız Han ablası, Alp Han kızın, Han Mirgen’in karısı olacağını, fakat Alp Han Kız gelirse savaşı onun kazanacağını, Han Mirgen giderse savaşı onun kazanacağını söyler. Ablasının bu sözü üzerine Han

Mirge Alp Han kızı almak için hazırlığını yapıp yola çıkar. Alp Han Kız evlenmek istemeyince Han Mirgen ile savaşı, Han Mirgen'e yenilince de evlenmeye razı olur (Arikoğlu, 2007, s. 422-424). Han Mirgen, evlenmek istediği kızla savaşarak onu elde eder. Bu durum eş olarak seçilen kızın da en az kahraman kadar savaşçı olduğunun bir göstergesidir. . Altay destan kahramanı Temene Koo, annesi Bargaa Bagay'a "Hayvanın vahşisi tüylü yaratılmış, İnsanın kendisi eşli yaratılmış. Karatı Kağan'ın yurduna gidip geleyim dedi. Kızı Kara Taacı'ya dünür olayım" dedi ve Karatı Kağan'ın yurduna doğru hızla yola çıktı. Burada Temene Koo'nun sınavı Karatı Kağandır. Karatı Kağan, Temene Koo'ya çeşitli görevler verip, bu görevleri başardığı takdirde kızını alabileceğini söyler ve çeşitli görevler verip hileler yapar. Hatta Temene Koo'nun yurdundan kızını almaya kalkar. Bunun üzerine Temene Koo Kağanın yurdunu yok eder ve Kağanı Öldürür (Dilek, 2007, s. 372-381). Karatı Kağan, kızı için kahramanın bazı görevleri yerine getirip kendini ispat etmesini ister fakat kızını vermemek için de bazı hilelere başvurur. Kahramanın bu görevleri yerine getirmesi, onun eşini elde etmesinin şartıdır. Kahraman bu şekilde kendisini ispat ederek eşine ulaşabilir.

Destan kahramanının evlilikleri bazı sıra dışılıklar barındırmaktadır. Kahraman, toplum nezdinde olağanüstülükler barındıran bir kişi olarak görülür, Bu sebeple eşinin ve evliliğinden de beklenen budur. Diğer taraftan, kahramanın evliliğinin topluma ve kahramana hizmet etmesi beklenir. Evlilik, kahramanın erginlenme serüveni içerisinde onu olgunlaştıran, macerayı başlatan bir işlevdedir. Ayrıca evlenen kadın da savaşçılığı, gücü, zenginliği ya da bir takım güçleri ile kahramanın destekçisi olacaktır.

Destan kahramanının eşleri genellikle olumlu bir işlevdedir fakat olumsuz işlevde olan eşler de vardır. Söz gelimi; Söz gelimi; Kan Altın, tanrı Ülgen'in kızı Altın Çaçak ile evlidir. Altın Çaçak, gökyüzüne çıkıp atası Ülgen'le görüşür ve yer altı mahlûklarının Kan Altın ve yurduna zarar vereceğini öğrenip, eşini uyarır. (Dilek, 2007, s. 355) Altın Çaçak, tanrı Ülgen'in kızı olarak kutsanmış bir kadın rolündedir. Kahramanı yer altından gelecek tehlikelere karşı uyarır ve onu yönlendirir. Diğer taraftan Han-Hülük'ün karısı Say-Kuu, Kögeldey-Mergen'e birlikte yaşamayı teklif eder. Kögeldey-Mergen, Han Hülük'e ihanet edemeyeceğini söylese de bir süre sonra ikna olur. Avdan dönen Han-Hülük'e karısı, kardeşinin hastalandığını söyler. Han Hülük birkaç kez bu sebeple yola çıkar. En sonunda karısı, kardeşinin iyileştiğini söyler ve bunu kutlamak için rakı içerler. Karısı, Han-Hülük'e zehirli rakı içerir. Daha sonra Kögeldey Mergen çıkar ve Han Hülük ile kapışırlar. Kögeldey Mergen ve Say-Kuu, Han Hülük'ü Altmış kulaçlık bir çukura kapatıp, çukurun ağzını Bolçaytlıg Bora Tey ile tıkar (Ergun ve Aça, 2005: 153-217). Han Hülük ise kocasına sadakatsizlik edip, Kögeldey Mergen ile birlik olup onu öldürmeye kalkar. Sibiryada destanlarında eş genellikle olumlu rollerde, kahramana destek olan, hem iyileştirici gücüyle hem de savaşçılığıyla kahramana sınavlar yolunca yardımcı olan kişidir. Bazı destanlarda ise kahramana zarar veren, onu yalnız bırakan ve hatta düşman ile iş birliği yapan hain ve sadakatsiz kişidir.

#### 4. Kız Kardeş

Sibiryada destanlarında kız kardeş, kahraman ile aynı kaygıları taşıyan, aynı hedefte buluşan kişi olarak yansıtılır. Kahramanın savaşlarında kız kardeşi yardımcı bir roldedir ve kahramana daima destek olur. Söz gelimi; Bora Şeeldey, rüyasında gördüklerini ağabeyi Boktu Kiriş'e anlatır ve her ne olursa olsun üç gün çadırdan çıkmamasını, eğer çıkarsa öleceğini söyler. Boktu Kiriş

çadırda birkaç gün geçirdikten sonra sıkılan Boktu Kiriş çadırdan çıkar ve atından düşerek ölür. Bora Şeeldey onu bir kaya içerisine defnedir. Bir süre sonra üç kuşun Boktu Kiriş'in adını söylediğini fark eder. Bu kuşlar üç göğün üstündeki üç kızmış. Üç kağanın kızları için bir yarış düzenleniyor ve bu yarışa Boktu Kiriş davet ediliyormuş. Boktu Kiriş öldüğü için, Bora Şeeldey ağabeyinin kılığında yarışa gider ve üç kızla evlenmeye hak kazanır. Üç kızı da yanına alıp yurduna gelen Bora Şeeldey, çeşitli ilaçlarla Boktu Kiriş'i diriltir. Kendisi de bir tavşana dönüşüp ormana kaçar (Ergun ve Aça, 2004, s. 244-414). Bora Şeeldey ağabeyi Boktu Kiriş'i korumak ister, hatta Boktu Kiriş'in ölümünün anlaşılmasında için onun kılığında yarışlara katılıp ona eş kadınlar kazanır. Savaşçılıkta ağabeyinden geri kalmasa da, o döndüğünde hiçbir şekilde onun iktidarını sarsacak şekilde davranmaz.

Kahramanın yolculuğunu başlatan kişi bazı destanlarda kız kardeştir. Kız kardeş genellikle kahramanı evlenmesi için yönlendiren, anne babasının yokluğunda kahramanı büyüten ve koruyan kişidir. Bu rollerde kız kardeş, aslında anne arketipinin bir yansıması olarak düşünülebilir. Söz gelimi; Kara Kuzgun destanında anne ve babasını bilmeyen iki kardeşten biri olan Kara Kuzgun'na ablası bakıp büyütür hatta adını da "Sevgili kardeşim, adını-lakabını vereyim; Altın Arıç ablalı, Ay Kara atlı Kara Kuzgun olacaksın" (İlgın, 2008, s. 25) diyerek ablası verir. Kahramanın evlilik zamanına ve hatta eşine karar veren ve bu konuda kahramanı yönlendiren kişi de kimi zaman kız kardeştir. Söz gelimi; Kağan Mergen'dir. Kağan Mergen, evlenmek isteyince ablası Yiğit Şaday'ın kızı Altın Kök'ün uygun olduğunu söyler. Hakas destan kahramanı Han Mirgen Ay Huucın destanında ablası ile birlikte yaşarken Kız Han ablası, Alp Han kızın, Han Mirgen'in karısı olacağını, fakat Alp Han Kız gelirse savaşı onun kazanacağını, Han Mirgen giderse savaşı onun kazanacağını söyler. Ablasının bu sözü üzerine Han Mirge Alp Han kızı almak için hazırlığını yapıp yola çıkar. Alp Han Kız evlenmek istemeyince Han Mirgen ile savaşır, Han Mirgen'e yenilince de evlenmeye razı olur (Arıkoğlu, 2007, s. 422-424).

Kız kardeş bazı destanlarda olumsuz bir figür olarak karşımıza çıkar. Kahraman, kız kardeşi tarafından kandırılabilir ya da ihanete uğrayabilir. Söz gelimi; Aldın-Çaagay, kız kardeşinin ihanetine uğrar ve ona kızgındır. Bu sebeple silahlarını kuşanıp atına biner ve Kaptazın-Kara' nın obasına hışımla saldırır ve Kaptazın-Kara' yı öldürür. Ablası da, Kaptazın-Kara ölünce oba halkını ve malını alıp obasına dönmek için yola koyulur. Obaya yaklaştıklarında Aldın-Çaagay, yanındakilerini kondurup tek başına obasına gelir. Obadan giden kızın tekrar obaya gelmesinin törelere aykırı olduğunu söyleyen Angır-Çeçen, konaklayanların yanına varıp ablasını yol ağzına bağlar ve hayvanlara çiğneterek öldürür. Ablasının küçük parçaları sinek ve böceğe, büyük parçaları yılan ve kurbağaya dönüşür (Ergun Aça, 2004, s.545). Kan Pergen, yurduna dönüp karısı ile kendilerine yeni bir ev yapar. Ablası Kağan Argo kardeşini eve çağırır ancak karısı ve Kağan Alp gitmemesi için onu uyarır. Böylece Kan Pergen yerine Kağan Alp gider. Kağan Alp sarhoş olup dışarı çıkar. Giderken attan düşüp ölür. Ardından Kan Pergen kız kardeşinin evine gider. Kağan Pergen sarhoş olup dışarı çıkar. Bu esnada Kağan Argo ile Kara Mos tüm halkı ve malların alıp gider. Karısı Kağan Pergen'i görür ve gökten bir kız inip Kağan Pergen'i ve Kağan Alp'i iyileştirir. Önce Kağan Alp, ardından Kağan Pergen malının peşinden gider. Kağan Argo'nun yurduna gelip

burada savaşmaya başlarlar. Kağan Pergen kız kardeşini ve kocasını öldürür. ( Ergun,2006, s.426-433).

Destan kahramanları, evini, yurdunu, ailesini korumakla görevlidir. Kahramanın sınavlar yolunda karşılaştığı zorluklardan biri de ailesinden birinin kaçırılması ya da öldürülmesidir. Bazı Sibirya destanlarında kahramanın, kız kardeşinin kaçırılması üzerine savaştığı ya da kaybolan kız kardeşini aradığı da görülmektedir. Söz gelimi; Kökin Erkey, kız kardeşini kurtarmak için yola çıkar. Kız kardeşini yer altında yaşayan Celbis Sokor'un kaçırdığını öğrenince Kökin Erkey, Añçı Mergen ile birlikte yer altına iner. Celbis Sokor'un iki oğluya savaşa girer, onları yenemeyeceğini anlayınca, atı Temir Çookır'ı yardıma çağırır ve atının yardımıyla savaşta galip gelir. Añçı Mergen ile Kökin Erkey, Celbis Sokor'un yurdunu dağıtıp, yedi nesildir yer altına indirdiği halkı da kurtarıp Temir Çookır'ın kuyruğuna takılıp yurda dönerler (Dilek, 2002, s.176-196).

### 5. Bilge Kadın

Bilge Kişi arketipi, toplumların kültür ve geleneklerinde kahramanın doğru bilgiye ulaşmasını sağlayan, onu yönlendiren ve ona doğru yolu gösteren yardımcı bir arketip olarak karşımıza çıkar. Bu arketip erkek ya da kadın cinsiyetinde farklı görünümlere sahiptir. Bazı destanlarda büyücü bir kadın, bilgili ve tecrübeli ihtiyar bir kadın şeklinde tezahür edebilir. Bilge arketipi, Carl Gustav Jung'un analitik psikoloji teorisinde tanımladığı kolektif bilinçdışının evrensel sembollerinden biridir. Bu arketip, genellikle yaşlılık, deneyim, şifacılık, bilgelik ve sezgi ile ilişkilendirilir. Bilge arketipi kahramanın erginlenme yolunda karşılaştığı engelleri aşmasını sağlarken, onu yönlendirir ve hem fiziksel hem de ruhsal anlamda şifalandırır. Bu arketip toplumun bilgi ve tecrübeye verdiği değerlerin bir görünümüdür. Bilge kadın, kahramanın kendisi tanıma ve dönüştürme gücünün simgesel bir ifadesidir.

Bilge Kadın, kahramanın erginlenme yolculuğunda ona yol gösteren, bir yiyecek ve içeceklerle erginlenmesini sağlayan ya da bir tehlikeyi haber verip kahramanı koruyan bir işlevde olabilir. Söz gelimi; Alday- Buuçu destanında Han- Buuday'ın ağaç kabuğundan çadırın eşliğinde gördüğü bir kadın sandığından sarı bir şey çıkarıp kahramana verir ve bu şeyi atı ile birlikte yemesini ister. Han Buuday onu yiyip, atıyla birlikte gençleşir. Bu kadın daha sonrasında Uzun Sarıg Kağan'ın yurduna yarışmaya giden kahramana öğüt verir ve onu olabilecek tehlikelere karşı da uyarır (Ergun ve Aça, 2004, s. 240-241). Kadın, kahramana sütünden yaptığı sarı şeyleri vererek onun erginlenmesini sağlama işlevini yerine getirmiştir. Ak Kağan destanında Altın Taycı ablası ve atı yurdundan götürülünce, hangisini kurtarmaya gideceğini bilemez ve Pokay Sarıg koca karıya fikrini sorar. Koca karı "Sen ak kula atın yoluna gidersin. Yiğit cesur Altın Tana ablanın arı gücü yeter" (Ergun, 2006, s. 167) diyerek Altın Taycı'yı yönlendirip ona yol gösterme işlevini yerine getirir.

Bilge kadın, destanda farklı özelliklere sahiptir. Yol gösterici ve bilge olmasının yanında şifacılık özelliklerine de sahiptir. Bu özellikleri sayesinde hastalanan ya da yaralanan kahramanın iyileşmesini sağlar. Bu özellikleri taşıyan kadın, bazı destanlarda ölen kahramanı diriltme ve sağaltma gibi işlevlerde de görülebilir. Kan-Ceren Attu Kan-Altın destanında Kan Altın uzun süre yemek yememiş ve bitkin düşmüştür. Kan Altın Otururken ocağın ateşini yakamayan ihtiyar bir kadına yardım eder. İhtiyar kadın, Altın kağana nohut ve arpa kavurur ve Altın Kağan'a "Güçlü kuvvetli olayım dersin, keçi sütü iç. İçine ılık kursak olsun, artığı gübre olsun. Titreyerek ölmeyim

dersen domuz etini ye. Doyurucu kursak olsun, çıkanı gübre olsun. Umutsuza ne olsun. Devenin sütünü iç bağırsağına doldursun, karnını doyursun. Kötü görme hiçbir zaman Öküz etini ye, tereyağı, kurut ye..." (Dilek, 2007, s. 336) sözleriyle bilge kadın, kahramanın fiziksel sağlığını korumak ve devamlılığını sağlamak için nasihatte bulunur.

## 6. Şeytanî Kadınlar

Destan kahramanlarının erginlenme macerasında açık ve kapalı düşmanları vardır. Kahraman düşmanları ile mücadele ederken, kendi nefsi ile de mücadele etmektedir. Şeytanî kadınlar destan kahramanını baştan çıkarmaya çalışarak, ona zarar vermek ya da onu yenmek isterler. Bu savaş örtük ve gizli bir şekilde yürür. Kahramanın karşısında korkunç canavarlar, yer altı dünyasının kötü karakterleri değil, güzelliğiyle büyüleyen, şehvetli, misafirperver kadınlar vardır. Bu kadınlar silah gücü ve fiziksel güç kullanmadan kahramanın karşısına çıkarlar fakat karşısına çıkmış bir düşman gibi görünmezler.

Şeytanî kadınların bazı olağanüstü özellikleri vardır. Bu kadınlar herhangi bir şeye dönüşebilir, sihir ve büyü yaparak zarar verebilirler. Söz gelimi; Kudretli Er Sogotoh'a Orta dünyadan kızlar gelip "Out Urbalcın bahadır karını tutsak tutuyor" diyerek içeri alırlar. Kudretli Er Soğotoh karşısında eşini görür ve onunla birlikte olur. Fakat sabah uyandığında bedeninin yarısının kesildiğini sadece kemiğinin kaldığını görür. Uot Çolboday adlı kadın şaman, Er Sogotoh'un karısına dönüşüp, ondan hamile kalmıştır (Ergun, 2013, s. 675-681). Baştan çıkarıcı kadının özellikleri arasında görünümünü değiştirebilmek ve karşısındaki kişinin aklında karmaşa yaratmak vardır. Şeytanî kadınlar, kahramanı engellemek için baştan çıkarıcı olabilir. Bu kadınlar, baştan çıkarıcılığını kullanarak bir arzu nesnesi haline gelir ve kahramanın gücünü kırmaya ve hatta yok etmeye çalışır. Bu kadınlar, erkek kahraman için gerçek kimliklerinin dışında arzulanabilir güzellikte bir nesne yaratıp onu büyüleyerek onunla savaşır ya da zarar verir. Fakat bu savaşı o kadar silikleştirirler ki, erkek kahraman bir savaşta olduğunu anlamaz. Bu sebeple de erkek kahraman için bu savaş zor ve bilinmezliklerle doludur.

## SONUÇ

Sibirya destanlarında kadınlar özellikleri ve işlevleri bakımından destanların zengin anlatı yapısında merkezi bir konuma sahiptir. Bu destanlarda kadınlar, yan karakter olmanın ötesinde, destanların gelişiminde ve kahramanlık unsurlarının vurgulanmasında kritik roller üstlenmiştir. Kadın karakterler, destan içerisinde genellikle bilge, şifacı, yol gösterici, güçlü, savaşçı ve cesur figürler olarak betimlenir. Onlar, kahramanların eşleri, kardeşleri veya anneleri olmanın ötesinde, aynı zamanda destanda bağımsız bir birey olarak kendi maceralarını da yaşayıp aynı zamanda toplumsal düzenin kurulmasında ve korunmasında aktif rol oynar.

Kadınların, destan içerisindeki rolleri ve maceraları toplumun kadına bakış açısını ve kadınların toplumsal hayattaki yerine dair önemli bilgiler verir. Sibirya destanlarında gördüğümüz kadın karakterlerin bilgeliği, şifacılığı ve sezgisel birtakım güçleri, toplumsal hayatta kadına saygı gösterildiğinin ve değer verildiğinin bir göstergesidir. Özellikle kadın karakterlerin kahramanın ruhsal ve toplumsal rollerini kazanmasındaki etkileri düşünüldüğünde, kadınların destandaki maddi ve manevi otorite sahibi oldukları görülür.

Bu çalışmada, Sibiryada destanlarında kadınların toplumsal ve sosyal rolleri, temsil edilme biçimleri ve sahip oldukları güç ve özellikler incelenmiştir. Çalışmada görüldüğü üzere Sibiryada destanlarında kadınlar pasif değil aksine oldukça etkin ve güçlü bireylerdir. Onlar, destanların hem görünmeyen kahramanları hem de toplumsal yapı taşlarıdır. Bu yönüyle Sibiryada destanları, Türk kültüründe ve sosyal yaşamında, milletin ve toplumun değerlerinin korunmasında kadınların etkin bir rolde olduklarını göstermektedir. Destan kadınlarının özellikleri ve topluma katkılarının incelenmesi kadınların tarihsel süreç içerisindeki değişimlerini takip edip anlamak adına önemlidir.

Sonuç olarak, Sibiryada destanlarındaki kadın karakterlerin incelenmesi, bu destanların derinlikli bir kültürel analizi için vazgeçilmezdir. Kadınların rolü ve temsil biçimleri, bu destanların içerdiği toplumsal ve kültürel değerleri, kadınların tarih boyunca üstlendikleri çeşitli rolleri ve toplumsal gelişimdeki katkılarını anlamak açısından önemli bir kaynaktır. Bu bağlamda, Sibiryada destanları, kadınların tarihi ve kültürel mirasının anlaşılması için zengin ve kıymetli bir hazinedir.

### KAYNAKÇA

- Aktaş, Erhan (2011). *Hakas Destanları 3: Han Orba*. Ankara: TDK Yayınları.
- Akyüz, Çiğdem (2010). "Manas Destanı'nda Alp Kadın Tipi". *Mukaddime*, 1, 169-180.
- Arıkoğlu Ekrem (2007). *Hakas Destanları 1*. Ankara: TDK Yayınları.
- Bars, Mehmet Emin (2014a). "Türk Kahramanlık Destanlarında Kadın Tipleri" *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 3, 122-140.
- Campbell, Joseph (2023). *Mitolojinin Gücü: Kutsal Kitaplardan ve Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikâyeler* (MediaCat, İstanbul).
- Dilek, İbrahim (2002). *Altay Destanları 1*. (Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara).
- Dilek, İbrahim (2007). *Altay Destanları 2*. (Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara).
- Ekici, Metin (1999). "Anadolu Sahası Köroğlu Anlatmalarında Kadın Tipler". *Millî Folklor*, 44(11), 10-17.
- Elçi, D. Ö. (2018). Batı Ve Doğu Mitolojilerinde Kadın İmgesi: Tanrıça'lar. *Atlas Journal*, 4(11), 826-840.
- Ergun Metin (2006). *Şor Kahramanlık Destanları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ergun Metin (2013). *Yakut Destan Geleneği ve Er Sogotoh*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ergun, Metin ve Aça, Mehmet (2004). *Tıva Kahramanlık Destanları I*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ergun, Metin ve Aça, Mehmet (2005). *Tıva Kahramanlık Destanları II*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- İlgın, Ali (2008). *Hakas Destanları 2: Kara Kuzgun*. Ankara: TDK Yayınları.
- Jung, C. G. (2021). *Dört Arketip*. Zehra Aksu Yılmaz (Çev.). (Metis Yayınları, İstanbul).
- Kaplan, Mehmet (2004) *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar, Tip Tahlilleri 3*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Saçkesen, Ahmet (2007). "Er Tabıldı Destanında Kadın Tipler" *Turkish Studies*, 2/3, 489-495.
- Sağıroğlu, Birsal (2022). "Dünya Güzeli Masalında Sözlü Kültürün İzleri: Tekrarlı Yapılar Ve Döngüsel Zamanlar". *Millî Folklor*, 17/133, 92-101.



OKTAY YİVLİ

# Kırk Yama

AŞK, EDEBİYAT ve ÖTEKİ ŞEYLER



  
Günce Yayınları

Mahmut Babacan

Üniversiteler İçin

# Türk Dili Kompozisyon Bilgileri



  
Günce Yayınları

8.  
BASIM

Başka Bir Tarih Hayal Etmek

# TÜRK EDEBİYATINDA ÜKRONYA

MURAT GÜR

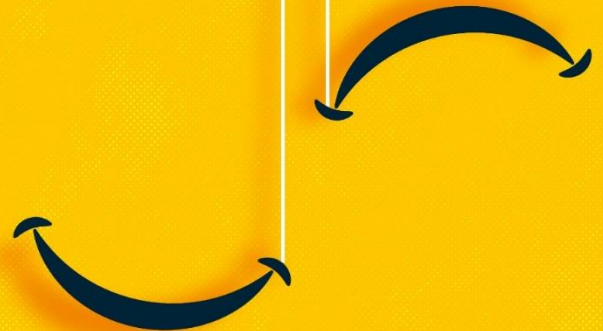


  
Günce Yayınları

DR. MUSA ERASLAN

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE

# MİZAH VE İRONİ



  
Günce Yayınları

# Eric Hobsbawm'ın "Sosyal Eşkiya" Kalıbına Göre Bir Halk Kahramanı: Urfalı Nezif'in Biyografisinin Yapısal Çözümlemesi

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ ÖMER KIRMIZI\*

## Öz

Silah başta olmak üzere çeşitli yöntemlerle zor kullanarak can ve mal emniyetini ortadan kaldıran eşkiyalık, kamu otoritesinin sarsıldığı dönemlerde görülen bir fenomendir. Bu itibarla tarihin farklı dönemlerinde farklı coğrafyalarda merkezi otoritenin güçsüz düştüğü bunalımlı zamanlarda eşkiyalık hareketlerinin ortaya çıkıp yaygınlaştığı bilinmektedir. Sosyal eşkiyalar ise halkın adi suçlulardan ayırıp suçlarından/günahlarından arındırarak farklı bir kategoride ele aldığı ve icra ettikleri misyonla halk kahramanı statüsüne yükselttikleri figürlerdir. Bu çalışmada İngiliz tarihçi ve yazar Eric Hobsbawm tarafından ortaya atılıp sistematik bir şema ile ortaya konulan sosyal eşkiya kalıbı mahallî bir halk kahramanı olarak görülen Urfalı Nezif'in biyografisine uyarlanmıştır. Hobsbawm'ın sosyal eşkiyalar için kullandığı "kitapların resmi tarihinden bağımsız olarak hatırlanan bir tarihe ait" ifadesi Nezif'in bu çalışmaya konu edilmesinin temel gerekçesidir. Sözlü kaynaklardan derlenen halk anlatıları yoluyla toplumsal bellekte yaşamaya devam eden Urfalı Nezif; ortaya koyduğu kendine özgü adalet ölçüsü, gerçekleştirdiği eylemler ve toplumun adalete olan özlemini dillendiren sembol olarak bir sosyal eşkiyadır. Çalışmada Urfalı Nezif'in hayatının sosyal eşkiyalığın alt başlıkları bağlamında incelenip değerlendirilmesi yapılmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Hobsbawm, sosyal eşkiya/haydut, halk kahramanı, Urfalı Nezif/Nazif

A FOLK HERO ACCORDING TO PATTERN OF ERIC HOBSBAWM'S "SOCIAL BANDIT":  
STRUCTURAL ANALYSIS OF URFALI NEZİF'S BIOGRAPHY

## Abstract

Banditry, which removes forcibly safety of life and goods/property by various methods, including gun, is a phenomenon that is seen during periods when public authority is shaken. In this respect, it is known that banditry movements emerged and became widespread in depressed/rough times when central authority weakened in different periods of history in different geographies. Social bandits are figures that folk distinguishes them from ordinary criminals and considers them in a different category by sanctifying/purifying from their crime/sins, and elevates them to status of folk hero with mission they performed. In this study, pattern of social bandit, put forward by Eric Hobsbawm, British historian and writer, and presented by a systematic schema, was adopted to Urfalı Nezif's biography, whom is seen as a local folk hero. Hobsbawm's statement "belongs to remembered history, as distinct from official history of books", used by him for social bandits, is

\* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Halkbilimi Bölümü, [omerkrm@nevsehir.edu.tr](mailto:omerkrm@nevsehir.edu.tr), [omerkrmz@hotmail.com](mailto:omerkrmz@hotmail.com) ORCID: 0000-0003-3393-6043

Gönderim tarihi: 30 Mayıs 2024

Kabul tarihi: 26 Temmuz 2024

main reason for Urfalı Neziha to be discussed in this study. Urfalı Neziha, who has continued to live in social memory through folk narrations, compiled from oral sources, a social bandit with distinctive justice criteria he presented, actions he performed, and as symbol who expressed longing to justice of society. In the study, we studied and carried out the evaluation of Urfalı Neziha's life in the context of sub-headings of social banditry

**Keywords:** Hobsbawm, social bandit/outlaw, folk hero, Urfalı Neziha/Nazif

## GİRİŞ

**E**şkıyalık ve eşkıyalık hareketleri; toplumlarda sosyal, idarî ve iktisadî düzenin bozulmasıyla baş gösteren, tarihin ilk devirlerinden günümüze kadar sebep ve sonuçları itibariyle farklı biçimlerde değerlendirilen bir olgudur. Kamu otoritesinin sarsıldığı, can ve mal emniyetinin kalmadığı durumlarda zor kullanarak tedhiş hareketleriyle korku salan eşkıyalık, genel çerçevede tarım toplumlarına özgü bir eylem türüdür. Ancak tarihi süreçte genellikle devlet erkine veya bu erke bağlı mahallî yönetici ve kurumlara başkaldırı şeklinde zuhur eden eşkıyalık, değişen toplum ve yönetim biçimlerine bakılmaksızın her dönemde var olagelmıştır.

Mensup olunan disipline göre farklı şekillerde tanımlanan eşkıyalık; yol kesen, hırsız, haydut grubu (Cemiloğlu, 2003, s. 218); şekavette olanlar, haydutlar (Toparlı vd., 2004, s. 124); dağ hırsızları, haydutlar (Devellioğlu, 2008, s. 238); dağda, kırdan yol kesen hırsızlar, haydutlar (URL-1); kuttâu't-tarik (yol kesen), haramî (URL-2); yasalara ters düşerek, saldırıp zor kullanarak soygun yapan bir çeteye dâhil olan kimseler (Şahin, 2003, s. 76) gibi farklı anlamlar yüklenen bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Sözlüklerde daha çok "kriminal" yönleriyle vurgulanan eşkıyalığın oluşumuna zemin hazırlayan sosyoekonomik şartlar, bilim adamlarınca daha sonra kendisine bir meşruiyet alanı kazandıracak olan "sosyal eşkıya/haydut" kavramının da doğmasına neden olacaktır.

Yukarıda farklı anlamları verilen adı eşkıyalıktan ayrılan sosyal eşkıya kavramı, İngiliz marksist tarihçi ve yazar Eric Hobsbawm tarafından ortaya atılmış; eşkıyalığın romantik bir bakış açısıyla ve "soylu bir direniş" bağlamında yeniden ele alınmasına neden olmuştur. Hobsbawm'a göre sosyal eşkıya; merkezî ve yerel otoritelere göre suçlu sayılan ancak köylülerin gözünde bir kahraman, sınıfının yandaşı, öç alıcı, adaletsizliği düzeltmek için dövüşen ve "zarureten" yasa dışına düşmüş köylüdür (1995, s. 11). Marksist eğilimli halkbilimcilerin folkloru sınıf çatışmasının yansıması ve silahı (Dorson, 2011, s. 28) olarak ele aldığı bir düzlemde Hobsbawm da konuyu sosyokültürel yapı içinde ve determinist bir yaklaşımla (Çobanoğlu, 2012, s. 212) ele alarak köylü haydutların bir halk kahramanına dönüşme süreçlerini bir şema şeklinde ele almaktadır.

Araştırmacılar, (Boratav, 2009, s. 23; Genç, 1998, s. 112; Dinç, 2018; Gacar, 2019, s. 312; Oktay, 2020, s.149) genellikle sosyal eşkıyaların suçlarından yalıtılarak ve günahlarından arındırılmış bir şekilde destanlara ve türkülere konu olduklarını ifade ederler. Bunun taşrada meşruiyet krizi yaşayan devlet aygıtının halkın adalet ve sosyoekonomik refah arayışı ile birleşerek evrensel boyutta bir suçlu-kahraman prototipinin oluşmasına katkı sunduğu söylenebilir. Ancak sosyal eşkıyalığın nedenlerini sadece iktisadî krizler ve yönetim zafiyetleriyle açıklamak mümkün değildir (Elaltuntaş & Karaca, 2021, s.45). Toplumların adalet özlemleri, güvenlik ihtiyaçları ve arzulan bir

düzen için kolektif idealleri gerçekleştirebilecek bir figür, toplumsal şuurlarında filizlenmeye her an hazırdır.

Sosyal eşkiyanın edebî ve kültürel imajı, geri kalmış toplumlarda günlük yaşamın; ileri toplumlarda ise kaybedilmiş masumiyet ve maceraya duyulan özlemin yansımasıdır. Eşkiyalığın hukuksal ve kriminal çerçevesini attığımızda geriye ebedi bir arzu ve edebî roller kalır: özgürlük, kahramanlık ve adalet düşü (Pıçak vd., 2020, s. 379). Devlet yönetimindeki aksaklıklar, ekonomik sarsıntılar ve dış müdahale gibi kaotik durumlar esnasında ortaya çıkan başkaldırı ve sosyal eşkiyalar, aynı olumsuz koşulları yaşayan toplum için dolaylı bir doyum ve bir toplu kutlama kaynağıdır (Yetkin, 1997, s. 11). Dolayısıyla yukarıda bahsedilen düalete kapsamında suç işleyen kişinin adı bir suçlu mu yoksa sosyal bir eşkiya mı olduğu ona kimin gözüyle bakıldığına göre değişmektedir (Dinç, 2018, s.76).

Lüleci (2022, s. 141-142), Türk kültür dünyasında sosyal eşkiya olarak değerlendirilebilecek karakterlerle ilgili son yıllarda muhtelif çalışmaların yapıldığını fakat buna dair kültürel bir “değer” çözümlemesinin yapılamadığını belirtir. Bu kapsamda yöntem eksikliklerine değinen yazar, söz konusu geleneği “sınıf” kavramı üzerinden değil “değer” kavramı üzerinden temellendirmenin gerekliliğine temas eder. Nitekim Anton Blok (1972) başta olmak üzere farklı araştırmacılar dünyanın farklı bölgelerindeki eşkiyalık deneyimlerinin açıklanmasında değer kavramının önemli bir rolü olduğunu ifade etmiş, eşkiya eylemlerinin bir dizi değerler silsilesine tekabül ettiklerini belirtmişlerdir.

Toplumların, kahramanlara ve halktan yana çıkanlara duyulan ihtiyaca binaen bazen ortada gerçek bir kahraman yokken bile bu işler için uygun olduğu düşünülen birinin baş tacı edildiğini belirten Hobsbawm (1995, s. 33-34) erdemli/sosyal eşkiya tipinin evrensel ve meşhur örneği olan Rabin Hood mitini bu kapsamda değerlendirir.

Eşkiyalık, toprakların ve ekonomik imkânların görece dengeli dağıldığı bölgelerde görülmez. Kapitalist sistemin etkisiyle toprak ve sermaye yoğunlaşmasının dolayısıyla eşitsizliğin hızlandığı bölgelerde ve aşiret düzeninin etkisiyle doğal olarak mülk edinmenin alabildiğine sınırlandırıldığı yörelerde görülür (Pıçak vd., 2020, s. 381). Bu itibarla çalışmamıza konu olan Urfa’da önceki cümlelerde tasvir edilen, genellikle sosyal eşkiyalığın ortaya çıkış zeminini teşkil eden sosyoekonomik ve sosyokültürel şartların hüküm sürdüğü bir yöre olan Urfa’da ve bahsi geçen şartların cari olduğu 20. yüzyıl başlarında yaşamıştır. Ancak yöredeki sosyal eşkiyalığı Doğu ve Güneydoğu’da 1980’li yıllara kadar devam eden “mahkumluk”tan (Şahin, 1995, s. 5-8) kısmen ve 1980’li yıllardan beri yörede binlerce vatandaşımızı katleden ırkçı-bölücü PKK teröründen tamamen ayırmak gerekir.

Kurtuluş Savaşı sırasında yörede Fransızlara karşı yapılan çete savaşlarında adını duyuran (Bayrak, 1985, s. 125) Nezif; Ahmet Arif’in şiirlerinden (Arif, 2009, s. 54-55) TRT’nin belgesellerine (Karadağ, 2008, s. 194) kadar farklı mecralara konu olmuş, yörede sosyal adaleti sağlamayı kendisine misyon edinmiş bir halk kahramanıdır. Bu çalışmada Urfa Nezif, Eric Hobsbawm’ın sosyal eşkiyalık ve buna bağlı kategorizasyona tabi tuttuğu alt başlıkları bağlamında ele alınacaktır.

† Nazif ismi Urfa halk ağzında gerileyici benzeşme yoluyla “Nezif” şeklinde söylenmektedir. Bu itibarla metinde Nezif söyleyişi tercih edilmiştir. Detaylı bilgi için bkz.:Özçelik, 1997: 20.

## 1.URFALI NEZİF'İN HAYATI

Nezif, 1893 yılında Urfa'nın Yusufpaşa Mahallesi'nde doğmuştur (Aydın, 2008, s. 330). Doğduğu ev, günümüzde yıkılmış olan "Eski Saray" diye tabir edilen ve bir zamanlar hükümet konağı olarak kullanılan yapının bitişiğinde bulunan Ayaklı Hamam'ın yanındadır (K.K.1). Babasının adı Süleyman Halfe (Kalfa), annesinin adı Emine'dir. Mustafa ve Hatice adında iki kardeşi olan Nezif'in babasının Rızvaniye Camii'nde imamlık yaptığı aynı zamanda bölgedeki vakıfların gelir gider defterlerini tuttuğu ifade edilmiştir (K.K.1, K.K.4).

Nezif, küçük yaşlardan itibaren cesareti, yiğitliği, zayıfları gözetken tavrı ve haksızlığa karşı tahammülsüzlüğüyle temayüz etmiş biridir (Turhan, vd., 2003, s. 387). Yaşadığı dönemde daha çok yörede çetecilik yoluyla halka zulmeden Ermenilerle mücadele eden Nezif (Özbek, 1994, s. 280) gerek bu tavrı gerekse de Urfa'nın işgali sırasında Fransızlara karşı giriştiği mücadele ile yörede bir halk kahramanına dönüşmüştür. Kahramanlığı sebebiyle Ahmet Arif (2009, s. 54-55), Enver Gökçe (Kurtoğlu, 2020, s. 99) gibi şairlerin şiirlerinde kendisine yer verdiği Urfalı Nezif'in ölümü trajiktir.

Özbek'e (1994, s. 280) göre Urfalı Nezif'i, karısıyla ilişkisi olduğunu düşündüğünden yakın bir arkadaşı tuzağa çekerek öldürmüştür. Ancak Aydın (2008, s. 330), Turhan vd. (2003, s. 387) ve sözlü kaynakların (K.K.1, K.K.2, K.K.3, K.K.4, K.K.5, K.K.6) ifadelerine göre Urfalı Nezif'in varlığı yörede milletin sırtından zenginleşenlerle, elde ettikleri güç sayesinde halk zulmedenlerin işine gelmediği için onun ortadan kaldırılması bir plan dahilinde Hacı İsa'ların yanında çalışan Deveci Mehmet'e havale edilmiştir. Buna göre Nezif'in en yakın adamlarından Deveci Mehmet, altınla devşirilmiş ve Nezif'i öldürmeye ikna olmuştur.

Sözlü kaynakların ifadelerine göre Nezif ve Deveci Mehmet Suruç'a gitmek üzere bir gün yola çıkarlar. Akabe Mevkii'nde bulunan Firuz Paşa Hayratı'nda<sup>‡</sup> mola verirler. Burası o dönem için yolcuların ve kervanların dinlendiği bir su başıdır. Burada dinlenmeye çekilen Nezif'in yanında sadece tüfek olduğundan emin olan Deveci Mehmet, dışardan bir gürültü duyduğunu söyleyerek tüfeği Nezif'ten alır. Hayratın dışına yönelip birkaç adım attıktan sonra dönüp Nezif'i vurur. Onun doğrulmasına fırsat vermeden arka arkaya ateş eden Deveci Mehmet, Nezif'in öldüğünü düşünerek oradan uzaklaşır. Ancak yaralanan ve çok kan kaybeden Nezif henüz ölmemiştir. Bir müddet sonra hayratın civarından geçen Kolcu (Bekçi) Cuma, bir inleme sesi duyar. Hayrata doğru geldiğinde vurulmuş olan kişinin Nezif olduğunu anlar. Şehre gelip ailesine haber verir fakat döndüklerinde Nezif vefat etmiştir. Cenazesi Urfa'ya getirilen Nezif, hayatının baharında bir ihanet sonucu öldürüldüğü için halk büyük bir şaşkınlık yaşar. Ölümü halk üzerinde büyük bir üzüntü yaratan Nezif, Bediüzzaman Mezarlığı'na defnedilir (K.K.1).

E. Hobsbawm, sosyal eşkıyalığın diğer adı suçlularla karıştırılmaması için eserinde (1995, s. 47-97) belli başlı suç gruplarından bahsederek teorisine dayanak yapacağı genel çerçeveyi çizmiştir. Bu yolla kamusal düzenin bozulduğu, güçlünün güçsüzü ezdiği, haksızın haklıya üstün geldiği zamanlarda genellikle halk edebiyatı metinlerinde idealize edilen ve bilhassa kırsal kesimdeki her erkeğin öykündüğü kahramanın ortaya çıkış ve hayat serüvenini bir kalıp içerisinde okura sunulması hedeflenmiştir. Çalışmanın bu bölümünde Urfalı Nezif'in hayatı Hobsbawm'ın çizdiği şema bağlamında değerlendirilecektir.

<sup>‡</sup> Bu hayrata, yaşanan hadiseden ötürü Nezif'in Hayratı ismi verilmiş ve hayrat günümüzde de bu isimle anılmaktadır.

## 2. ERİC HOBSBAWM'İN SOSYAL HAYDUT KALIBINA GÖRE URFALI NEZİF'İN HAYATININ TAHLİLİ

E. Hobsbawm, sosyal haydut kavramını temellendirirken bu tipi kurgusal hikâyelerin yanı sıra tarihteki belli başlı gerçek toplumsal olaylarla ilişkilendirmiş; böylece zihnindeki sosyal eşkiya tiplendirmesi ve ideal eylemci profilini toplumsal hareketlere ilişkin teorisinin merkezine oturtmuştur. Bunu yaparken de resmi kaynaklar dışında baladlar, türküler, halk şiirleri ve mitolojiden yararlanmıştır.

Urfalı Nezif'in yaşadığı dönem, içinde bulunduğu sosyoekonomik şartlar ve toplumsal yapı Hobsbawm'ın kuramını dayandırdığı ve eserinde betimlediği (1995, s. 82) şartlarla paralellik arz etmektedir. Osmanlı Devleti'nin yıkılış Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına denk gelen bu dönem, savaşlar ve yerel isyan hareketlerinin gerçekleştiği bir dönemdir (Tanık, 2023). Yöredeki Ermenilerin işgal kuvvetleriyle ortak hareket edip bölgedeki halka zarar vermesi ve sarsılan devlet otoritesi, bölgede sivil inisiyatifin harekete geçmesine neden olmuştur.

Nezif'in yaşadığı yöre olan Urfa, bu dönemde de köklü bir tarihe sahip olmasına karşın kır sosyolojisinin hâkim olduğu bir toplum yapısı sergilemektedir. Bu bağlamda Hobsbawm'ın sosyal eşkiyanın coğrafyası sadedinde dağlar, ulaşılmaz bölgeler, endüstri öncesi gelişmemiş yollar (1995, s. 15) şeklinde betimlediği ortam aynı zamanda Urfalı Nezif'in sosyal eşkiya olarak ortaya çıkacağı zemini betimlemektedir.

Hobsbawm'a göre "*kitapların resmi tarihinden bağımsız olarak hatırlanan bir tarihe ait*" olan sosyal eşkiyalar, halkları için Napolyon ya da Bismark'tan daha önemlidirler. Haklarında özlem ve gurur dolu türküler yakılmıştır (1995, s. 119-120). Bu kapsamda çalışmamıza konu olan Nezif'in öldürülmesi üzerine aşağıdaki türkünün yakıldığı tespit edilmiştir (Özbek, 1994, s. 281):

Yaylalar içinde Erzurum yayla,  
Şehirler içinde ne hoştur Konya,  
Nezif'i vurmuşlar şen olsun dünya<sup>§</sup>.  
Ana düştüm ben bir ormana yol belli değil, iz belli değil.  
Beni vuran dostum anam, düşmanım değil.  
Urfa mahpushanasında gün belli değil, yıl belli değil.  
Nezif'in hurcunda\*\* bir top alaca<sup>††</sup>.  
Saraya getirdiler kanlı salaca<sup>‡‡</sup>.  
Ası'yı<sup>§§</sup> gönderin gitsin ilaca.  
Ana düştüm ben bir ormana yol belli değil, iz belli değil.  
Beni vuran dostum anam, düşmanım değil.  
Urfa mahpushanasında gün belli değil, yıl belli değil.

Hobsbawm'ın eşkiyalığın ortaya çıkış şartlarını inceleyip sosyal haydut diye tanımladığı erdemli eşkiyaların toplumsal rolü ve yerel halkla olan ilişkilerine dair ortaya koyduğu prensipler

<sup>§</sup> Bu mısra "Nezif'i vurmuşlar ağlasın Urfa" şeklinde de söylenmektedir.

<sup>\*\*</sup> Hurç: Sırtta taşınan veya binek hayvanlarının sırtına vurulan keçi kılından örülen ya da deriden yapılmış küçük heybe.

<sup>††</sup> Alaca: Erkek gömleği dikiminde kullanılan çizgili, pamuklu kumaş.

<sup>‡‡</sup> Salaca: Ölü yıkanan tahta kerevet.

<sup>§§</sup> Ası: Kör Ası olarak bilinen Nezif'in dostu ve Milli Mücadele kahramanlarından İsmail Kaysı (K.K.2).

esasen bir kahraman biyografisinin yapısal olarak çözümlenmesine dayanmaktadır. Bu itibarla çalışmamızda Hobsbawm'ın kültürel kod ve imajlara dayanarak sistematik hale getirdiği kahraman kalıbı Urfalı Nezif'in hayatına uygulanacaktır.

### 2.1. Adaletsizliğin Kurbanı Olarak Kahraman

Hobsbawm'a göre erdemli bir eşkiya suç işleyerek değil adaletsizliğin kurbanı olarak kanun dışına düşer. Ya da sosyal eşkiya halk tarafından değil otoritelerce suç kabul edilen bazı eylemlerden ötürü hüküm giyer (1995, s. 34). Bu itibarla resmi otoritelerce "suç" olarak değerlendirilen bir eylemden ötürü kanundışılık kariyerine başlayan sosyal eşkiya toplum nazarında adaletsizliğin kurbanı olmuştur.

Urfalı Nezif'in hayatı; halkın savaş, isyan hareketleri ve buna bağlı yerel otorite zayıflığından kaynaklı kargaşa içinde olduğu bir döneme tekabül etmektedir. Birinci Dünya Savaşı sonrasında Anadolu'da başlayan işgal hareketlerine Osmanlı Devleti çatısı altında yaşayan azınlıklar da katılmış, böylece Anadolu'da dağınık halde ve Müslümanlarla iç içe yaşayan bilhassa Ermenilerin gerçekleştirdiği terör hadiseleri Urfa'da da yerel halkı sivil inisiyatifle işgale karşı koymaya mecbur bırakmıştı. Nezif, oluşturulan bu milis kuvvetlere katılmış, Kurtuluş Savaşı'na iştirak etmiştir. Bu durum Hobsbawm'ın sosyal eşkiyaların yabancı istilalara karşı yürütülen direniş hareketlerinde rol almaları (1995, s. 29) kuralıyla da uyum göstermektedir.

Yörede İngilizlerden sonra işgali devralan Fransızlara karşı Nezif önderliğinde çeşitli sabotaj eylemleri gerçekleştirilmiştir. Bunlardan biri, şehrin hâkim bölgesinde yer almasından ötürü Fransızların karargâh olarak kullandıkları hastaneye yapılan eylemdir. Nezif ve arkadaşları, Karakoyun Deresi üzerinde bulunan bu hastaneye kanalizasyondan girip birkaç Fransız askerini etkisiz hale getirmiştir. İşgal kuvvetleri komutanı Yüzbaşı Sajous\*\*\* Nezif'in yakalanması için defalarca talimat vermiş ancak buna muvaffak olamamıştır (K.K.3).

Nezif'in mücadelesi sadece işgal kuvvetlerine karşı olmamış; yerel devlet otoritesinin sarsılmasıyla beraber stokçuluk yapan tüccara, fakirlere eziyet eden zenginlere ve asayişin bozulmasıyla çetecilik yapanlara da Nezif karşı koymuştur. O, hayatında hiç adam öldürmemesine rağmen yaralamadan ötürü birkaç defa hapse girmiş, çoğu kez halkın veya zaptiyelerin önceden haber vermesi sayesinde hapse düşmekten kurtulmuştur. Bir defasında yöre ahalisinden haraç isteyen birini yaraladığı için hapse girmiş, ancak mahkumların hamama götürüldüğü başka bir zamanda kaçmayı başarmıştır. Bütün bu kaçma ve saklanma süreçlerinde halkın hatta zaptiyelerin desteğini aldığı da anlatılmaktadır (K.K.2, K.K.3).

Eşkiyalığın toplumsal gerilimlerin ve karışıklığın olduğu dönemlerde gelişip yaygınlaştığı gerçeği dikkate alındığında sosyal eşkiyanın yoksulun öç alıcısı durumuna gelmesiyle bu imgeyi hak ettiği düşünülmektedir (Hobsbawm, 1995, s. 55). Nezif, gerek Kurtuluş Savaşı sırasında işgal kuvvetleri ve Ermenilere karşı verdiği mücadele ile gerekse de halka çeşitli şekillerde zulmedenlere karşı duruşuyla halkın öç alıcısı olmuştur. Bu süreçlerde kanunların suç saydığı fakat toplumdaki

\*\*\* Urfa'nın düşman işgalinden kurtuluş tarihi olan ve 90'lı yıllara kadar yerel halkın yoğun katılımıyla gerçekleşen törenlerin yapıldığı 11 Nisan tarihi, halk arasında Fransızların bölgeden sürülmesinden dolayı Fransız komutandan kurtuluşa atıfla "Saco'nun Bayramı" olarak da bilinmektedir (K.K.8).

adaletsizlikleri düzeltmek için gerçekleştirdiği eylemlerden ötürü hapse düşmüştür. Hem bu eylemleri hem de işgal kuvvetlerine karşı giriştiği mücadele onu kanundışına itmiş ama süreç sonunda bir halk kahramanına evrilmiştir.

## 2.2. Yanlışları Düzelten Kahraman

Sosyal eşkıyaların bir programı olduğu kabul edilse bile bu mevcut düzenin restore edilmesi ya da korunması anlamını taşır. Onlar yanlışları düzeltirler, adaletsizliği önlemeyi ve adaletsizliğin acısını çıkarmayı kendilerine amaç edinirler (Hobsbawm, 1995, s. 19).

Urfalı Nezif, yörede kabadayılığı ile ün salmış ancak bileğinin gücünü ezilenden yana kullanmış, cesareti ve mertliğiyle nam salmıştır. Yürüyüşü, cesareti ve tavırları yörede o denli etkili ve takdir sebebi olmuştur ki halk arasında bu meziyetleri övmek için “Nezif gibi” deyimini hâlâ kullanılmaktadır (K.K.5).

Nezif, yaşadığı dönemde kendisine toplumsal yanlışları, adaletsizlikleri düzeltme misyonu biçmiş; bu uğurda farklı gruplarla karşı karşıya gelmiştir. Yaşadığı dönemde işgal edilmiş vatanını düşman tasallutundan kurtarmak için gerçekleştirdikleri bu cümleden sayılabilir. Ayrıca savaşın bitmesinden sonra halka mali yönden sorun çıkararak yerel odaklarla mücadele etmiş, bu uğurda hapisaneye düşmüştür. Anlatılanlara göre Kaleboynu Mahallesi’nde azıllı bir hırsız yaşar, kimse de buna güç yetiremezmiş. Mahalledeki yaşlı bir kadının evi soyulunca durum Nezif’e bildirilmiş. Nezif, adamını gönderip hırsız yanına çağırılmış. Hırsız çaldıklarını iade ettikten sonra korkudan kadının diğer eksiklerini de tamamlamıştır (K.K.1).

Ölümüne kadar uzayacak olan olaylar incelendiğinde de toplumdaki yanlışları düzeltme uğruna mücadeleye giriştiği, hapisaneye düştüğü görülecektir. Öldürülmesine sebep olan olay da zengin ve güçlü birinden alacağını tahsil edemeyen bir kişinin Nezif’e başvurmasıyla gerçekleşmiştir. Buna benzer birçok olayda Nezif’in devreye girerek adaletsizlik, yolsuzluk ve yanlışlıkla mücadele ettiği anlatılmaktadır.

Sosyal eşkıyaların düzen ve adaleti sağlarken insanla insan, zenginle fakir, kuvvetliyle zayıf arasında spesifik bir adalet kriteri (Hobsbawm, 1995, s. 19) koyduğu dikkate alındığında Nezif’in de meşruiyetini kanunlardan değil toplumun vicdanı ve değer yargılarından alan adalet ölçüsüyle olaylara müdahale edip yanlışları düzeltme yoluna gittiği görülmüştür. Bu itibarla Nezif, toplum vicdanında yanlışları düzelten kahraman olarak temayüz etmiştir.

## 2.3. Zenginden Alıp Fakire Verme

Bir eşkıyanın zenginden yoksula vermek için mi aldığı tartışmalı bir konu olmakla birlikte erdemli eşkıyaların serveti yeniden dağıtmakla ün kazandıkları tartışmasız bir gerçektir (Hobsbawm, 1995, s. 36). Sosyal eşkıyalığa dair anlatılarda zenginden alıp fakire ve ihtiyaç halinde olanlara verme düzenli olarak tekrar eden bir durumdur (Çobanoğlu, 2012, s. 213). Bu aynı zamanda arkasına halk desteğini almak isteyen bir eşkıya için zaruri bir davranıştır.

Urfalı Nezif’in halk arasında bu denli sevgiye mazhar olmasının ve adına türküler yakılmasının temel sebebi fakirleri gözetmesi ve zenginden alıp fakire vermesidir. Bu durum onun eylemlerine halk arasında da bir meşruiyet kazandırmış, şöhretine şöhret katmıştır. Nezif, zaman



zaman şehirde atıyla gezer, zenginlerin pencerelerine yanaşır *“Pencere sana diyorum, falan fakirin ihtiyacını görecek, eksiklerini evine göndereceksin!”* diye dolaylı yoldan göndermelerde bulunmuş (K.K.2)

Bir gün Köroğlu kahvesinde oturduğu sırada berduş kılıklı biri gelip kendisinden para ister. Nezif’in cesaret ve kuvvetini bilen herkes, *“Nezif şimdi bunu döver, öldürür!”* diye düşünürken o berduşun söylediklerine asla kızmaz. Onu yanına çağırıp kahve ikram eder, sonra da bir miktar para verip yolcular. Bu tavrına şaşırın insanlara da *“Bu adam muhtaç, bu nedenle ölümü göze alıp benim üzerime gelmiş; zaten topladıklarımı bunlar için topluyorum!”* diyerek davranışının sebebini izah eder (K.K.3). Bu durum aynı zamanda Nezif’in halk desteğinin sebebini ve toplumsal meşruiyetinin zeminini teşkil etmektedir.

Sosyal eşkıyalar, soygundan ve zengin kişilerden elde ettikleri ganimeti yoksul ve aç insanlara dağıtarak iyilik yapma duygularını yitirmediklerini ve katı yürekli olmadıklarını göstermiş olurlar (Hobsbawm, 1995, s. 35). Urfalı Nezif de sosyal eşkıya kalıbının en belirgin ve tekrar eden özelliği olan zenginden alıp fakire verme eylemini bu çerçevede gerçekleştirmiştir.

#### 2.4. Öldürmenin Ölçüleri

Adam öldürme ve terör yaratmada ölçülü olmak sosyal eşkıya imgesine ait bir özelliktir. Sosyal eşkıyalar, yoksulun ve zayıfın da gerektiğinde dehşet salabileceğini ispat etmek adına adam öldürebilmektedirler (Hobsbawm, 1995, s. 47).

Urfalı Nezif, Hobsbawm’ın *“Haklı olarak öldürme tanımı neyse erdemli eşkıya buna uymak zorundadır.”* (1995, s. 39) ifadesinde anlamını bulan şekliyle yaşadığı yörenin işgal edilmesi sonucu vatanını savunurken çatışmalarda düşman askerlerini öldürmüştür. Bu durumda Nezif’in meşru müdafaa kapsamında adam öldürmek zorunda kaldığını söylemek mümkündür.

Kaynak kişiler, Nezif’in fırtınalı bir hayat yaşayıp çok sayıda adam yaraladığını ve defalarca hapisaneye düşmesine rağmen hiç adam öldürmediğini ifade etmişlerdir (K.K.1, K.K.2, K.K.4). Nezif’in zaman zaman uygulamak zorunda kaldığı ölçülü şiddet ve yerel halka zarar vermeyen tavrı, şartlarını kendisinin belirlediği ahlakî değerlere dayanmaktadır. Bu durum zamanla halkın yanı sıra mahallî güvenlik güçleri ile Nezif arasında ortak bir saygı ve sözsüz bir anlaşmaya dönüşmüştür.

Sosyal haydutlar, müdafaasız insanların öldürülmesine hatta bölge polisi gibi açık hedefler üzerine haksız hücumlar yapılmasına karşıdır (Hobsbawm, 1995, s. 39). Urfalı Nezif de hayatı boyunca yaşadığı yöreyi işgal eden düşman askerleri dışında kimseyi öldürmemiş, şiddete kendi adalet ölçüleri çerçevesinde ölçülü bir şekilde başvurmuştur.

#### 2.5. Halkın Kahramanı

Sosyal haydut, adi bir suçlu olmadığından kanundışı olmaktan kurtulduğu zaman doğup büyüdüğü yere topluluğun saygın bir üyesi olarak geri dönebilir. Çünkü gerçek eşkıya halkını hiçbir zaman terk etmez (Hobsbawm, 1995, s. 39).

Urfalı Nezif, çocukluğundan beri yörede haksız uygulamalar karşısında duran cesur bir figür olarak ortaya çıkmış; halkın güvenlik ve adalete olan özlemi onun şahsında sembolleşmiştir.

Nezif'in yaşadığı dönem, sosyoekonomik açıdan değerlendirildiğinde önceki bölümlerde betimlendiği üzere onun ortaya çıkışını hazırlayan şartların politik olmaktan ziyade ekonomik ve sosyokültürel dinamiklere yaslandığı görülecektir. Nitekim Nezif, hayatı boyunca politik bir amaç veya çatışmanın tarafı olmamış; haksızlığa uğrayan, hırsıza mal kaptıran, tefecinin eline düşen insanların başvuru mercii ve sığınağı olmuştur (K.K.1). Bu hususiyetleri onun toplum nezdinde bir "halk kahramanı" olarak anılmasına ve adına türküler yakılmasına vesile olmuştur.

Nezif'in, yukarıda vurgulandığı üzere, politik bir hedefinin olmaması onun merkezinde bulunduğu ve etrafında teşekkül eden olayların bir halk ihtilaline veya toplumsal bir dönüşüme evrilmesine imkân yaratmamıştır. Dolayısıyla geleneksel düzeni yıkmaya yönelik bir teşebbüs içinde bulunmayan ve böyle bir gaye de gütmeyen Nezif, kamusal düzenin sağlanıp kamu otoritesinin tahkim olunduğu zamanlarda tekrar halkın arasına karışmış, hiçbir zaman terk etmediği insanların arasında hayatını sürdürmüştür.

## 2.6. Halkın Yardımları

İhtiyaçları ve faaliyetleri yüzünden eşkıya mevcut ekonomik ve sosyal sistemle daima ilişki halindedir. Eşkıyaların varlıklarını sürdürebilmek için yiyeceğe, silaha ve cephaneye ihtiyaçları vardır. Bu noktada uğruna mücadeleye giriştiği halkının yardımları ona erişir (Hobsbawm, 1995, s. 71). Dolayısıyla sosyal eşkıyalar, onlara hayran halk tarafından yardım görür ve desteklenirler.

Nezif, gerek işgal dönemlerinde İngiliz ve Fransız idaresine karşı giriştiği eylemlerde gerekse diğer zamanlarda daima halkın desteğini görmüş; tutuklanma, hapisaneye atılma gibi durumlardan halk aracılığıyla haberdar olmuştur. Kaynak kişiler, Nezif'in birçok yaralama hadisesine karışmasına karşın hiç adam öldürmediğini ifade etmişlerdir. Bu yaralama olaylarında da Nezif'in eylemlerinin halk tarafından onaylanmasından ötürü genelde zaptiyelerin önceden haber vermesi sonucu yakalanamadığı ifade edilmektedir (K.K.1, K.K.3, K.K.7).

Yakalandığı zamanlarda ise yine halkın yardımıyla firar ettiği anlaşılmaktadır. Karıştığı bir yaralamadan ötürü hapisaneye düşen Nezif, diğer mahkumlarla beraber getirildiği Karakoyun Deresi kenarında bulunan hamamda yıkanırken hamamın kubbesinden sarkıtılan ip yardımıyla kaçmıştır (K.K.2).

Önceki bölümlerde ifade edildiği üzere sosyal eşkıya halkın gözünde bir kahraman (Hobsbawm, 1995: 11) olarak görüldüğünden halkın yardımları daima onunladır. Urfalı Nezif de halkın yardımları sayesinde işlediği suçlara rağmen çoğu kez cezaevine girmekten kurtulmuş, bazen de bu yardımlar sayesinde firar etmiştir.

## 2.7. Kahramanın Ölümü

Sosyal eşkıyanın yenik düşmesi ve ölümü, halkın yenik düşmesi ve ölümü ile özdeştir. Daha kötüsü onun ölümü umutların yok olması anlamını taşır (Hobsbawm, 1995, s. 43). Dolayısıyla sosyal eşkıya, toplumun üyelerinin resmi kurumlarla kendisine karşı işbirliğine girmemesi nedeniyle ancak toplum tarafından dışlanmış kişilerce kendisine yapılan kalleşlikler ve kurulan tuzaklar sonucu muhtelif yollardan biriyle öldürülür (Çobanoğlu, 2012, s. 213).

Urfalı Nezif'in ölümü Hobsbawm'ın (1995, s. 34) tarifine uygun şekilde trajik biçimde gerçekleşmiştir. Buna göre Nezif'in sağladığı düzen ortamından rahatsız olup tefecilikle zenginleşenler, onun ortadan kalkması gerektiğine karar verirler. Fakirin hakkı diye Nezif'in onlardan aldığı parayı kendi aralarında toplayıp bu işi yapacak kişiye vermeyi planlarlar. Ancak son derece güçlü ve korku nedir bilmeyen Nezif'i öldürecek birini bulamazlar. Planlarını uygulayacak kişinin Nezif'e çok yakın ve onun güvendiği biri olması gerektiğine kanaat getirince Nezif'in adamlarından Deveci Mehmet ile anlaşır. Deveci Mehmet, paraya tamah eden zayıf karakterli biridir. Bir gün Suruç ilçesine gitmek için çıktıkları yolda Akabe mevkiinde o günkü adı Firuz Paşa Hayratı olan yerde dinlenmeye çekilirler. Şehirden yaklaşık 5 km. uzaklıkta olan bu hayrat, yolcuların ve kervanların geçici süre konakladığı bir su başıdır. Deveci Mehmet, Nezif dinlenirken onun silahını bir şekilde alır ve Nezif'e ateş eder. Nezif'in öldüğünü düşünerek oradan uzaklaşır. Bir müddet sonra oradan geçen Kolcu Cuma isimli gece bekçisi Nezif'in inlemesini duyar. Yaralı olduğunu görünce şehre yardım istemeye gider ancak döndüğünde Nezif'in kan kaybından öldüğünü görür (K.K.1).

Görüldüğü üzere Urfalı Nezif, kendisine kurulan bir tuzak sonucunda öldürülmüştür. Bu durum sosyal eşkıyaların ancak ihanetle öldürülebilecekleri (Hobsbawm, 1995, s. 42) tezini örnekler/destekler mahiyetindedir. Sosyal eşkıyanın ölümünün bu şekilde gerçekleşmesi onun hatırasını halk katında yüceltmekte ve anlatılar yoluyla onu ölümsüz kılmaktadır.

## 2.8. Kahramanın Olağanüstü Gücü

Sosyal eşkıyalarla ilgili anlatılarda, eşkıyaların fiziki ve ruhi özelliklerine dair sayısız açıklama vardır. Onlara kurşun geçmez, bıçak işlemez bir insan olarak inanılması oldukça karmaşık bir fenomen gibi gelebilir. Ancak halka yol gösterenin yenilmez oluşuna duyulan arzu bu karmaşık fenomende gizlidir. İnsanlar için eşkıyanın kurşun işlemez, bıçak geçmez oluşu sadece sembolik anlam taşımaz. Onların gözünde eşkıya iyilikseverliklerinden ötürü kutsanmıştır (Hobsbawm, 1995, s. 42-43).

Nezif'e atfedilen olağanüstü gücün meşruiyeti, onun hakkında çocukluk çağından beri anlatılan olaylarda saklıdır. Buna göre Nezif, halk arasında "çatal yürek" diye tabir edilen çok cesur biridir. Çocukluğunda evlerinin önünden geçen deve kervanındaki bir devenin ayağına asılmış, kervanın ilerlemediğini gören kervancı bir çocuğun/Nezif'in buna sebep olduğunu anlamıştır. Sportmen vücudunu dinç tutmak için yörede "loğ taşı"<sup>†††</sup> olarak bilinen taşla antrenman yaptığı anlatılmaktadır (K.K.4).

Nezif, eline aldığı herhangi bir ağırlığı şehir merkezindeki Sarayönü Caddesi'nde bulunan Yusuf Paşa Camii'nin minaresinden aşırarak diğer tarafa atabilecek güçtedir (K.K.1). Bir gün arkadaşlarıyla gittiği Diyarbakır'da hamamda yıkanırken onu tanıyan biri güç gösterisi yapmak amacıyla yanında getirdiği karpuzu parmağıyla deler. Bunun kendisine yönelik bir meydan okuma olduğunu anlayan Nezif de hamamdaki bakır taşı kâğıt yırtar gibi ikiye böler (K.K.1, K.K.3).

<sup>†††</sup> Loğ taşı: Toprak damlarda çatı üzerinde bulunan toprağı sıkılaştırmak için ortasından demir halka geçirilerek kullanılan silindirik biçimindeki taş.

Kaynak kişilerin verdiği bilgilerden hareketle halkın Nezif'e âdeta ölümsüzlük muskası taktığı anlaşılmaktadır. Bu anlatıların yanı sıra Nezif'in çatal yürek olduğuna inanılması, etrafında manevi bir koruma zırhı olduğuna ve ihanet/tuzak dışında asla öldürülmeyeceğine dair bir inanın oluşmasını da sağlamıştır.

## 2.9. Mücadelenin Yönü

Hobsbawm'ın sosyal eşkıyaların kahramanlık statüsüne ulaşınca kadar izledikleri şema olarak belirlediği kategorinin son halkasını "mücadelelerinin yönü" oluşturmaktadır. Buna göre kahraman bireysel bir mücadeleden ziyade toplumsal bir mücadele yürütür. Bu itibarla o, adil kralın veya imparatorun değil onların yerel despot idarecilerinin, ruhban sınıfının ve adaletsiz bürokratların düşmanıdır (Hobsbawm, 1995, s. 34; Çobanoğlu, 2012, s. 213).

Esasen eşkıyalığın kendi başına devrimci bir hareket haline gelmesi pek olağan bir durum değildir. Sosyal eşkıyalık doğası gereği politik/siyasi bir alternatif gösterme amacı da gütmeyiz (Hobsbawm, 1995, s. 89).

Urfalı Nezif'in hayatı incelendiğinde onun mücadelesinin yönünün Hobsbawm'ın oluşturduğu şemaya birebir uyum sağladığı görülmüştür. Nezif'in sosyal eşkıyalık kariyeri, yaşadığı coğrafyanın işgali ile başlamış ve mücadelesinin öncelikli hedefi işgalciler olmuştur. Bu süreçte inşa ettiği imaj ile halkın gönlünde taht kurmuştur. Sonraki süreçte ise yereldeki zorbalıklar ve kendi adalet ölçüsüne göre belirlediği adaletsizliklerle mücadele etmiştir. Nezif'in masum insanları veya kamusal dayanağı olan bir otoriteye karşı tavır aldığı vaki değildir. Bu durum Hobsbawm'ın işaret ettiği sosyal eşkıyaların müdafaasız insanların öldürülmesine hatta bölge polisi gibi açık hedefler üzerine hücum yapılmasına karşı olmaları (1995, s. 39) ile ilişkilendirilebilir.

## SONUÇ

İngiliz tarihçi Eric Hobsbawm'ın kuramsallaştırarak literatüre kazandırdığı "sosyal eşkıya" kavramı, adaletsizliğin kurbanı olarak suça bulaşan bir kişinin halk kahramanı seviyesine çıkarken yaşadığı hadiselerin kronolojik bir tasviri ve sistematize bir biçimde sunumuna dayanmaktadır. Farklı zaman ve mekânlarda olsalar dahi benzer kariyere sahip kişilerin toplumsal ihtiyaçlara ve toplumun adalet özlemine verdikleri cevap ölçüsünde adi suçludan halk kahramanı profiline evrilişini evrensel bir şema ile ele alan Hobsbawm'ın kalıbı bu çalışmada Urfa Nezif'in biyografisine uygulanmıştır.

Yaptığımız incelemede Urfalı Nezif'in Hobsbawm'ın belirlediği şemaya uygun bir sosyal eşkıya örneği olduğu tespit edilmiştir. Urfalı Nezif'in hayatı incelendiğinde karakterine ek olarak yaşadığı çalkantılı dönemin ve çevresinde gerçekleşen hadiselerin onun bir "sosyal eşkıya" olarak belirmesine etkisi aşıkardır. Bu kapsamda feodalitenin hâkim olduğu bir bölgede ve kamu otoritesinin sarsıldığı bir zamanda adaletsizlikleri düzeltme misyonuyla hareket eden Urfalı Nezif; ölümünden sonra çeşitli halk anlatılarına konu olmuş, üzerine türküler yakılmış ve ismiyle anılan mekânlar vasıtasıyla yaşatılmaya devam etmektedir. Urfalı Nezif'in hayatı ve öznesi olduğu olayların kolektif bellekte yaşamaya devam etmesi onun halk tarafından benimsendiğini ve bir halk kahramanı olarak kabul edildiğini göstermektedir.

Bu çalışmayla tarih, siyaset, sosyoloji, edebiyat gibi birçok farklı disiplinin kendine özgü metotlarla okumaya tabi tuttuğu eşkıyalık fenomeni, 20. yüzyılın başında yaşamış bir sosyal eşkıya olan Urfalı Nezif üzerinden değerlendirilmiş; kamusal düzenin bozulmaya baş gösterdiği bir ortamda toplumsal refleksin onu nasıl bir ideal kahramana dönüştürdüğü ve gerçekleştirdiği eylemlerle toplumsal bellekte nasıl yaşatmaya devam ettirdiği ortaya konulmuştur.

### KAYNAKÇA

- Aydınlı, Necati (2008). *Urfa Türküleri ve Öyküleri*. İstanbul: Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Bayrak, Mehmet (1985). *Eşkıyalık ve Eşkîya Türküleri (İnceleme-Antoloji)*. Ankara: Yorum Yayınları.
- Blok, Anton (1972). The Peasant and the Brigand: Social Banditry Reconsidered. *Comparative Studies in Society and History* 14(4), 494-503.
- Arif, Ahmet (2009). *Hasretinden Prangalar Eskittim*. Ankara: Metis Yayınları.
- Boratav, Pertev Naili (2009). *Zaman Zaman İçinde*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Cemiloğlu, M. (2003). Bursa Dağ Köylerinde Derlenmiş Zeybek Türkülerinde Öz ve Biçim Kompozisyonu. *Muğla Üniversitesi Zeybek Kültürü Sempozyumu 24-25 Ekim 2002*, Muğla: E Yayınları.
- Çobanoğlu, Özkul (2012). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Devellioğlu, Ferit (2008). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Dinç, M. (2018). İsyanın Mizahı: Hobsbawm'ın Toplumsal Eşkıyalık Tanımı ve Kemal Sunal Filmleri. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, S.24, 73-90.
- Dorson, M. Richard (2011). *Günümüz Folklor Kuramları* (çev. Selcan Gürçeyir, Yeliz Özay). Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Elaltuntaş, Ö.F. & Karaca, E. (2021). Eric Hobsbawm'ın Sosyal Haydut Prensipleri Bağlamında Bir Halk Kahramanı: Yado Paşa. *Akademik MATBUAT*, C.5 S.1, 43-56.
- Gacar, Ş. (2019). Hobsbawm'ın Sosyal Haydut Prensipleri Bağlamında Atçalı Kel Mehmet. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, C.1 S.3, 302-326.
- Genç, Nihat (1998). *Köpekleşmenin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hobsbawm, Eric (1990). *Haydutlar* (çev. Fatma Taşkent). İstanbul: Logos Yayıncılık.
- Hobsbawm, Eric (1995). *Sosyal İsyancılar* (çev. Necati Doğru). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Karadağ, Beyhan (2008). *Geçmişten Geleceğe Belgeler Bilgiler (1968/2008)*. Ankara: Aydoğdu Ofset Matbaacılık.
- Kestelli, Raif Necdet (2004). *Resimli Türkçe Kamus* (haz. Recep Toparlı vd.). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kurtoğlu, Murat (2020). Yeşilçam'ın Üç İmgesel Şehri. *TYB Akademi Dil, Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi*, S.28, 87-105.
- Lüleci, Murat (2022). Romantik Eşkîyalar: Türk Kültüründe Zeybek/Efe Geleneğinin Edebî Temsilleri Üzerine Bir Değersöküm Denemesi, *Millî Folklor*, 17(136), 140-153.
- Oktay, Neşe (2020). Bir "Soylu Haydut" Keşanlı Ali, *Asos Journal*, 100, 146-155.

- Özbek, Mehmet (1994). *Folklor ve Türkülerimiz*. İstanbul: Ötüken.
- Özçelik, Sadettin (1997). *Urfa Merkez Ağzı (İnceleme, Metinler, Sözlük)*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Pıçak, M.-vd. (2020). Eşkıyaların Merkezi Devlet ve Feodal Otoritelerle İlişkileri. *The Journal of Social Science*, 4(7), 377-393.
- Şahin, Gürsoy (2003). XVII. Yüzyılın Sonlarında Afyonkarahisâr'da Eşkıyalık Hareketleri, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. V, S:1, 76-88.
- Tanık, İ. H. (2023). *Milli Mücadele Döneminde TBMM'ye Karşı Ayaklanmalar*. (ed. Ahmet Oğuz ve Emine Aşçı). İstanbul: Aktif Yayınevi.
- Turhan, Salih-vd. (2003). *Notalarıyla Türkülerimiz ve Hikâyeleri*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- URL-1: <https://sozluk.gov.tr/> [Erişim Tarihi: 12.01.2024]
- URL-2: <https://islamansiklopedisi.org.tr/> [Erişim Tarihi: 12.01.2024]
- Yetkin, Sabri (1997). *Ege'de Eşkıyalar*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

### **Sözlü Kaynaklar**

- K.K.1: Abuzer Akbıyık, kişisel görüşme, 12.07.2023
- K.K.2: M. Sadık Alican, kişisel görüşme, 20.03.2023
- K.K.3: Mehmet Kurtoğlu, kişisel görüşme, 14.02.2024
- K.K.4: Mahmut Karakaş, kişisel görüşme, 11.06.2021
- K.K.5: Halil Çatkın, kişisel görüşme, 25.11.2023
- K.K.6: Yahya Demirkol, kişisel görüşme, 01.03.2021
- K.K.7: Sabri Altıngöz, kişisel görüşme, 23.07.2020
- K.K.8: Halil Çiçek, kişisel görüşme, 22.05.2024

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

HATİCE FIRAT  
YASEMİN MUMCU  
OKTAY YİVLİ  
OĞUZHAN KARABURGU  
BERNA AKYÜZ SİZGEN  
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU  
SEFA YÜCE  
HANİFİ ASLAN  
METİN AKYÜZ  
MEHMET SÜMER  
YAKUP ÖZTÜRK



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

# Ömer Seyfettin's Short Story "The Rainbow": A Precursor of Transgender Narratives

DR. ERCAN GÜROVA\*

## Abstract

Ömer Seyfettin, one of the prominent and widely read figures of modern Turkish short story, published "The Rainbow" ("Eleğimsağma") in 1917 in a magazine. The story revolves around a ten-year-old girl, Ayşe, and her gender transformation as part of a struggle against masculine hegemony and suppression. Although this transformation takes place through the protagonist's dream, Seyfettin successfully showcases how gender roles and stereotypes become central in building respectful, acceptable, and powerful personas in society. The story also helps to question the so-called domestic roles of women by juxtaposing the responsibilities of the two genders based on existing cultural norms. To this end, this study aims to investigate how established gender roles in a patriarchal society are called into question and how gender fluidity defies stereotypical understanding of gender representation in a male-dominated society. The analysis of this gender transformation in the story will be made through the concept of *performativity* which has been introduced by Judith Butler. Though biologically female, Ayşe enjoys activities such as riding, wrestling, shooting, and playing in the streets, which are almost always associated with the male gender. Furthermore, she is subjugated to societal and religious pressure to act like a girl and cover her body. In this respect, Ömer Seyfettin's "The Rainbow" can be hailed as a leading narration that puts gender performativity in the limelight at the beginning of twentieth-century Turkish literature.

**Keywords:** Ömer Seyfettin, The Rainbow, gender performativity, transgender, Butler

## ÖMER SEYFETTİN'İN "GÖKKUŞAĞI" ÖYKÜSÜ: TRANS ANLATILARINDA BİR ÖNCÜ

### Öz

Modern Türk öyküsünün önde gelen ve aynı zamanda geniş kitlelerce okunan bir figürü Ömer Seyfettin "Eleğimsağma" başlıklı öyküsünü 1917 yılında bir dergide yayımlamıştır. Öykünün merkezinde on yaşında bir kız olan Ayşe ve onun maskülen hegemonya ve baskılamaya karşı mücadelesinin bir parçası olarak cinsiyet geçişi yer almaktadır. Söz konusu değişim ana karakterin rüyasında gerçekleşmesine rağmen Seyfettin cinsiyet rollerinin ve kalıp kişiliklerin toplumda saygın, kabul edilebilir ve güçlü personalar oluşturmada nasıl temel bir rol oynadığını gözler önüne serer. Öykü aynı zamanda mevcut kültürel normlar üzerinden iki cinsiyetin sorumluluklarını kıyaslayarak kadınların sözde evsel rollerinin sorgulanmasına yardımcı olur. Bu amaçla, bu çalışma ataerkil bir toplumda yerleşik cinsiyet rollerinin sorgulanmasının ve cinsiyet akışkanlığının erkek egemen bir toplumda cinsiyet temsillerinin basmakalıp yargularla anlaşılmasına nasıl karşı geldiğinin araştırılmasını hedeflemektedir. Öyküdeki bu cinsiyet değişiminin çözümlemesi Judith

\* Ankara Üniversitesi, Yabancı Diller Y. Okulu, e-posta: [ercangurova@gmail.com](mailto:ercangurova@gmail.com), Orcid: 0000-0001-5446-9013  
Gönderim tarihi: 29 Ocak 2024 Kabul tarihi: 20 Mayıs 2024



Butler tarafından ortaya atılan *performativite* kavramı aracılığıyla yapılacaktır. Biyolojik olarak kadın olsa da Ayşe hemen her zaman eril cinsiyetle özdeşleştirilen ata binme, güreşme, silahla ateş etme ve sokaklarda oynama gibi faaliyetlerden zevk alır. Bunun yanı sıra bir kız gibi hareket etmesi ve bedenini örtmesi konusunda toplumsal ve dinsel baskılara maruz kalır. Bu açıdan Ömer Seyfettin'in "Eleğimsağma" öyküsü yirminci yüzyıl Türk edebiyatında cinsiyet performativitesini odağına alan öncü bir anlatı olarak selamlanabilir.

**Anahtar Kelimeler:** Ömer Seyfettin, Eleğimsağma, cinsiyet performativitesi, transeksüel, Butler

## INTRODUCTION

Ömer Seyfettin (1884-1920) established himself as one of the most prominent short story writers in Turkish literature despite his short life. In addition to his vast volume of stories, he published poems, journal articles, and a novel. His fiction mostly follows a realistic technique and contains didactic issues such as patriotism, dedication, hospitality, reverence, self-sacrifice, and patience (İnce, 2021, p. 1324). "The Rainbow" ("Eleğimsağma" in original), published first in a magazine in 1917, distinguishes itself from its counterparts with its taboo subject matter and fantastical elements. The story is about a ten-year-old girl named Ayşe, and her gender transformation as part of a struggle against masculine hegemony and suppression in late Ottoman society. The protagonist's twofold struggle materializes against herself and the heteronormative structure of societal institutions and figures. The story also helps to question the so-called domestic roles of women by juxtaposing the responsibilities of the two genders based on existing cultural norms. By using Judith Butler's *performativity* concept as a springboard, this study aims to investigate how established gender roles in a patriarchal society are called into question and how gender fluidity defies stereotypical understanding of gender representation in a male-dominated society.

The first part of the study will present certain introductory information about the performative view of gender roles based on Butler's approach. In this regard, the concepts of "sex" and "gender" will be explained. In a similar vein, the concepts of "performance" and "performativity" and their distinction will be discussed. Within this context, the tension between performativity and masculinity, and the determining role of the heterosexual matrix will be pointed out. In addition, agency, another indispensable aspect of gender, and its components such as language and discourse will be the next focus of the study. In the second part of the study, gender roles in the patriarchal society in which Ayşe lives and her gender transformation as part of a struggle against the heteronormative matrix will be investigated through Butler's approach.

## SEX VS. GENDER

The concepts of sex and gender and how they differ have long been a debated issue considering its historical development. In addition to interpretations that refer to their interchangeability, some scholars tend to draw certain boundaries between the two. Therefore, current studies with a focus on these concepts fail to reach a consensus. That being said, it is possible to classify the gender theories and their main arguments regarding the concepts of sex and gender. According to Wood, one main approach which foregrounds the biological characteristics over socio-

cultural claims that sex is determined by human biology and later is shaped socially (Wood, 2013, pp. 19-21). In other words, sex should be categorized based on human genetics and biology. However, gender is not an innate feature and is fixed unlike sex, and has a changing pattern that is revealed by social interactions with others.

On the other hand, theories such as Butler's queer theory choose to emphasize the profound impact and significative features of cultural structures and practices. Butler confronts the biology-based perspective by arguing that sex cannot be a pre-determining factor or condition for the formation of gender as both sex and gender are social constructs (2008, pp. 9-10). To put it differently, sex cannot be considered to be a cause of gender, but it rather seems to be an outcome or an output of it. By subverting the already established heteronormative approach, Butler points out the mistaken and misunderstood cause-effect relationship between sex and gender. This subversion attempt may seem naive and subjective but what Butler tries to illustrate is that the "signification" (the determining factor of sex and gender) is not based on natural and compulsory factors. On the contrary, it is "contingent" with its arbitrary, historical, and cyclical nature (2008, p. 190).

Butler questions the established categories of sex and gender and the reasons why the former determines the latter according to the biological approaches. She argues that the gender concept is structured and forced upon individuals in the heterosexual matrix. Hence, a causality between these categories is misleading, so she suggests asking the following question:

Can we refer to a "given" sex or a "given" gender without first inquiring into how sex and/or gender is given, through what means? ...If the immutable character of "sex" is as culturally constructed as gender; indeed, perhaps it was always already gender, with the consequence that the distinction between sex and gender turns out to be no distinction at all. (Butler, 2008, p. 10)

As Butler opposes the idea that the gender concept has a fixed basis, beginning or end, it can be suggested that gender is not something "we are", but it is rather something "we do" (2008, p. 52). This leads to the conclusion that both the concepts of sex and gender are social constructs and they are far from being fixed or stable. Butler's approach is also endorsed by Wittig who argues that these categories tend to be shaped by political interests or benefit (2008, p. 39). In a similar vein, Wittig claims that sexual categories are products of the heterosexual norms of society and underlines the artificiality of these categories.

### **PERFORMANCE VS. PERFORMATIVITY**

The discussion of gender and sex and Butler's efforts to unsettle the gender categories lead us to key terms such as performativity. Before elaborating on this term, it is significant to make a distinction between performance and performativity. The former signifies an actor who deliberately follows or refuses to follow a script. Therefore, "the individual is not free to choose an identity in the way they might select an outfit, and equally, the individual is not condemned to simply act out a structurally determined identity" (McKinlay, 2010, p. 234). To put it simply, performance is the accumulation of acts and behavior of a person in life based on their genders and sexes in society. However, Butler asserts that performance is connected to sexuality or sexual practices as opposed

to Silvia Federici's argument that sexuality is controlled and policed within capitalist societies, particularly through institutions such as the family, the state, and the religious organization (Federici, 2019, p. 154-55).

On the other hand, performativity is a process concept that avoids or rejects the dualism of structure and agency (Weeks, 1998, p. 127). Furthermore, Butler claims that performativity is not a temporary concept: "Performativity is not a singular act, but a repetition and ritual, which achieves its effects through its naturalization in the context of a body, understood, in part, as a culturally sustained temporal duration" (2008, p. 15). To put it another way, the concept of performativity must be carried out by means of various and new performances. These performances are changeable yet they need to be in the form of habits that can be repeated.

Derrida elaborates on the repetitive nature of the performativity concept by arguing that it is evidentiary and self-reflexive; therefore, it can be evaluated independently without an imperative context although it can undertake new contexts (Gön, 2016, p. 17). To put it simply, performativity functions with consensus and repetition. Butler also puts an emphasis on the agency of the performativity concept and juxtaposes it with performance. With reference to Derrida, she argues that while performance assumes an already existing subject, performativity refuses such a subject and it exists by repetition and recitation (Osborne and Segal, 1996, p. 112). Thus, performativity allows for an understanding to explain gender without basing it on a certain essence or natural/fixed identity. Instead, it explains gender through its repetitive referentiality. In order to exemplify her point, Butler presents *drag* performance and argues that it reveals the misconception that gender has an intrinsic reality. By enforcing and subverting gender identities, *drag* performance lays the groundwork for liberating the gender concept from its reality or artificiality discourse (Butler, 2008, pp. 224-225).

## HETEROSEXUAL MATRIX AND BODY

Butler questions the normative structure of gender and claims that the power apparatuses such as the heteronormative hegemony instrumentalize the concept of sex and gender, turn them into imperative means, and determine subjects as male or female (2008, p. 85). Her discussion regarding how the normative gender places its boundaries leads us to the subject of "body". She asserts that there is "the sense of gender reality" (2008, p. 22) in every individual and people build the reality of gender on the body: "If one thinks that one sees a man dressed as a woman or a woman dressed as a man, then one takes the first term of each of these perceptions as the "reality" of gender: the gender that is introduced through the simile lacks "reality" and is taken to constitute an illusory appearance" (2008, p. 22).

Following the steps of Foucault<sup>1</sup>, Butler positions the scientifically explained *body* concept as a construction that is created as part of a discourse (2008, p. 54). *Body* is presented as a text which can

---

<sup>1</sup> In his acclaimed work *Discipline and Punish* (1975), Foucault discusses how disciplinary power operates through techniques such as surveillance and normalization, which have profound implications on the bodies of individuals. In *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction* (1976), he suggests that discourses around

be constructed and deconstructed. Moreover, it is considered to be “a variable boundary, a surface whose permeability is politically regulated” (Butler, 2008, p. 226) rather than an unchanging entity. This understanding of a constructed *body* approach enables Butler to suggest that sex itself can be interpreted as a construction, too. This conclusion is not based on ontological or factual differences but it is based on a discursive and linguistic level. To put it another way, the physical body is perceived as a “gendered body” by Butler (2008, p. 221) which is constructed by cultural/ discursive means. Therefore, in order for people to be a subject of their lives, they need to refuse the body, which is produced according to the heterosexual matrix, and reconstruct it on a new discursive level.

Butler’s efforts to denaturalize the established heterosexual matrix and replace it with a discursive/cultural body concept contribute to the discussion of gender concept and its so-called essentialist basis. This approach intends to shed light on gender discrimination and disparities which are fed and endorsed by the biological gender discourse and the gendered body categories. In other words, for Butler gender cannot be regarded as a concrete/solid entity, nor the distinction between gender identities can be seen as fixed and constant. On the contrary, these distinctions are completely discursive and linguistic.

In a similar vein, Berger and Luckmann underline the constructivist aspect of the gender concept by arguing that the “reality” of male and female is produced with the subjects’ own meaning construction process (1991, p. 181). This process ultimately leads to a “naturalized” understanding of the gender categories which in return creates the illusion that established gender forms are a consequence of an objective and universal knowledge.

### **SUBJECT, LANGUAGE, AND POWER**

It is inevitable not to discuss the surrounding forces of gender and its mutual interaction with power from a constructive point of view. Contrary to the classical subject-power relationship which presents the subject as a subordinate in the face of a dominant power, Butler rather focuses on the subjection and dependence between the two. She argues that the dependence of the subject is not only a process of becoming a subaltern, but it is also an indication of the subject’s becoming a subject (2008, pp. 9-10). To put it differently, in order for the subjects to remain coherent and comprehensible, they need to owe obedience to power and carry the conditions of a subaltern<sup>2</sup>. In this regard, Butler considers the concept of subjectivity and gender intertwined and she refers to the term “intelligibility” to explain this relation. In Butler’s theory, the matrix of intelligibility refers to the process by which identities become intelligible and stable. Therefore, the heterosexual matrix which determines the gender norms also becomes the matrix of intelligibility or the main framework of the intelligibility concept.

---

sexuality are employed to regulate and control individuals, contributing to the formation of a “bio-politics” where bodies are governed in elaborate ways.

<sup>2</sup> It is a term which Spivak has problematized in postcolonial theory to describe people who are exposed to the hegemony of the ruling classes. In her acclaimed essay “Can the Subaltern Speak?” (2008), Spivak approaches the category of the subaltern by closely investigating the gendered subjects and of Indian women, particularly.

According to Butler's gender identity concept, individuals' gender gets produced as they repeat themselves. In other words, they become subjects through repetition. These repetitions or "doing" constitutes the identity and language plays a pivotal role as "it produces the discursive possibilities of performance" (Jackson, 2004, p. 680). However, this repetitive process should not be interpreted as an action in which subjects behave as automatons, repeating themselves endlessly. As Butler clarifies her point by saying that "...the compulsion to repeat is not necessarily the compulsion to repeat in the same way or to stay fully within the traumatic orbit of that repetition" (2008, p. 124). Therefore, neither the repetitive process nor being socially constructed dismisses the agency of humans. Butler explains human agency with the help of the "psychic excess" concept. The psyche facilitates the potential to compel or subvert repetition; thus, it urges "both repetition and the possibility of disruption" (Jackson, 2004, p. 682). Furthermore, discourse constitutes a great part of our agency and it is not possible to stand outside discourses that shape us. However, there is a possibility to obtain agency from within those discourses as agency "is implicated in what it opposes" (Butler, 2008, p. 137).

As far as agency and the subject are concerned, Butler makes a distinction between being *determined* and being *constituted*. On the one hand, to be determined signifies that a subject already exists; in other words, it is stable and never changes. In this model, there is no agency. On the other hand, to be constituted functions as the precondition of agency (Butler, 2008, p. 12). To put it differently, the fact that subjects are invariably reproduced is an indication that there is always space for resisting and reworking.

### ANALYSIS OF "THE RAINBOW"

In the opening passages of the story, some introductory information is given about how Ayşe, the protagonist, spends or is forced to spend her day, namely by weaving at home by herself. Feeling unhappy and tired, she longs to go out and act like boys and perform so-called male activities such as riding, wrestling, shooting, and playing in the streets. When it comes to her physical appearance, she is described as "wrestler Ayşe" because she is strong enough to carry out a "body slam", in other words, lift and throw someone away. Even though she is quite fond of these activities which are mostly and conventionally attributed to the male gender, she feels compelled to abandon them. As she grows up, the pressure around her to wear a hijab increases. At this point, it would be of significant help to list the conventional gender roles narrated in the story:

**Table 1. Female and Male Roles**

Female Roles	Male Roles
Doing the house chores	Doing outside work
Weaving at home	Selling products outside
Mostly domestic life	Mostly outside the house
Not free to choose her life partner	Free to choose her life partner
Forced to cover herself at a certain age	Free to wear what they like
Restriction of her liberty	Free to carry out his liberty
Being exposed to oral and physical violence	Free to ride horses and shoot

Being under strict control	Free to obtain and use guns
Living according to patriarchal norms	Free to go to war and carry out heroic deeds

(Seyfettin, 2019, pp. 479-491).

Just as Butler describes performativity based on repetition and ritual, Ayşe performs conventionally male-attributed activities over a period of time, and since she reaches puberty she is enforced to abandon these activities. In other words, what Ayşe has done is not a singular act but she has maintained them continually. The activities that she has engaged in change; however, the accumulation of these can be regarded as a form of habit. It is clear that what Ayşe carries out is not performance as it assumes an already existing female subject. However, Ayşe resists performing the expected female gender activities from her. Instead, by repetition and recitation she chooses to structure her own gender identity.

One of the most significant social pressures comes from the village imam<sup>3</sup> who is a clear representative of patriarchy. As a religious figure and a respectable elderly, the imam ensures that the conventional norms are maintained and the heteronormative structure of societal institutions and figures is preserved. Even the name of the village imam, Kurt Hoca, which means “wolf” in Turkish, has certain connotations in relation to gender issues. The word is associated with meanings such as “a large, wild animal, a man who makes advances on women, destructive person or thing, devouring” (Collins Dictionary). In the opening section of the story, Ayşe comes across Kurt Hoca in the street and she is exposed to his severe warning and intimidation: “Ayşe, tell your mother to cover yourself. Your walking uncovered in the streets is not permissible by our religion”<sup>4</sup> (Seyfettin, 2019, p. 479). She is not only forced to comply with the ecclesiastical rules but she is also reminded to follow the established gender stereotypes in the society.

Weaving at home all day long and covering herself when going out, which will be a rare occasion from now on, would seem like torture to Ayşe. She would have to abandon all male-associated activities she has been accustomed to performing. At this desperate point, she wishes she would turn into a man. Becoming a male individual would facilitate acting out heteronormative rules and complying with cultural norms. Even though she does not refuse her body and its beauty, the only way to actualize her dreams is first to deconstruct her current body and then reconstruct it along with discursive/cultural means. “Oh, I wish I were a man” (Seyfettin, 2019, p. 152) is the first apparent articulation of this discourse.

Ayşe’s desire to turn into a man is neither an instantaneous wish nor an ephemeral design or imagination. She first dreams of being the best wrestler in the whole town. Then, becoming an “efe”, which is the leader of Turkish irregular soldiers and bandits, is set as the next target. In addition, she is willing to get married to one of the prominent girls in the town. Her other aspiration is to maintain and even diversify male-associated activities. For instance, attending military operations, obtaining awards and praise, crossing the mountains, hunting wild bears, and gaining recognition as one of the most courageous youngsters in the town. It can be suggested that all these aspirations are strongly connected to rebuilding a body image which will allow the protagonist to experience

<sup>3</sup> Someone who leads Muslim worshippers in prayer.

<sup>4</sup> All translations from the short story are made by the author.

her desires. At this point, Butler's argument about gender's changing pattern would be necessary: "Does being female constitute a "natural fact" or a cultural performance, or is "naturalness" constituted through discursively constrained performative acts that produce the body through and within the categories of sex? (2008, p. xxxi)". Even though Ayşe is engaged in "manly" hobbies, which are not only repetitive but also habitual, she is not allowed to perform her gender freely. The phallogocentric worldview, which is embodied in the personality of the village imam and the rest of the men, imposes a biological female version of the protagonist. This biological perspective is heavily criticized by Butler as it overlooks the cultural aspect and the changeability of the gender concept. As can be seen in the opening section of the story, Ayşe shows resistance to this biological gender perspective by not only dreaming of becoming a man but also having attended male-associated activities and enjoying them.

In the midst of her desperation and the unfavorable conditions surrounding her, she notices a rainbow after a drizzle. According to the story, there is a folk belief which promises that whoever goes under a rainbow changes their gender:

She became pale when she saw it. She wondered whether that belief was true. Was there any possibility that it was a lie?... She had never seen a rainbow such close. It was behind the village road of shrubbery and teazel which was followed by a dried river...Her heart started beating faster and faster. If only she was able to go under that rainbow which seemed so close...she would turn into a man! (Seyfettin, 2019, p. 480)

Apart from its modern-day connotations, "the rainbow" image in folk belief has a superstitious understanding which suggests that it connects the material and the spiritual worlds (Özakın, 2021, p. 102). The rainbow image symbolizes an open door of the Heavens which people feel close to God and it is the place where wishes may get accepted and twists of fate can be actualized. "This open door appears for a short time, then it vanishes. That's why, the person who wants to go under it must hurry" (Kalafat, 2018, p. 1143). Never has doubted this folk belief, Ayşe goes out and starts to run in a frenzy mood. Despite the rain, the hilly landscape, and the thorny bushes she manages to get close to the rainbow breathlessly. Finally, she is able to go under the rainbow.

The protagonist's alarming haste and effort to go under the rainbow derives from the desperate belief that there is no easy way out for her to change her current bleak and suppressed life other than a miracle or a supernatural event. What seems to be an optical illusion would become Ayşe's last resort to transform her gender identity. "The rainbow" image can also be regarded as a metaphor which indicates the challenge and the unattainability of a mission in the story. However, despite all hardships and rumors about its unapproachable nature Ayşe chooses not to give up on her hope.

Butler's question "Are the ostensibly natural facts of sex discursively produced by various scientific discourses in the service of other political and social interests?" (2008, p. 9) becomes the focal point in this section. Ayşe's performing her conventional gender role as an "angel in the house", not interfering in male-associated activities, and obeying the most important patriarchal figures such as the village imam would definitely serve the heteronormative structure of the society. This will make sure that the long-established heterosexual, male-dominated mechanism will

continue to encapsulate and incorporate anyone who tries to subvert it. Ayşe's struggle to construct her gender identity and her effort to reconstruct her body is one of the subversions the heteronormative structure wants to destroy or make invisible. While the heterosexual matrix expects Ayşe to display a fixed, consistent, "unified and internally coherent" (Butler, 2008, p. 22) female gender identity, she fails to conform to the gendered norms of society.

After going under the rainbow and feeling exhausted, Ayşe lies down on the shrubbery. When she wakes up, she is stunned at her transformed gender and appearance. Now, she is much taller and has a mustache. Although she has turned into a man, as she has always dreamed of, she notices that she is wearing female clothes. She goes home and puts on her brother's clothes. After getting the rifle hanging on the wall, she goes out in the streets where she hears the drums of a wedding ceremony. When she finds out that the bride is actually Gülsüm, whom the protagonist has been planning to get married to, the new Ayşe loses her temper. While the whole villagers watch her with unfamiliar eyes, Ayşe lets out a yell like an "efe" and challenges the youngsters of the village to confront her. When she beats the rival wrestler one after another, the local people start to wonder about this new young man in their village. Ayşe finally declares that she is from their village and reveals her identity as Ayşe. As local people look unconvinced, Ayşe narrates her story and how she has turned into a man after the rain. When Ayşe finds out that Gülsüm is getting married to Hasan, she asks for her biggest rival and the village imam to come to the front:

Ayşe said: "Hasan, you will divorce Gülsüm!" Hasan rejected by saying I won't. All of a sudden, Ayşe lifted him up and said: "Divorce her or I will throw you and crash your brain!" Hasan obeyed his order by saying "I'm divorcing her." Ayşe turned to Kurt Hoca and asked him to perform a marriage ceremony between Ayşe and Gülsüm. The village imam rejected this order. When asked the reason, he replied: "This is not permissible by our religion." Ayşe protested Kurt Hoca's answer. "I don't care whether it is permissible or not. You will do as I say." Kurt Hoca insisted on his negative answer. Having no choice, Ayşe lifted the village imam up and threatened the same way he did to Hasan. However, Kurt Hoca was being obstinate by saying "I won't do it!" several times. (Seyfettin, 2019, p. 483)

In this fierce struggle between the transformed Ayşe and Kurt Hoca, the village imam does not use his consent for the marriage and declares that "the male Ayşe" is actually a female: "Hey, villagers...You should know that this is not a man. It is a she. We should put her under the veil" (Seyfettin, 2019, p. 484). Despite the male Ayşe's physical appearance and her endeavor to marry Gülsüm by performing a male-associated show of strength, the village imam prevails in convincing the public about Ayşe's gender. Kurt Hoca's male dominance as well as his religious authority has contributed to this decision. After the village imam's incessant protest against Ayşe's wishes and her gender identity, the local people walk up to Ayşe with whatever piece of clothes they find and descend upon her. The new Ayşe fights back by throwing people around and yelling at them. When she looks for Kurt Hoca, she realizes that he is standing on the minaret of the mosque. Having climbed up the stairs, Ayşe finally confronts Kurt Hoca one more time. She lifts him up and orders him to carry out the wedding ceremony. While Ayşe is grasping Kurt Hoca in the air, the minaret balcony collapses and Ayşe falls down. At that moment, Ayşe opens her eyes and realizes that her father is beating her head. Being soaked wet and surrounded by her parents, brother, and some



other neighbors, Ayşe is being questioned about her escape. It is later revealed that after Ayşe goes missing, the whole village starts worrying and launches a search and rescue team. Her father's pressing question "What have you been doing here?" goes unanswered by Ayşe. Going back to a life where she cannot perform her desired gender identity and male-associated activities urges her to cry sobbingly. Kurt Hoca's last words at the end of the story "You should put a veil on her; her wandering around without a veil is inappropriate" echoes the same patriarchal and heteronormative pattern which we see at the beginning.

The village imam's repetitive words can be taken as a leitmotiv which in turn triggers Ayşe's dream of transforming her gender identity. Even though she fails to actualize her transformation, she cannot be considered to be someone who succumbs to conventional gender roles easily. Ayşe experiences her masculinity in her dream, which gives her the opportunity to take independent decisions and act in a non-submissive way. Hence, she is able to bypass the inactive, dependent, and compliant female role and become capable of conducting male-associated activities. In order to maintain her favorite outdoor interests, pursue her dreams of marriage and become a respectable member of the community in the village, she knows that she needs to transform her gender identity. This daunting process requires confronting her family and the whole community she lives in. Ayşe seeks to imitate the dominant male figures so as to fight against the male archetypes and consolidate her new position in the eyes of the public. In her dream, Ayşe not only gains the power of a male individual but also acquires societal strength. When she turns into a man, she realizes that the whole village community shows their admiration and respect for her. Her transformed male body has given her the competence to act freely and without reservation. Her newly constructed male body gives her the chance to come up with a different discourse that facilitates performing in a masculine way.

Ayşe's transformation is not merely a physical one in the story. It also echoes the progress from being an ordinary suppressed female who is forced to carry out domestic duties and stay in her domestic sphere throughout her life to an independent individual who can step out from her pre-determined sphere and take her own decisions about her future. As the protagonist's subjectivity process manifests that "we, as subjects, are never complete and coherent but are always changing, then we can persistently critique ourselves as a way of life, an endless questioning of power and the mechanisms of oppression" (Heckman, 1990, p. 179), her performativity contests the foundations and origins of stable identity categories.

No individual is capable of "becoming a subject" without experiencing a dependency, according to Butler (2008, p. 18). This formidable journey can be interpreted as a way of building a discourse that generates the pillars of becoming a subject. However, this process does not take place in a vacuum. It must be developed through social interactions and confrontations. The character Ayşe who remains to live in a pre-determined domestic circle and be a subaltern will not be able to become a subject of her own. On the other hand, the character Ayşe who steps out of her domestic sphere, confronts the most iconic patriarchal figure and challenges her opponents will be able to raise her own voice in society.

When it comes to the critique of Seyfettin's text in terms of its finale and praising tone of male dominancy, the following remarks can be suggested. At the end of the narration, Ayşe has to wake up from her dream through her father's brute force and is expected to return to her former self. In other words, her efforts to rebuild her gender identity are inhibited and the protagonist's transformation remains incomplete. Even though Ayşe's attempt to unsettle gender categories and to challenge the heteronormative norms have gained significant ground in terms of rebuilding gender identity and women's roles in society, the dominant authorial male voice and its practices seem to preserve the established norms at the end of the story. Despite all its criticism against the end and its tone, Seyfettin succeeds in pointing out the social/cultural conditions of women, their search for individual choices and freedom, and the endeavor to build a gender identity. By taking into account the time when the story was first published, the writer was bold enough to put forward the difficulties women faced in rural areas of Türkiye. Furthermore, his raising the topic of gender transformation and confronting heteronormative norms, even from an implicit level, is something to be appreciated.

## CONCLUSION

It can be argued that Ayşe's gender identity in the story can be explicated through Butler's *performativity* concept. Her keen interest and practice in outdoor activities; in a similar vein, her reluctance and discontent with domestic chores are the first significant indicators of Ayşe's repetitive and habitual actions which form her performativity at the beginning of the narration. The second crucial indication of her performativity takes place in her dream which can be taken as the protagonist's subconscious and her suppressed desires. Her transformed male body and strength, to be able to wrestle with her opponents, and finally to marry her dream girl are compatible with Ayşe's former self and her daily activities. In short, what Ayşe has carried out throughout the story, whether in her daily activities or in her dream, can be regarded as a construction of her gender identity through performativity.

Through her actions in real life and in her dream, Ayşe manages to unsettle the stabilizing gender categories in her community. Being a misfit who cannot maintain regular house chores determined for women and having a transformed male body which defies the heterosexual matrix shows Ayşe's gender fluidity and her efforts to rebuild a gender identity. The "wrestler discourse" she applies, the confrontational language she adopts against the village imam, and her male-oriented vocabulary can be regarded as fundamental components of her gender constitution on a discursive level.

For Butler's defining gender as something we do rather than we are, the portrayal of the protagonist and her transformation throughout the story clearly resonates with this feature. Ayşe's repetitive outdoor activities and her dream to marry Gülsüm constitute or create "her". She does not choose the deed of performativity. Her gender gets produced as she repeats herself. In other words, this is how she expresses her gender identity.

Contrary to other women's passivity, submission, and subordination, Ayşe insists on displaying her agency through actions and dreams. She manages to build this agency not only

through a physical transformation but she also achieves it on a discursive level. Her confrontation with the village community including the respectable Kurt Hoca is a striking reminder of the fact that gender identity is not a complete, fixed, unified process. The village imam's refusal to conduct the wedding ceremony between the transformed Ayşe and Gülsüm is another evidence of the protagonist's disruptive and destabilizing potential against the heteronormative rules. A male body wearing female clothes and later a transgender opposing the whole community and asking to marry another female character are surprisingly brave attempts of the main character.

In conclusion, Ömer Seyfettin's "The Rainbow" can be hailed as a precursor of the transgender narratives in Turkish literature. This short story's leading role in the early Turkish canon is twofold. The first one is that the main character challenges the stereotypical gender roles and the established heterosexual matrix through her actions and subconscious. Even if in a dream, Seyfettin shows the possibility of what it would be like to be a transgender in the countryside and how the authorial male power would be undermined or shaken despite a heavy price. The second one is to illustrate how gender identity can be a social construct rather than a biologically determined existence. Through our repetitive actions, habitual performances, and various discourses we are capable of rebuilding our gender identity.

## REFERENCES

- Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas (1991). *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York: Penguin Books.
- Butler, Judith (2008). *Gender Trouble*. New York & London: Routledge.
- Collins Dictionary. "wolf". Accessed 27.06.2023. <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/wolf>.
- Federici, Silvia (2019). *Re-enchanting the World*. Oakland: Kairos Books.
- Foucault, Michel (1975). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage.
- Foucault, Michel (1976). *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction*. New York: Vintage.
- Gön, Aslı (2016). Küf, Yozgat Blues ve Ben Değilim'de Performatif Toplumsal Cinsiyet ve Erkeklik. *Sinecine*, 7 (1): 9-44. <https://doi.org/10.32001/sinecine.537113>
- Heckman, Susan J. (1990). *Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism*. Cambridge: Polity.
- İnce, Ömer (2021). Ömer Seyfettin Hikayelerinin Değerler Eğitimi Açısından İncelenmesi. *Littera Turca, Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 7 (4): 1314-1328. <https://doi.org/10.20322/littera.980086>
- Jackson, Alecia Youngblood (2004). Performativity Identified. *Qualitative Inquiry*, October: 673-690. <https://doi.org/10.1177/1077800403257673>
- Kalafat, Şermin (2018). Kültürel Bellek Metaforu Olarak Derleme Sözlüğündeki Gökkuşluğu Adları. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*. 9 (16):1143-1166. <https://doi.org/10.26466/opus.460117>
- McKinlay, Alan (2010). Performativity and the Politics of Identity: Putting Butler to Work. *Critical Perspectives on Accounting* 21: 232-242. <https://doi.org/10.1016/j.cpa.2008.01.011>
- Osborne, Peter & Segal, Lynne (1996). Gender as Performance. Interview with Judit Butler. P. Osborne Ed. *A Critical Sense: Interviews with Intellectuals*. (p.109-125). London & New York: Routledge.
- Özakın, Duygu (2021). Halk İnanışlarında Cinsiyet Değiştirme Motifi Bağlamında Ömer Seyfettin'in "Eleğimsağma" Hikayesi. *Kare*. 11, Summer: 94-116.

- Ömer Seyfettin (2019). *Bütün Hikayeleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Spivak, Gayatri C. (2010). "Can the Subaltern Speak?" *Critique of Postcolonial Reason*: 21-78. Columbia University Press.
- Weeks, Kathi (1998). *Constituting Feminist Subjects*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Wittig, Monique. (2013). *Straight Düşünce*. Çev. Leman Sevda Darıcioğlu and Pınar Büyüктаş. İstanbul: Sel.
- Wood, Julia T. (2013). *Gendered Lives Communication, Gender and Culture*. Boston: Wadsworth/Cengage.

Melek İlayda Sarı

# Türk Romanında Bilimkurgu

(1996-2019)



Günce Yayınları

Oktay Yivli

# Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

İPEK DEMİR

# Türk Romanında Distopya

(1990-2019)



Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

# V. S. Tokareva'nın Duvarın Ardındaki Sessiz Müzik Adlı Eserinde Antinomiler ve Aforizmalar

DR. ÖĞR. ÜYESİ ESRA ŞÖLENTAŞ\*

## Öz

Günümüz Rus edebiyatının önemli kadın yazarlarından biri olan Viktoriya Samuilovna Tokareva kaleme aldığı düz yazılarında kadının iç dünyasına ve toplumsal düzende hayata tutunma çabasına ışık tutmaya çalışmaktadır. "Kadın nesri"nin önde gelen temsilcilerinden biri olarak yazar, toplum tarafından kabul görmeyen davranışlar içine düşen kadın karakterlerini onların gözünden okura sunmaktadır. Bunun yanı sıra yazar, hataya düşen başkarakterlerini ve onların hayattaki tercihlerini yüceleştirmeden resmetmektedir. V. S. Tokareva eserlerinde aşk, aldatma, ölüm gibi insan için büyük önem taşıyan konulara değinerek okurun bazı ahlaki sorulara cevap aramasına vesile olmaktadır. Düz yazı sanatında kısa ve net bir anlatım dilini benimseyen Tokareva, kaleme aldığı metinlerini üslubunun etkisini artırmak için antinomi (çatışkı) ve aforizmalarla zenginleştirmektedir. Bu çalışmanın amacı V. S. Tokareva'nın "Duvarın Ardındaki Sessiz Müzik" (2012) adlı eserindeki antinomilerin neler olduğunu ve hangi aforizmaların kullanıldığını işlevleri ile birlikte üslupbilim çerçevesinde betimsel yöntemle ortaya koymaktadır. Yazarın farklı konular üzerinde temellendirdiği zıtlıklar okuru yaşam-ölüm, aşk-nefret gibi çatışkılar aracılığıyla düşünmeye ve hayatın anlamını sorgulamaya yönlendirmektedir. Yazarın kendisinin oluşturduğu, hayata dair olan ve nokta atışı tespitleri içinde barındıran aforizmaları ise eserdeki yazı dilini yüksek bir estetik düzeye ulaştırmaktadır. Yazarın antinomilerle ve aforizmalarla süslediği ilgi uyandıran bu üslubu onu çağdaş Rus edebiyatının geniş kitlelere hitap eden yazarı haline getirmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Viktoriya Tokareva, antinomi, çatışkı, aforizma

## ANTINOMIES AND APHORISMS IN

### V. S. TOKAREVA'S SILENT MUSIC BEHIND THE WALL

## Abstract

Viktoriya Samuilovna Tokareva, one of the important women writers of contemporary Russian literature, tries to shed light on the inner world of women and their efforts to hold on to life in the social order in her prose. As one of the leading representatives of "women's prose," the author presents the female characters who fall into behaviours that are not accepted by society to the reader through their eyes. In addition, the author portrays his protagonists who make mistakes and their

\* Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Slav Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, [esolentas@ankara.edu.tr](mailto:esolentas@ankara.edu.tr), ORCID: 0000-0001-6457-4132.

choices in life without idealising them. In her works, V. S. Tokareva touches upon issues of great importance for human beings such as love, infidelity, death, and makes it possible for the reader search for answers to some moral questions. Adopting a short and clear narrative language in prose, Tokareva enriches her texts with antinomies (contradistinction) and aphorisms to increase the effect of her style. The purpose of this study is to reveal what are the antinomies and which aphorisms are used in V. S. Tokareva's "Silent Music Behind the Wall" (2012) with a descriptive method within the framework of stylistics together with their functions. The author's contrasts based on different subjects lead the reader to think and question the meaning of life through conflicts such as life-death, love-hate. The aphorisms created by the author herself, which are about life and contain pinpoint determinations, bring the writing language in the work to a high aesthetic level. Tokareva's engaging style, embellished with antinomies and aphorisms, has made her the writer of contemporary Russian literature that appeals to a wide audience.

**Keywords:** Viktoriya Tokareva, antinomy, contradistinction, aphorism

## GİRİŞ

**R**oman yazarı kimliğinin yanı sıra senarist ve dramaturg olarak dikkat çeken Viktoriya Samuilovna Tokareva günümüz Rus edebiyatının önde gelen kadın nesri yazarlarından. İlk dönem eserleri daha çok aşk üzerine iken, yazarlığının olgunluk yıllarında kaleme aldıkları ise hayatın kendisine ve yaşamın içinde güzel şeyleri bulmanın mümkün olduğuna yöneliktir. Büyük şehirde yaşayan kadınların özel yaşamı ile işi, duyguları ile sorumlulukları, hayalleri ile hayatın gerçekliği arasında sıkışmışlığına dikkat çekmektedir. Eserlerinde aşk, dostluk, acı, üzüntü, hassaslığın ve yalnızlığın aynı anda yer edinmesi okurun kalbinde büyük yankı uyandırmıştır. Tokareva'nın bir yazar olarak dünyayı algılayışının yanı sıra hem bir bireyin hem de genel olarak insanın zorlu bir toplumda 'sevgi, dostluk, karşılıklı anlayış' gibi değerlere olan inancı ve bunlara duyduğu ihtiyaç eserlerinde yer bulmaktadır; bu belki de Tokareva'nın Çehov geleneklerini sürdürerek takip ettiği en önemli şeydir (Букина, 2010, s. 236). Dolayısıyla "Duvarın Ardındaki Sessiz Müzik" adlı eserinde A. P. Çehov'un "Duşçeka" ve L. N. Tolstoy'un "Anna Karenina" adlı eserlerine göndermede bulunması hiç de tesadüf değildir.

Viktoriya Samuilovna Tokareva, 1937 yılında Leningrad'da dünyaya gelmiş ve edebiyata karşı olan ilgisi henüz ergenlik yıllarının başlarında oluşmuştur. Bu ilginin gelişmesinde annesinin kendisine okuduğu Çehov'un öykülerinin rolü büyüktür. Tıp okumak istemesine rağmen, hayat onu Leningrad'da müzik okulunun sıralarına yerleştirmiştir, Tokareva daha sonra ise konservatuar eğitimi almıştır. Evliliğinin ardından Moskova'ya yerleşen Tokareva, müzik okulunda şan öğretmeni olarak çalışmış ve aynı dönemde de düz yazılarını kaleme almaya başlamıştır. Edebi anlamdaki yaratıcılığının gücü kısa sürede keşfedilen Tokareva, daha sonraları Sovyet ve Rus sinemasının kalbi olan "Mosfilm" film stüdyoları bünyesinde editör olarak çalışmıştır. 1962 yılında ise bu alanda kendisini geliştirmek adına S. A. Gerasimov Rusya Devlet Sinematografi Enstitüsü'nde eğitim almıştır. Üniversite yıllarında 1964'te ilk kısa öyküsü olan "Yalansız Bir Gün"ü (День безвранья) yayınlamıştır. Eserleri "Genç Muhafızlar" (Молодая гвардия), "Gençlik" (Юность) ve "Yeni Dünya" (Новый мир) adlı dergilerde yer edinmiştir. SSCB Yazarlar Birliği'ne 1971 yılında,

Rus PEN Merkezi'ne<sup>1</sup> 1997 yılında üye olmuştur. Kaleme aldığı yirmiye aşkın senaryosu filme aktarılan Tokareva'ya, 1987'de "Onur Rozeti Nişanı", edebiyata ve sinemaya katkılarından ötürü Cannes Film Festivali'nde 1997'de Moskova-Penne Ödülü, 2017'de de Sergey Mihalkov Altın Madalyası verilmiştir. 1990'lı yıllarda Rusya'da en çok üreten ilk on yazar arasında yer alan Tokareva'nın edebi anlamdaki yaratıcılık serüveni oldukça verimli ilerlemiş ve yıllar içerisinde günümüz Rus edebiyatına çok sayıda düz yazı eser kazandırmıştır.

### 1.V. S. TOKAREVA'NIN SANATINA DAİR

Tokareva'nın dahil edildiği "kadın nesri"nin (женская проза) XX. yüzyıl sonlarında ve XXI. yüzyıl başlarında perestroyka ve demokratikleşmeye olan genel bir eğilim döneminde dönüşüm geçirmesiyle birlikte, bu yönelimin temsilcileri hem Rus klasiklerinin hem de sosyalist gerçekçiliğin ideallerinden farklı olarak 'yenilenmiş' bir Rus kadını imajı yaratma ve kadın psikolojisine daha geniş bir bakış açısı sunma, kürtaj, doğum gibi daha önce yasaklanmış birçok konuyu tartışmaya açma görevini üstlenmiştir (Шаопин, 2017, s. 275). "Kadın nesri"nin dönemin edebi anlayışına getirdiği yenilikler, kadınların iç dünyasına ışık tutması bakımından Tokareva'nın düzyazı sanatında da dikkat çekmektedir. Bu eğilimin bir temsilcisi olarak, belirli bir hedef kitle için, karmaşık aile ilişkileri, zor yaşam koşulları gibi onları ilgilendiren sorunlara ışık tutan Tokareva, genel olarak kadınların kaderine dair yazdığı eserlerinde yazar olarak tarafsız bir konumda yer alamaz ve bu türün doğası gereği kadın karakterlerinin yanında konumlandığını okura hissettirmektedir (Шаопин, 2018, s. 70). Kadın ruhunu çok iyi tanıyan Tokareva, bunu yansıtırken kelimelerin gerçek bir ustası olduğunu oraya koymaktadır.

Hayata farklı pencerelerden bakan insanların yolculuğunu kaleme alan yazar, içine düştükleri zor durumlarda insanların özellikle de kadınların nasıl davrandıklarını ve onların çıkış arama yollarını resmetmektedir. Günlük yaşamdan olayları konu edinmesinden dolayı eserleri "günlük metinler" (бытовые произведения) olarak adlandırılan Tokareva fantastik realizm yani büyüklü gerçekçilikle yazılarını kaleme almaktadır (Тхаплиял, 2018, s. 66). Mutlu olmayı amaçlayan, geleceğe dair her daim umutla bakan insanların hikayesi yazarın odak noktasındadır. Tokareva'nın eserlerinde insana dair olan ve hayatta tecrübe edilmesi kaçınılmaz olan aşk, dostluk, mutluluk, eğlence, neşe, acı, üzüntü, hassasiyet, yalnızlık gibi birçok olgu ya da kavram yer bulmaktadır (Туранина, Гулик, 2010, s. 76). İçinde barındırdığı büyük bir yetenekle eserlerini kaleme alan Tokareva, okura sunuş aşamasında bu konuları iyimserlikle, mizah anlayışıyla ve naiflikle yoğurmaktadır. Eserlerinin sorunsalları ise oldukça geniştir; insanların gerçeğe ve yalana karşı olan tutumu, sevgi ve sorumluluk duygusu, yuva ve buna karşılık geri kalan dünya, farklı nesillerin timsalleri arasındaki ilişkiler, aile, yaşamın anlamı ve göç sorunu bunlardan en öne çıkanlarıdır (Букина, 2010, s. 235). Bu noktalara değinirken Tokareva, kaleminin özelliklerinden biri olarak, karakterlerin fiziksel özelliklerinden çok ruhsal durumlarına, iç dünyalarına, duygularına, kaygılarına, toplum tarafından olumlu ya da olumsuz kabul edilen durumlar arasında içine

---

<sup>1</sup> Rus PEN Merkezi yazarlar topluluğu olarak 1989-2003 yılları arasında faaliyet göstermiştir. Buradaki PEN sözcüğü Rusçaya İngilizceden doğrudan aktarılmıştır ve "kaleme almak, kâğıda dökmek, yazı üslubu, yazar, şair, romancı" gibi anlamlara gelmektedir.



düştükleri ikileme eğilmektedir. Geniş psikolojik tasvirleri tercih etmemesine rağmen ustaca seçtiği kelimelerle vurucu ve duygusal betimlemeler yapmaktadır. Yazarın basit, ancak esere olan ilgiyi okurda uyandıran anlatım dili, insanın iç dünyasının inceliklerini ve kullandığı kimi zaman şiirsel kimi zaman da lirik ifadeler aracılığıyla derin bir duygusallık oluşturmaktadır.

Tokareva'nın yazıları kadınlara özgüdür ve kadın dilinden dökülerek yazıldığı hissedilmektedir. Modern dünyada çağdaş kadın imgeleri yaratırken yazar şehirli insanların günlük telaşlarını olay örgüsüne dahil etmektedir. Şehir kavramı iki yaklaşımla ortaya konulmaktadır: yaşam alanını geleneksel bir şehir olarak tasvir etmekte, yani tanınabilir topografik özelliklerden yoksun bırakarak, ya gezegen ölçeğinde bir mikro kozmos ya da evin ve karakterin içinde kaybolduğu bir makro kozmos olarak sunulmaktadır (Селеменова, 2023, s. 55). Büyük şehirde yaşayan modern "küçük insanlar"ın içine düştükleri hayat telaşında başından geçenleri ele alırken yazar, her insanın hayalleri olduğunu, aşkı hak ettiğini, kimilerine göre büyük sayılabilecek hataların aslında küçük olduğunu ve insanın, özellikle kadınların içindeki özgür ruhu ortaya koymaya çalışmaktadır. Ancak bunu yaparken Tokareva, kentsel yaşamı bilinçli olarak arka planda sunmakta ve esas ilgiyi insanın iç dünyasına yönlendirmektedir.

Okur, Tokareva'nın kadın nesri çerçevesinde kaleme aldığı eserlerine yarım asrı aşkın büyük ilgi göstermektedir, dahası insanın bir birey olarak sorunlarının, başından geçebilecek beklenmedik durumların, kadın-erkek ilişkilerinin karmaşıklığının hafif bir mizah merceğiyle incelenmesine olanak sağlaması yazarın eserlerini geçek başarıya götüren unsurlardır (Киреева, Плотникова, 2017, s. 40). Tokareva'nın okuyucuda başarıyla karşılık bulması kadın karakterlerine yönelik empati kurdurabilme yeteneğine de bağlıdır. Hem entelektüel hem de genel okura hitap eden Tokareva'nın geniş kitlelere ulaşan bir yazar oluşunun sebepleri ise herkesin duygusal ve entelektüel seviyesini gözetmesi; ince üslup oyunları ile okurun anlama yeteneğine katkıda bulunması; bunun yanı sıra, 'bitmeyen tutkular', 'maddi açıdan rahatlık', 'güzel bir yaşam' gibi okura gerçek hayatta eksik olan şeyleri sunması; gri gerçeklikten okuru uzaklaştırması; onun düşünmesine, empati kurmasına ve mutlu bir son için umut beslemesine olanak sağlamasıdır (Букина, 2010, s. 233-234). Okurda yarattığı bu etkilerle Tokareva kitle edebiyatının önemli yazarlarından olmuştur.

V. S. Tokareva'nın "Duvarın Ardındaki Sessiz Müzik" adlı eseri kişisel mutluluğunun peşinde koşan bir kadının aşk uğruna başından geçenleri konu edinmektedir. Eserde ön planda aşkı arayan bir kadının kaderi sunulurken, arka fonda Rus toplumunun geçtiği dönemler satır aralarına işlenmiştir. Toprak köleliğinin ve sınıfsal farklılıkların kalıntıları, Sovyet döneminde yaşananlar, ekonomik ve siyasi anlamda reform dönemi olan Perestroyka, Sovyetlerin dağılması, günümüz Rusya Federasyonu'nun kuruluş dönemi ve Rus insanının bu süreçte günlük hayat içerisinde var olma çabası eserin alt metnine yerleştirilmiştir.

## 2. "DUVARIN ARDINDAKİ SESSİZ MÜZİK" ADLI ESERİN İÇERİĞİ

V. S. Tokareva'nın "Duvarın Ardındaki Sessiz Müzik" adlı öyküsünde kısa ancak yoğun olan anlatım dili eserinin içeriğini oluşturan olay örgülerini çeşitlendirmiştir. Yazarın ustaca inşa ettiği üslubu, bir zincir misali örülen eserden herhangi bir halkanın, yani önemsiz görülen bir olayın dahi çıkarılmasını engellemektedir. Dolayısıyla aşağıda bu hikâyenin özü verilmeye çalışılırken,

yazılarında günlük hayatı temel alan Tokareva'nın sıradan görünen şeylerin aslında insan için çok önemli olduğunu anlatmaya çalışmasından hareket edilerek, olaylar dizisinde kopukluk meydana getirmemesi ve eserin eksiksiz bir şekilde anlaşılması amacıyla öz, öyküye sadık kalınarak, çıkarılma yapmadan sunulmaya gayret edilmiştir:

Eser, Ariadna adlı bir kızın dünyaya gelmesi ve çocukluk sürecinin anlatımıyla başlar. Kızı Ariadna'yı dünyaya getirdiğinde anne Liza henüz yirmi yaşlarında, anane kırk beş, dede ise altmış yaşlarındadır. Ariadna (küçültme adı Ada), annesi Liza, ananesi ve dedesi ile aynı evde yaşar. Dedenin soyu zengin ve soylu bir aileye dayansa da 1917 devriminden itibaren kendi soyunu açığa vermekten imtina eder. Çünkü o dönem için bunu açık açık dile getirmek hayatını kaybetmekle aynı anlama gelir. Dede her daim hayatın ve o günün yönetim koşullarına ayak uydurmaya mecbur kalarak yaşamını sürdürmektedir. Anane ise güçlü, otoriter, gelenek ve göreneklere bağlı olan tipik bir Rus kadınıdır. Evin yönetimi ondan sorulur, sudan çıkmayan elleri şişse bile anane aile yadigarı pırlantaları parmağından hiç çıkarmaz. Babasız bir evde büyüyen Ariadna'ya ananesi bakar ve her konuda onunla yakından ilgilenir. Otoriter anane iyi bir şekilde yetişmesi için torununun eğitim sürecindeki her adımını takip eder. Ada, büyüdüğünde babasının adının Alik olduğunu öğrenir. Alik görgü kurallarından biraz yoksun bir insan olarak kabul edildiği için eşi Liza'nın ailesi tarafından pek kabul göremez. Bu vesileyle ki zamanında Ariadna'nın babası Alik iç güveyi olarak yaşadığı Şeremet'lerin evinden kovulmuştur. Ariadna'nın sesi ve kulağı çok iyi olan yetenekli annesi Liza ise konservatuarı bitirir bitirmez evlerinden hiç de uzak olmayan Bolşoy Tiyatro'sunda çalışmaya başlar. Kızı Ariadna'yı ise kendi temsillerini izlemek için henüz küçük yaştan itibaren yanında Bolşoy Tiyatrosu'na götürür. Ada, Bolşoy Tiyatrosu'nun koridorlarında evindeymiş gibi koşuşturur durur. Ada'yı orada çalışan herkes tanıdığından bileti olmasa da içeri girmesine ve en önde oturmasına müsaade edilir. Ada bir gün yine tiyatro yolundayken geçeden yapılan Rus botları ıslandığı için üşütüp çok ağır hastalanır. Bu hastalık onun kalbinde hasar bıraktığı için doktor onun hayatı boyunca ağır kaldırmasını yasaklar. Annesi Liza ve ananesi Ada'nın üzerine çok titrerler, ancak dedesi öyle ya da böyle bu çocuk büyüyecek diye düşünerek duruma daha kayıtsız yaklaşır. Dedesinin düşündüğü gibi de olur; Ada hızla büyür, serpilir ve artık şipsevdi olarak gönlünü herkese kaptırmaya hazır bir geç kız olur. Yirmi yaşına geldiğinde ise tıp fakültesinden Osyada adında bir gençle evlenir. Osyada'ya çok aşık olan Ariadna dünyaya bir erkek çocuğu getirir. Ariadna, oğlu Mark'ı büyütme aşamasında çok yorulur, bebeği ona verip biraz uyuyabilmek için eşinin bir an önce eve gelmesini ipe çeker. Çok genç yaşta anne olan Ariadna bu konuda güçlük yaşar. Eşi Osyada ise işinde çok yetenekli ve başarılıdır, çok iyi kazanç sağlar. Komşularının köyden gelen çirkin mi çirkin ama bir o kadar da iyi yürekli yakını olan Gruşa adındaki kadın, bebek Mark'ı çok sever ve sonunda bakıcısı olarak Ariadna'ların yanında Moskova'da kalır. Gruşa gelince evdeki hava değişir; evin ruhu güzelleşir ve böylelikle Ariadna da çalışmaya başlar. Televizyonda müze alanında editör olarak iş bulma konusunda ise Ariadna'ya kayınvalidesi Fima yardımcı olur. Artık onun için her şey yolundadır ama yine de kendi içinde bir şeylerin eksik olduğunu hisseder. Ariadna'nın yirmi beşinci yaş gününde, arkadaşı Mirka doğum günü kutlamasına gönlünü kaptırdığı bir arkadaşını getirmek istediğini söyler ve o da kabul eder. Leonardo (Leonard) adında yakışıklı bir adamdır gelen kişi. Leonardo ünlü bir gazetede iyi bir mevkide çalışmaktadır, yakında ise kapitalizmin merkezi

olan o ülkeye (Amerika'ya) gidecektir. O dönemde Sovyetler birliğinden başka bir ülkeye gitmek demek, Titanik ile seyahate çıkmak kadar havalı bir iştir. Mirka, Leonard ile sevgili olmaya çok istekli olsa da karşı tarafın bu işe pek gönüllü olmadığı hissedilir. Okuyucu daha sonraları Leonard'ın aslında bir ajan olduğunu öğrenir. Leonard doğum günü kutlamasındaki eğlencede Ariadna'nın eşi Osa'yı çok itici bulurken, Ada'nın güzelliğinden çok etkilenir ve içinde aşkın kıpırtıları alevlenir. Öte tarafta Leonard'ı evinde bekleyen eşi Zoya ve çocuğu vardır. Leonard ve Ariadna buluşmaya başlarlar, arkadaşlarının evlerinin anahtarlarını alıp orada buluşurlar. Bu arada Ariadna'nın babası Alik, yaşlı bir kadına arabayla çarpıp ölümüne sebep olduğu için 6 yıl hapse mahkûm edilir. Alik bir ay içinde kahrından aşırı derecede kilo verir. Ariadna, Saransk şehrindeki hapiste olan babasını ziyaretine giderken, Leonardo tren yolculuğunda onu yalnız bırakmaz. Hapisteki babasını ruhu çekilmiş bir beden misali içler acısı halde görmek Ariadna'yı çok yaralar. Leonardo ile Ariadna'nın yasak aşkı Leonardo ajan olarak Amerika'ya gideceği için zorunlu olarak biter. Leonardo, Ariadna'ya duyduğu özlemi içkiyle hafifletmeye çalışır. Leonardo beş yıllığına görevlendirilmiş olsa da Ariadna'nın yokluğu onun için nefessiz kalmakla aynı anlama geldiğinden, altı ay sonra bahane uydurarak bir aylığına Rusya'ya geri döner. Leonardo işinden olmayı göze alarak eşinden ayrılacağını ve Ariadna ile olmak istediğini üstlerine iletir. Ancak iyi bir ajan olduğu için Leonardo'yu kaybetmek istemezler ve olan biteni görmemezlikten gelirler. Leonardo'nun ailesinde ise bu durum olay çıkarır; eşi Zoya yaşananları mecburen kabul etse de on yaşındaki oğlu Valodya babasının aileden artık gideceğini öğrendiğinde, hiçbir şeyin onu korkutmadığını herkese kanıtlamak için kendisini bisikletiyle arabaların altına atar. Oğlunun bu beklenmedik tepkisiyle Leonardo ailesini bırakmaktan vazgeçmek zorunda kalır. Bu arada Ariadna, eşi Osa'ya yasak aşkını itiraf eder ve anlaşarak ayrılma kararı alırlar. Leonardo ise ne kalabiliyor ne de gidebiliyordur, intihar etmeyi bile düşünür. Leonardo Ariadna'yı bir süre oyalar, ancak eşyalarını alıp Ariadna'nın evine yerleşmemesi durumunda kocasına geri döneceği tehdidi onu harekete geçmek zorunda bırakır. Leonardo Ariadna'nın yanına yerleşir ancak pişmanlığından ve çaresizliğinden kendisini alkole verir. Geride bıraktığı eşi Zoya ise kendi ayakları üzerinde güçlü bir şekilde durarak hayatını sürdürür. Zamanla Ariadna artık Leonardo'nun arkadaş çevresine girer, işinde de yükselir. Sürdükleri güzel hayat çevredekileri bile kıskandıracak derecede lüktür. Günler birbirini kovalar ve Ariadna'nın ananesi hayata gözlerini yumar. Bu acıya dayanamayan dedesi de kısa süre sonra yaşama veda eder. Hayatında önemli yer edinen bu iki insanın yokluğu Ariadna'yı derinden yaralar. Ananesinin onu her şeyden koruyup kollamasını ve dedesinin kendisini kucaklayan iyiliğini artık hissedemeyecek oluşu Ariadna'ya kendisini çok yalnız hissettirir. Ariadna onlardan kalan miras yardımıyla Leonardo ile Moskova civarlarında yazlık ev alır. Ariadna burada bir gece rüyasında dişlerinin döküldüğünü görür, Mirka ise bu rüyayı ölüme yorar. Zaman onu haklı çıkarır ve Ariadna'nın annesi Liza'yı ölüm henüz elli beş yaşındayken Bolşoy Tiyatrosu sahnesinde yakalar. Öte yandan sevgisiz ve ilgisizlikten yorulan Zoya intihar etmeye karar verir ve bunu komşusu Mirka ile paylaşır. Mirka zekice davranarak intihar fikriyle alay edip onu farkında olmadan bu düşünceden caydırır. Mirka, Zoya'yı bu çıkmazdan çıkarmak için duaya yönlendirir. Gün gelir Perestroyka ilan edilir, Leonardo da işinden olur. Tarih kitapları yeni baştan yazılır, sadece o günkü olaylar değil geçmiş de değiştirilerek yeniden yazılır. Ariadna perestroyka vesilesiyle

ülkede süper zenginlerin türediği dönemde banka kredisi çekerek Moskova'nın merkezinde kendi restoranını açar. Ortağı Andrey onu dolandırdığı için muhasebeleri ayırırlar ve Ariadna kendisine Azerbaycan kökenli İlham adında yeni bir muhasebeci tutar. Zamanla Ariadna restoranı ortağından tümüyle devralır. 2000'li yılları güzel bir restoranda karşılarlar. Leonardo artık 60'lı yaşlarındadır, şeker ve tansiyonu hep yüksek olduğu için yediklerine dikkat etmek durumundadır. Leonardo'nun yılbaşı gecesi siyatığı azdığı ve dayanılamayacak ölçüde olduğu için ambulans çağırırlar. Ambulansta ağrı kesici iğne bulunmadığını öğrendiklerinde Ariadna ve Lonardo çok sinirlenirler. Ülkede sağlık hizmetinin bile ne kadar kötüye gittiğini gören Leonardo kriz geçirir ve oracıkta herkesin önünde hayata gözlerini yumar. Diğer yandan Ariadna'nın eski eşi Osya ise artık yeni biriyle evlenmiştir, oğlu Mark Londra'ya yerleşmiştir ve orada kendi kliniklerini işletmektedirler. Leonardo'nun ölüm haberini alan Osya, Ariadna'ya Londra'ya taşınmasını ve onlarla yakın halde yaşamasını teklif eder. Ariadna bir süreliğine Londra'ya gider, orada yaşamak güzel olsa da Ariadna Moskova'ya geri döner. Çiçek bulvarında bir kafe açar ve oranın tüm işleriyle yakından ilgilenir. Bir gün o kafede olağanüstü bir durum yaşanır: hükümet yetkililerinden bir müşterinin paltosu çalınır. Zararı karşılamak için hazır olan Ariadna'ya, hükümet yetkilisi paltonun bin Euro ettiğini söyler ve cebinde binlerce avroluk çok değerli İsveç saati ile altın bir çakmak olduğunu iddia ederek kurnazlık yapıp, yüz bin avroluk bir hesap çıkarır. Neyse ki bir sonraki gün, paltoyu yanlışlık sonucu kendisinin sanıp giydiğini söyleyen bir genç restorana geri getirir ve palto sahibine iade edilir. Hükümet yetkilisi yaptığı kurnazlığın açığa vurulmaması için sus payı olarak restoran çalışanına yüklü bahşış verir, bu olay böylece kapanır. Ariadna için hayatın anlamı artık kalmamıştır, öyle ki ne yediği yemekten zevk alır ne de tanıdığı insanlar ona iyi gelir. Aşksızlık ise onu günden güne içine kapatır. Bunu fark eden arkadaşları çivi çiviye söker mantığıyla ona bir eş aday bulurlar. Ada, eşini yedi yıl önce kaybetmiş olan emekli bir generalle tanışır ancak birbirlerine göre olmadıklarını hemen anlar. Bir gün Mirka, Ariadna'ya kendisine eş aday bulduğunu söyler, bulduğu kişi ise yakın arkadaşı ünlü heykeltıraş Valentin Zverev'dir. Zverev, Çekoslovakya'ya Rusya'nın tank göndermesine karşı çıkan bir yazıya imza attığı için Lyubyanka'da sorguya çekilir. Sorguya çekildiği yerde dünya çapında tanınan arkadaşı, Letonyalı piyanist ve besteci Raimonds Pauls'u gördüğünü sanır, halbuki ona çok benzeyen orada çalışan biridir sadece. Zverev, albayın odasına sorgu için alındığında kendisinden muhbir olmasının beklendiğini fark eder ama o tüm baskılara rağmen muhbirlik yapmayı reddeder. Bir gün yine devletin gizli işlerinin yürütüldüğü Lyubyanka'ya götürüldüğünde Zverev'e sigara ikram edilir; sigara onun hafızasının kaybetmesine neden olur, Zverev adını bile unuttur. Bir süre sonra hafızası yerine gelmeye başladığında evinin önünde bekleyen bir araba ve içindeki gizemli kişilerce takip edildiğini fark eder. Sonrasında Zverev'in ülkeyi terk etmesi istenir; bu sebeple Paris'e yerleşmiş, sonrasında ise, Yeltsin başa geçtiği zaman, yaşlansa bile artık Rusya'ya dönme kararı almıştır. Bir gün Mirka, Moskova'da Zverev'in heykel sergisinde ne yapıp edip arkadaşı Zverev ile Ariadna'yı tanıştırır. Zverev henüz ilk bakışta Ada'dan ve davranışlarından çok etkilenerek onu Bolşoy Tiyatrosu'na gitmeye davet eder. Oyun dönüşünde ise Zverev, onu evine çaya davet eder. Sonraki gün Ariadna'nın portresini yapar. Daha sonra Ariadna kendisini şehir dışındaki yazlık evine davet ettiğinde ise yaptığı portreyi ona hediye eder. Aşkları güçlenir ve birbirlerinden önce hayat hiç olmamış gibi hissederler. Ariadna Zverev'in

işleriyle yakından ilgilenerek on katına kadar büyütür. Beraber Ariadna'nın eski eşi Leonardo'nun arkadaşı olan Staroselskiy'in doğum günü kutlamasına giderler ve orada Zverev KGB'den eski tanıdığı Valun ile karşılaşır. Ariadna burada eski eşini hatırladığı için hüzünlendir. Başka bir KGB çalışanı daha gelir oraya. Daha sonraları yönetim tarafından yıkılan mimari eserlerin, heykellerin korunması için yazılan yazı için Mirka imza toplamaya başlar, birçok ünlü isim imza verir. Mirka ısrarcı olsa da Zverev huzurlu yaşamak istediği için imza atmak istemez o yazının altına. Mirka giderken mektubu onların evinde mutfakta bilerek bırakır, gece vakti resim yapmaya ara verdiğinde mektubu gören Zverev açar okur ve altını imzalamasıyla eser sona erer.

### 3.ESERDEKİ ANTİNOMİLER VE SINIFLANDIRILMASI

“Duvarın Ardındaki Sessiz Müzik” adlı eserini kaleme alırken Tokareva, anlatım dilini karşı kutuplar üzerine temellendirerek “antinomiler” yaratmıştır. **Antinomi (çatışkı)**, her biri doğru ya da yanlış olana atfedilemeyen ve karşılıklı olarak farklı sonuçlara yol açan iki olgunun oluşturduğu zıtlıktır; karşıt kavram ya da zıt olguların bir arada verilmesidir. Antinomi, Yunancadaki “yasada çelişki” anlamına gelen “antinomos” sözcüğünden gelmektedir ve her biri kendi içinde oldukça geçerli görünen iki yargı arasındaki çatışkı ya da ayrışmayı ifade etmektedir. Bu terim ilk önceleri ‘iki yasa arasındaki çelişki’ manasında hukuki düşüncede temellendirilmiştir ancak zamanla anlamı genişlemiş ve felsefe, edebiyat gibi alanlarda da kullanımını bulmuştur. Edebiyatta antinomi her savın kendi karşı savını doğurduğunu düşüncesinden hareketle iki farklı zıtlığın bir arada sunulmasıyla birlikte ortaya çıkmaktadır. Edebiyatta da paradoks ile çatışkı sözcükleri ile aynı anlamda kullanılan antinomiler, Tokareva tarafından ortaya koyulduğu bu eserde tüm gerçekliğiyle ve ustaca işlenen bir üslupla okurun gözleri önüne serilmektedir. Böylelikle yazar, okurun birçok konudaki iki zıt nokta arasında gezinmesini sağlayarak hem kalemını güçlü kılmış hem de anlatımını zenginleştirmiştir. Yazarın bu eserde etkileyici bir üslup oluşturmak ve okurda çarpıcı bir etki yaratmak amacıyla farklı konular üzerine oluşturduğu antinomiler tematik olarak aşağıdaki gibi sınıflandırılmıştır:

**1.Yaşam ve ölüm:** Eserin başlarında Ada'nın doğumu ile aileye neşenin gelmesi, öykünün sonlarında ananesinin, dedesinin ve annesinin vefatıyla Ariadna'nın acıya düşmesi ile eserin geneline yayılmıştır. Sevgilisi Leonardo'nun herkesin önünde hayata gözlerini yumuşunun ardından hayatına devam eden Ariadna'nın çok geçmeden, kendisini seven başka bir adama ihtiyaç duyması ile çatışkı yaratılmıştır.

**2.Aşk ve nefret:** Ariadna'nın annesi Liza ve babası Alik aşık olarak evlenseler de birbirlerinden nefret eder hale gelmiştir. Uğruna kocasını terk ettiği Leonardo'nun ailesiyle beraber yazlık eve gidip kendisine yalan söylediğini öğrenince, Ariadna'nın aşk dolu kalbinde öfke ve nefret oluşmaya başlar. Böylelikle yazar tarafından aşk ve nefret çatışkısı yaratılmıştır.

**3.İyi ve kötü:** Eserdeki çoğu karakteri salt iyi ve kötü olarak ayırmak mümkün değildir, kahramanların iyi-kötü oluşları durumlara göre değişmektedir. Eserdeki bu çatışkı Ada ve diğer karakterlerin kimi zaman iyi kimi zaman kötü davranış örneği oluşturması üzerine kurulmuştur. Ancak Ada'ların komşusunun akrabası olan Gruşa “çok iyi bir kadın” olarak resmedilmiştir.

**4.Güzellik ve çirkinlik:** Bu çatışkı farklı yerlerde karşımıza çıkmaktadır: Güzellik Ariadna'da vücut bulmuşken, çirkinlik komşularının akrabası Gruşa'da yansıtılmıştır. Güzel olmayan Mirka'nın gönlü, çok yakışıklı bir adam olan Leonardo'ya meyil eder. Zverev'in eski arkadaşı Valun şişman ve çirkin bir adamdır, buna karşılık eşi çok güzel bir kadındır.

**5.Kadın ve erkek:** Yazar bu çatışkıyı farklı alanlarda yaratmaktadır: Eserde Osy'a'nın mesleği cerrahlık erkeklere özgü görülürken, çocuğa bakma kadının görevi olarak var sayılmaktadır. Kadınların arkadaşlığındaki kıskançlık erkekler arasında olmuyormuş gibidir. Kadın ve erkeğin aşkı yaşama ve gösterme biçimi farklı olarak ele alınmaktadır.

**6.Annelik ve babalık:** Ariadna aşkı uğruna çocuğunu geride bırakan bir anne iken, aldatılan kadın konumunda olan Zoya çocuğu ile ilgilenen annedir. Ariadna tarafından aldatılan Osy'a iyi bir baba timsali iken, Leonardo çocuğunu geride bırakan başka kadınla yaşayan bir adam olarak karşımıza çıkmaktadır.

**7.Zenginlik ve fakirlik:** Varlıklı olmayan ressam Zverev, hali vakti yerinde olan Ariadna'nın şehir dışındaki yazlık evindeyken yemek hazırlandığında masada çok ve çeşitli tabakların, farklı farklı yemeklerin olmasına şaşırılmaktadır. Ariadna maddi olarak her daim lüks içinde yaşarken, arkadaşı Mirka için bu durum geçerli değildir. Yazar tarafından bu çatışkı manevi anlamda da yaratılmaktadır: Ariadna rahat bir yaşama sürüp her şeyi satın alma gücüne sahip olmasına rağmen, ruhunda hep bir şeylerin eksikliğini hissetmektedir.

**8.Soyluluk ve köylülük:** Eserde bu çatışkı her nesilde yaratılmaktadır. Ariadna'nın dedesi ve ananesi soylu ve ünlü bir kökene sahipken babası alt sınıfa ait bir aileden gelmektedir. Babası Alik ve annesi Liza örneğinde soylu ile köylünün evliği yansıtılmaktadır. Ariadna soylu bir ailenin ve Zverev ise köylü kökenli bir ailenin günümüzdeki uzantısı olarak resmedilmektedir.

**9.Görgülü olma ve görgüsüz olma:** Bu çatışkı henüz eserin başlarında yaratılmıştır. Anane evde otorite ve disiplin sahibi ve görgü kurallarına hakimken, damadı Alik'in masada adabından yoksun oluşu onu huzursuz etmektedir. Görgüden yoksun olan baba Alik kendisine temiz olanı verilse dahi kirli kıyafetleri ile dolaşmaya devam ederken, Liza ve Ariadna Bolşoy tiyatrosuna bile uygun kıyafetle gitmektedir. Bolşoy tiyatrosundaki insanların nasıl davranılacağını bilmesi ile görgülü olmanın örneği verilmektedir.

**10.Ahlaklı olma ve ahlak yoksunu olma:** Bu çatışkı hem hayatın farklı alanlarındaki ahlaka dair, hem de kadın-erkek ilişkilerine dair yaratılmıştır. Ananenin öğretmenlere Ada'ya fazla not verdiği için kızması, Osy'a'nın babası David Markoviç'in eşine ve ailesine bağlılığı onu aldatmaması, Fima'nın eşini Liza ile aldatması, Mirka'nın daha önceden başkasının sevgilisini elinden alması, evli ve çocuklu olmasına rağmen Leonardo'nun Ada'ya gönlünü kaptırması gibi örnekler üzerinden sunulmuştur.

**11.Yetenekli olma ve yeteneksiz olma:** Bu çatışkı anne Liza Bolşoy Tiyatrosu'nda çalışabilecek kadar yetenekli iken ve kızı Ariadna'nın müzik kulağının olmaması ve karga sesine sahip olarak sunulmasıyla yaratılmıştır.

**12.Vicdanlı olma ve gaddar olma:** Aşık olduğu Ariadna uğruna ailesini yıktığı için Leonardo'nun vicdanının sızlaması, diğer yandan Ariadna'nın bu durum karşısında vicdanen rahatsız olmaması bu çatışkının eserde en göze çarpan örneğidir.

**13. Empati kurma ve anlayışsızlık:** Bu çatışkı Ariadna'nın doğuştan gelen empati yeteneği ve Mirka gibi arkadaşlarının daha anlayışsız bir şekilde sadece kendilerini düşünerek davranması ile yaratılmıştır.

**14. Gösteriş ve sadelik:** Yazar tarafından bu çatışkı fiziksel tasvir üzerinden yaratılmıştır. Baba Alik'in kılık kıyafetinin çok özensiz oluşu, diğer taraftan ananenin ise mutfakta iş yaparken bile pırlantalarını parmağından çıkarmaması; Bolşoy Tiyatrosu'nun görkemini içinde Ariadna'nın sade giyinişi bu zıtlığı yaratan örneklerdir.

**15. Kıskanç olma ve kıskanç olmama:** Eserin tümüne yayılan bu çatışkı kadınlar üzerinden yansıtılmaktadır: Tüm arkadaşlarının kocasının olmasına karşılık kendisinin neden olmadığını düşünen Mirka, Ariadna'nın şimdiye kadar üç eşi olmasını çok kıskanır ama Ariadna onu kıskanmaz.

**16. Bireysellik ve toplumsalcılık:** Ariadna'nın dedesi rahat bir yaşam için kendi yararını gözetken, bireysel düşünen bir karakter iken, ananesi olaylara toplumun faydası açısından yaklaşmaktadır. Ariadna kendi mutluluğunun peşinde koşarken toplumsal konulara uzaktır; buna karşılık gönlünü kaptırdığı son adam olan Zverev ile arkadaşı Mirka ise yönetim tarafından yok edilmek istenilen mimar ve heykellerin yıkımının durdurulması için imza vermektedir. Bunun yanında, günümüzde bireyin faydasının toplumunkinin önünde tutulmasına rağmen 1970'lerde toplumun faydasının her şeyden önce geldiği gerçeği ile eserde bu çatışkı net bir şekilde ortaya koyulmuştur.

**17. Komünizm ve kapitalizm:** Olya ve Ariadna komünizmin ağır hissedildiği dönemlerde kooperatif eve zar zor yazılırlar, tek yedikleri et ve patates, köfte ve makarnadır. Buna karşılık, 1985 Perestroyka sonrası kapitalizmin yavaş yavaş hissedilmesiyle birlikte Olya kendisine özel klinik açar ve ekonomik olarak rahatlar. Saranks şehrinde hapisteki babasını ziyaretine giderken Ariadna'ya tren yolculuğunda eşlik eden Leonardo'nun yasa dışı yollardan sosis alması gibi komünizmde yaşanan günlük zorlukların olduğu, iki sistem arasındaki geçiş dönemi olan Perestroyka'nın Rusların karakterini değiştirdiği, kapitalizmin ise insanları tamamen bozduğu gibi yargılar öyküde açıkça ifade edilmektedir. Eserde bu çatışkı her iki sistemin de eksiklerinin olduğu ifade edilerek yaratılmıştır.

Yukarıda görüldüğü üzere, Tokareva "Duvarın Ardındaki Sessiz Müzik" adlı eserinin içeriğinde hem hayata hem insan karakterine hem de ülkenin yönetim sistemlerine dair olan çatışkılar oluşturmuştur. Antinomiler yazarlar tarafından farklı yöntemlerle oluşturulabilmektedir; kimi zaman dil sistemindeki sözcük yapma yollarının sınırlarını zorlayarak, kimi zaman dilin genel kullanımındaki sözcüklerin anlamsal dönüşümünü sağlayarak, kimi zaman ise felsefi düşünce ve söylemin yaygın kullanılan unsurlarının, yani temel felsefi terimlerin anlamsal dönüşümüne imkân vererek (Козловская, 2015, s. 284). Bunlara ek olarak çatışkılarının oluşturulmasında Tokareva tarafından antonim sözcükler (zıt anlamlılar) sıklıkla kullanılmaktadır. Yazarın bu eserde antonimler dilsel ve içeriksel (farklı kavramlardan yararlanılan) olarak ikiye ayrılmaktadır (Ratajczyk, 2022, s. 24-25). Yazar metnindeki içeriksel antonimler yardımıyla çatışkılarının yaratılmasında ve karakterlerinin tasvirinde müzikten faydalanmaktadır. Müzik aracılığıyla anlatım, yetenek ile yeteneksizlik arasında çatışkı oluşturulmasına yardımcı olmuştur. Tokareva'nın

karakterlerinin çoğu müzikal anlamda yeteneksiz olmaları sebebiyle 'mükemmel insan' olma yolunda eksik kalmaktadır ve kadın karakterinin yakınlarıyla ilişkisi müzik aracılığı ile ortaya konulmaktadır (Шестых, 2015, s. 72-73). Örneğin, Adanın annesi meleklerinki gibi bir sese sahipken kendisi karga seslidir. Sanatta ve müzikte yeteneksiz olan bir insanın, hayatta diğer insanlarla kurduğu ilişkilerde eksik ya da yanlış davranışlar sergilemesinin beklenebilir olduğuna dikkat çekilmektedir. Örneğin Ariadna'nın müzikte verdiği yanlış nota, ileride insan ilişkilerinde de hata yapabileceğinin bir ön işareti olarak karşımıza çıkmaktadır. Tokareva öyküsünde, aynı anda kullandığı karşıt olgular ve kavramlar üzerinden anlatım dilini zenginleştirmiş ve böylelikle eseri okurken oluşan ilgiyi doruklara taşımıştır.

Tokareva "Duvarın Ardındaki Sessiz Müzik" adlı eserinde eserin odak noktasına kadınları ve onların duygu dünyasını, yani aşkı bulduğunda çiçek açan kaybettiğinde ise acı çeken bir kadını yerleştirmiştir. Tokareva eserlerinde, her ne kadar acı çekse ve üzülse de hayatta hep istediğini elde eden güçlü kadın portreleri çizmektedir. Anlamsal olarak eserde 'gurur, hassasiyet, kayıtsızlık, korku, acıma, kızgınlık, kaygı, şefkat, mutluluk, aşk, nefret' ifade eden, insanın duygu durumlarını ve hislerini yansıtan sözcükler Tokareva tarafından en çok tercih edilen sözcüklerdir (Коротенко, 2009, s. 60). Böylelikle yazar kahramanlarının manevi dünyasının yelpazesini birer birer açmaktadır. Bunlardan en baskın olanları ise elbette aşk ile ilgilidir. Nitekim Tokareva, kadınların ancak ve ancak sevgi ile beslendiğini ve aşk aracılığı ile dünyayı algıladığını kadın kahramanları aracılığı ile ortaya koymaktadır. Yazar henüz eserin başlarında kadın kahramanının hayatı boyunca aşk arayışında olacağını okura şu satırlarla hissettirmektedir: "Ada'nın gerçekten de her şeyi vardı, yalnızca aşk eksikti. 'Hain bir aşk beklemiyorum, öylesine büyük, öylesine kocaman olsun ki aşk, tıpkı parlayan güneşteki okyanus kadar...' sözleriyle ışıldadı televizyonda şarkıcı" (Токарева, 2017, s. 18). "Aşk" eserde yaşam ve ölümün oluşturduğu ikilem arasına ayrılmaz bir parça olarak eklenmektedir. Bu iki kutuplu çatışkı, üçüncü unsur olan aşk ile birlikte okura sunulmaktadır. Yazar, aşkı kimi zaman gerçek dünyanın somut kavramlarıyla, kimi zaman soyut bir anlayışla, kimi zaman da insanın toplumdaki yaşamıyla ilişkilendirerek iletmektedir. Eserde ana unsur olarak aşk ön plana çıkarılırken hayatın diğer yönleri ve yaşanan olaylar ikincil kısımda yer almaktadır. Tokareva'nın eserlerinde karakterlerin hayatını renklendiren ve gerçek yaşamdaki özlerinin ortaya koyulmasında yardımcı unsur olarak görev yapan aşk, 'zorunluluk, deneyim, nefret, ideallik, yaratıcılık' gibi kavramlarla ilişkilendirilmektedir (Кондрашева, 2023, s. 33). Tokareva'nın dilindeki metaforik bir anlatımla aşk, "eşya, nesne, bitki, su, müzik eseri, hastalık, gizem" ile ilişkilendirilerek yapılan benzetmelerle imgelendirilmiştir (Киреева, 2015, s. 141-142). Bunun yanı sıra "aşk" teması karakterlerin zorlu hayat yolculuklarında onlara kılavuzluk görevi görerek, üstesinden gelmeye çalıştıkları durumlarda onların aşkın gücüne sığındıkları bir liman işlevini görmektedir. Eserin kurgusunda aşkın her yönünü ele alan Tokareva, onun geçici oluşunu ve içinde bencillik barındırdığını okura dikte etmektedir. Eserde, başka bir erkeğe gönlünü kaptırması sonucunda Ariadna'nın aşkının peşinden giderek eşi ve çocuğunu geride bırakması buna bir örnektir. Tokareva kadın karakterlerini özverili, bencil, fedakâr, kayıtsız ya da çocuklarına karşı çok ilgili olan farklı farklı anne tasvirleri aracılığı ile sunmaktadır. Erkek karakterler ile babalık rollerinin ötesinde ya 'hayatın efendisi', ya 'yetenekli biri', ya da 'özverili biri' olarak üç farklı şekilde karşımıza



çıkılmaktadır ve 'güçsüz, kararsız, inisiyatif alamayan' gibi niteliklerle donatılmış olarak kadınların erkeklere bakış açısıyla birlikte resmedilmişlerdir (Стрельцова, 2015, s. 73-74). Dolayısıyla erkek ve kadın karakterler de kendi içerisinde çatışkı oluşturularak resmedilmişlerdir. Tokareva kadın psikotipler yaratırken genellikle güçlü olanlarını başkahraman olarak tercih etmekte ve güzel, kendinden emin, kendisine kaygısı olan, hayattan istediğini almaya çalışan, gönlünce yaşayan ve kariyerinde emin adımlarla ilerleyenleri eserinin odak noktasına yerleştirmektedir. Çağın gerekliliklerine ayak uydurmaya çalışan modern kadın kahramanlarını yaratırken Tokareva onları idealleştirerek sunmamaktadır, aksine onları ironi ile ele almaktadır (Тертычная, 2016, s. 49). Yazar, karakterlerini olumlu ve olumsuz yönleriyle gerçek yaşamdaki gibi sunmaktadır. Tokareva'nın nüktedan anlatımı öyle bir seviyededir ki ne yanlış yola sürüklenenleri yermekte ne de doğru yolda ilerleyenleri övmektedir.

Tokareva eserlerinde çatışkının yanı sıra çatışmalara da yer vermektedir. Bu kimi zaman iki insanın birbiri ile fikir ayrılıkları sebebiyle düşünsel anlamda birbiriyle çatışması, kimi zaman ise insanın ruhunda oluşan ikilemler sonucunda ortaya çıkan ruhsal çatışmadır. "Belirli ilişkilerde ve çatışmalarda, mücadele ve büyüme sürecinde, yaşamın çelişkilerini çözme sürecinde tipik karakterlerin yaratılması" (Саркисян, 2015, s. 145) yazarın eserde çatışma sorununu ortaya çıkış kaynağıyla birlikte resmetmesine yardımcı olmaktadır. Tokareva'nın anlatı dilindeki ustalık sadece herhangi bir çatışmayı tüm doğallığıyla kalemine yansıtmasının ötesinde derin psikolojik tasvirler ve çatışmanın dayandığı nedenleri ve getirdiği sonuçları hayatın olağan akışındaki gibi yansıtabilmesinden kaynaklanmaktadır.

#### 4.ESERDEKİ AFORİZMALAR VE İŞLEVLERİ

Tokareva'nın yaratıcılık ve hayat gücünün anlatım diline bir yansıması niteliğinde eserinde karşımıza çıkan 'yeni sözcükler, alışılmadık halde kullanılan birleşik isimler, metaforlar, aforizmalar, dönüştürülmüş atasözleri ve deyimler' okurun düşünsel dünyasını renklendirmektedir. Yazarın düz yazı dilinde bunlardan en göze çarpanı sıklıkla kullandığı aforizmalardır. Bir düşüncüyü genellemede usta olması, gerçekliğin içinden temel ve tipik olanı çıkarması, genelleştirilmiş ifadeyi en kısa yoldan ve de yoğun bir anlatımla ifade etme yeteneği Tokareva'nın düzyazı eserlerinin ayırt edici özellikleridir (Туранина, 2011, s. 472). Tokareva'nın dilinin aforizmalarla dolu olduğu gerçeği hem edebiyatçılar ve hem de okurları tarafından iyi bilinmektedir. **Aforizma** Rus dili sözlüklerinde şöyle tanımlanmaktadır: 1. Kısa ve etkileyici anlatım (Ожегов, 1984, s. 30). 2. Genel bir çıkarım içeren kısa ve etkileyici bir özdeyiş, sloganlı bir ifade (Горбачевич, 2004, s. 313). 3. Esas düşüncenin ne olduğunu ifade eden, son derece öz ve cilalı bir biçimde ifade edilen anlatım(Евгеньева, 1985, s. 52).

Aforizmalarla dolu olan bir üslup oluşturduğu etki bakımından onu diğer anlatımlara göre farklı ve ayrıcalıklı bir yere konumlandırmaktadır. Aforizmaların buna vesile olan özellikleri şunlardır:

-İfade edilen düşüncenin derin ve özgün oluşu.

-Düşüncenin derinliğini ve doğruluğunu pekiştiren yargının genelleştirilmiş bir çerçevede sunulması.

- Akılda kalmasını sağlamak için anlatımdaki düşüncenin kısa ve özlü bir şekilde verilmesi.

- İfadenin gereksiz sözcüklerden arındırılmış olarak sınırları belirli olan bir çerçevede ortaya koyulması.

- Tecrübe ve gözlemler sonucu varılan genellemenin kabul görür bakış açısıyla yansıtılması.
- İletilmek istenilen düşüncenin yalın ancak yoğun bir anlatım dili ile sunulması.
- İfadenin okurun bilişsel ve duygusal dünyasında çarpıcı bir etki yaratması.
- Bilgece bir yaklaşımla eşleştirilen sözcükler ve kelime gurupları sayesinde edebi anlatımın estetik bir anlayışla yoğunlaşması.

Bir yazarın özlü sözle ifade ettiği aforizması belirli bir tarihsel andaki yaşam tecrübesinin ve etrafındaki sosyal çevrenin ruh halinin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır: Maksim Gorki ilk dönemlerdeki eserlerinin aforizmaları devrimci bir fırtınanın kopacağına yönelik bir beklentiye dair iken, Rus aydınlarının 1905'ten sonraki tedirginliği D. Merejkovskiy, L. Şestov, V. Rozanov gibi isimlerin aforizmalarına etki etmiştir (ШМИДТ, 1926, s. 95). Okur, Tokareva'nın bu eserinin satırlarında gezinirken, Sovyetlerde yetişen bir çocuğun Perestroyka döneminde gençlik yıllarını aşk entrikalarında geçirmesini, ardından olgunluk yıllarında da Rusya Federasyonu çatısı altında hayatını sürdürmesini adeta bir film izler gibi deneyimlemektedir. Tokareva bu dönemlerin bir yansımasını aforizmalarla dolu diline ve eserinde yarattığı üslubuna bir nakış gibi işlemiştir. Yazarın oluşturduğu, anlatımını renkli ve güçlü kılan aforizmaları farklı kavramlara da aittir ve bu eserdeki aforizma dolu cümleler Rusça aslından çevrilip konularına göre sınıflandırılmış olarak aşağıda yer almaktadır:

#### Güzellik ve gençlik ile ilgili olanlar:

Güzellik doğanın bahşettiği bir yetenektir (Токарева, 2017, s. 13).

Doğadan daha iyi bir heykeltıraş yoktur (Токарева, 2017, s. 116).

İnsan kendisine her zaman güzel görünür (Токарева, 2017, s. 102).

Gençlik güzel, ama ergenlik daha güzel (Токарева, 2017, s. 21).

Obur gençlik kaynıyor (Токарева, 2017, s. 26).

Gençlik yaşa bağlı değildir (Токарева, 2017, s. 104).

Çok yaş alıp da genç bir ruha sahip olunabilir (Токарева, 2017, s. 104).

#### Aşk üzerine olanlar:

Övgü varsa aşk bitmez (Токарева, 2017, s. 17).

Layık olan insan bir ömür sevinebilir (Токарева, 2017, s. 17).

İnsanlar birbirini gerçek anlamda yaşlılıkta sever (Токарева, 2017, s. 17).

Alışkanlık tutkuyu öldürür (Токарева, 2017, s. 18).

Kıskançlık güçlü bir duygudur, bazen de faydalıdır, güdüler (Токарева, 2017, s. 38).

Aşk ağır kronik bir hastalıktır (Токарева, 2017, s. 44).

Aşk ne kadar artarsa, insanlık da o kadar mutlu yaşar (Токарева, 2017, s. 99).

İlgi çekici bir insanla sohbet etmek en az leziz bir yemek kadar haz verir (Токарева, 2017, s. 118).

Aşkın erken ya da geç geleni olmaz (Токарева, 2017, s. 119).

Çocuk mantıktan değil aşktan doğar (Токарева, 2017, s. 121).

Aldatma ve ihanet üzerine olanlar:

Orospular/Ahlaksızlar hep vardı, hala varlar ve hep var olacaklar (Токарева, 2017, s. 15).

Hiç kimse kocasını bir geceliğine dahi olsa başkasına vermek istemez (Токарева, 2017, s. 23).

Gönül eğlendirme ve cazibe bir yana dursun, hiç kimse yuvayı yıkmak istenmez (Токарева, 2017, s. 31).

Çalınmış mutluluk, dalından koparılmış çiçekler gibidir, fazla sürmez (Токарева, 2017, s. 39).

Sadece aptallar beslendiği eli ısırır (Токарева, 2017, s. 37).

Maddiyat ile ilgili olanlar:

Para özgürlük, fakirlik ise onur kırıcıdır (Токарева, 2017, s. 12).

Bireyin faydası toplumunkinden üstündür (Токарева, 2017, s.12).

Para mutluluk vermez, sadece rahatlatır ve kendine güven getirir (Токарева, 2017, s. 95).

Ruslar paranın tadına kolay alıştılar (Токарева, 2017, s. 98).

On çeşit yemek yiyemezsin, on klozete de oturamazsın (Токарева, 2017, s. 110).

Ölüme dair olanlar:

Ölüm bir durumdan başka bir duruma doğal geçiştir (Токарева, 2017, s. 27).

Ölüm nokta değil virgüldür (Токарева, 2017, s. 27).

Hayata ve geleceğe dair olanlar:

İzlenim edinmek, ruhun vitaminidir (Токарева, 2017, s. 65).

Sohbet etmek de bir nevi yemek yemek gibidir, ruhumuz için yenen (Токарева, 2017, s. 118).

Az bilersen daha iyi uyursun (Токарева, 2017, s. 65).

Işık ile gölge yer değiştirdi (Токарева, 2017, s. 66).

Reddetmeden önce reddettiğin şeyi bilmek gerekir (Токарева, 2017, s. 77).

Hayat sonu olmayan bir bayram (Токарева, 2017, s. 81)

Arayan her daim bulur (Токарева, 2017, s. 84).

İyilik yapmazsan kötülük bulmazsın (Токарева, 2017, s. 88).

Anız yakılan toprakta hiçbir şey büyüzmez (Токарева, 2017, s. 109).

Olacaksa şayet hemen olur ya da hiç olmaz (Токарева, 2017, s. 117).

Avlananlar ile avlayanlar aynı masada oturuyor (Токарева, 2017, s. 127).

Vicdanlı olmanın yaşı yoktur (Токарева, 2017, s. 129).

Kayıtsızlık ruhun korkaklığıdır (Токарева, 2017, s. 129).

Eskinin heykellerini yıkarsan ülke geçmişini yitirir, geleceğini de (Токарева, 2017, s. 130).

Yukarıda görüldüğü üzere, insanı öyküsünün merkezine yerleştiren Tokareva'nın aforizmaları "hayatın anlamı, yaşam ve ölüm, mutluluk, aşk, insan karakteri, zaman, sanat, doğa, kendini gerçekleştirme" gibi kavramlar üzerinedir. Yazarın özlü sözlerinde ve üslubunda 'soyut kavramların somutlaştırılarak anlatılması' dikkat çekmektedir. Tokareva'nın düzyazı sanatında deyimsele ifadelerle bezenmiş olan aforizmalarla dolu bir üslup yer almaktadır. Yaygın kullanılan

kalıplaşmış ifadelerin Tokareva tarafından değiştirilerek eserlerinde kullanılmasındaki amaç; yazarın metnini güncel tutma çabası, kendi dünya görüşüne yer verme arzusu, tasvir ettiği olaya ya da karaktere yönelik yazar olarak kendi bakış açısını ortaya koyma niyeti, ince ironi ile dolu mizahi bir etki yaratma isteği olarak yorumlanmaktadır (Киреева, 2016, s. 127). Aforizmalarını oluştururken yazar bağlaçlardan da faydalanmaktadır, en çok kullandığı bağlaçlardan biri “eğer” (если) dir. Bu bağlaç, yazarın bir erkek ile kadın arasındaki aşk ilişkisinin canlı ve hayranlık uyandıran yönünü etkileyici bir şekilde yazıya dökmesine yardımcı olmaktadır (Краснова, 2015, s. 29). Aforizmalarla süslediği yazı dili, Tokareva’nın kahramanlarının birbirleriyle olan ilişkilerini, içinde yaşadıkları topluma karşı olan tutumlarını, yetiştikleri kültürde kurdukları bağları ve doğayla aralarındaki ilişkiyi ilgi çekici bir şekilde ortaya koymasına yardımcı olmaktadır. Tokareva’nın aforizmaları buldukları metnin dışına çıkarıldıklarında renklerinin parlaklığını kaybetmektedir, kullanıldıkları metnin içinde yer aldıklarında daha da anlam kazanmaktadır.

Tokareva’nın aforizmalarla dolu üslubu “Duvarın Ardındaki Sessiz Müzik” adlı bu eserindeki çok yönlü olan işlevlere sahiptir. Yazar bu öyküsünde aforizmalarıyla etkileyici bir anlatım dili oluşturmakta ve okuyucunun düşüncesine bu noktada çarpıcı şekilde etki sağlamaktır. Yazarın genelleştirilmiş olan düşüncesinin özlü bir şekilde, eksiksiz ve süslü anlatımı, bir yargı ya da ifadenin çarpıcı ve net bir şekilde belirtilmesine yardımcı olmaktadır. Tartışma ve kanıtlama ihtiyacı duymadan bir düşüncenin ya da yazarın herhangi bir olaya karşı olan tutumunun özgün bir şekilde dile yansıtılmasına, bunun yanı sıra insanların düşüncelerine ve bilincine doğrudan etki etmesine olanak sağlamaktadır. Herhangi bir durumun betimlenmesine, bir karakter veya doğa tasvirine renk katmaktadır. Bunların yanı sıra okurda anlatımın estetik algısını şekillendirmekte, kimi zaman da öğretici olabilmektedir.

Tokareva’nın doğrudan ya da örtülü olan alıntılarla süslü olan ve düşünmeye sevk eden aforizmaları, insanlığın ebedi sorunlarının yeniden ele alarak özlü çıkarımlar sunmaktadır ve kimi zaman imalar kimi zaman ise anımsatmalar yoluyla diğer metinlere, kültürel unsurlara göndermede bulunmaktadır (Коротенко, 2008, s. 72). Tokareva’nın düzyazı eserlerinde oluşturduğu kendisine özgü felsefi hükümler ise şöyledir:

-‘İnsan zaman ve mekan içinde var olur ve kendisinde onların izlerini taşır.’

-‘Sonsuzmuş gibi görünür hayat ama değildir, bu nedenle hayatı yaşarken kendini gerçekleştirmek önemlidir.’

-‘Hayat genel olarak halkaları bükme eğilimindedir.’

-‘Zaman geri döndürülemez ve acımasızdır, insan onu yenemez.’

-‘Zaman değişir, insanlar da onunla birlikte değişir.’ (Миронова, 2008, s. 110).

Tokareva öyküsüne, günlük olay örgüsündeki akışı aniden kesintiye uğratan aforizmalar yerleştirmektedir; yazarın üslubundaki “nokta atışı gözlem, çarpıcı detaylar, acıyla harekete geçen hisler” etkileyici bir izlenim yaratarak metni felsefi bir boyuta taşımaktadır (Кондрашева, 2020, s. 25). Tokareva aforizmalarını, ilgi uyandıran bir lirizm ve derin felsefi içerikle doldurarak edebi anlatımını yüksek bir estetik düzeye ulaştırmaktadır.

## 5. V. S. TOKAREVA’NIN ANLATIM DİLİ

Tokareva’nın “Duvarın Ardındaki Sessiz Müzik” adlı bu eserinde olduğu gibi, yazarın anlatım dili ağırlıklı olarak basit cümlelerden oluşmaktadır. Günümüz Rus yazarlarında görülen bu

durum, çağdaş Rus dilindeki sentaksın, söz dizimi yapılarını sadeleştirmeye olan eğiliminden kaynaklanmaktadır (Стрельцова, 2014, s. 138). Tokareva'nın eserlerinde sıklıkla rastlanan ve yazarın severek kullandığı bu yöntem Rus dilinin sentaksında "parselasyon" (парцелляция) olarak adlandırılmaktadır. Parselasyon, yazarın bilinçli olarak bütünlük çerçevesindeki bir yazıyı, her bir cümlelerin ya da verdiği mesajın anlamına dikkat çekmek için noktalama işaretleri yardımıyla birbirinden bağımsız birkaç parçaya ya da basit cümleye bölmektedir. Tokareva'nın parselasyon tekniğiyle kaleme aldığı ifadeler okurun düşüncesinin tek bir noktaya odaklanmasını ve onun üzerinde derinleşmesini sağlamaktadır. Parselasyon gibi Tokareva'nın kullandığı edebi anlatım teknikleri ve mecazlar aracılığıyla dünyanın bir erkek ve bir kadın tarafından nasıl algılandığının resmini çizmektedir; erkek dünyayı detaylara girmeden bütünsel olarak görürken, kadın her şeyi detaylarıyla ve net bir şekilde görmektedir (Османова, 2020, s. 67). Cümlelerinde 'eksiltim'e (эллипсис) sıklıkla rastlanmaktadır. Anlatı böylelikle basit bir dille akmaktadır ve kahramanlarının dili de karmaşıklıktan bir o kadar uzak kılınmaktadır.

Edebi anlatımda akıllarda görselleştirilerek oluşturulan ifade araçları olarak iki farklı grup yer almaktadır. İlki kimi zaman direk anlamında kimi zaman mecaz anlamlarda kullanılan sözcükler yardımıyla yeniden yorumlamayı içeren söz sanatları, diğeri ise genel bir anlatım tarzı oluşturan üslup öğeleridir. Söz sanatları sözlü imgelem araçları iken, üslup öğeleri duygusal ve etkileyici anlatımı ortaya koymak için oluşturulan sözdizimsel yapılarıdır (Никитина, 2008, s. 227-228). Kendi anlatım tarzını oluştururken Tokareva hem söz sanatlarından hem de üslup figürlerinden faydalanmaktadır. Tokareva'nın düzyazı sanatının bir diğer özelliği okur ile metin arasında diyalog oluşturan, atasözü ve deyimler gibi dilin değişmeyen yapılarının sözdizimsel temeli üzerine konumlandırılan ve durumlara özgü oluşturulan "deyimsel ifadelerle" örülü olmasıdır (Савельев, 2019, s. 80). Tokareva anlatım yöntemi olarak karşılaştırma ve benzetmeyi de oldukça sıklıkla kullanmaktadır. Bunun yanı sıra eserlerini kaleme alırken kullandığı metaforlar da üslubunun vazgeçilmez unsurlardır. Anlatım diline metaforları sıklıkla dahil eden yazar, okuyucunun gündelik hayat içindeki düşünsel faaliyetine doğrudan etki etmektedir. Tokareva bunu yaparken dönemin Rusya'sında yaşanan ve insanların hayatlarına doğrudan etki eden tarihsel olayların onlardaki yansımalarına dikkat çekerek öz yaşamlarıyla ilgili hafızaları canlandırmaktadır. Böylelikle, okurun ilgisinin bütünüyle esere çekilmesi karakterlerin resmedilmesinde Tokareva için metaforlar anlatımın imgelerinden biri haline gelmektedir; bu durum bilginin olgusal aktarımıyla değil, örtük olarak ifade edilen alt metinle açığa çıkmaktadır (Кудрявцева, 2010, s. 241).

Tokareva anlatı dilinde karşılaştırma tekniğine de sıklıkla yer vermektedir. Karşılaştırma eserin dilini zenginleştirmekte, aynı zamanda da okurun karakterin bilincine girmesine de yardımcı olmaktadır; dahası karakterin iç dünyasının ortaya çıkarılmasında hem yazara hem de okura birincil asistan olarak hizmet etmektedir (Пазуваева, 2017, s. 177). Tokareva'nın karşılaştırma tekniğini nasıl kullandığına morfolojik açıdan bakıldığında: a) isimler karşılaştırmanın en önemli unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır; b) karşılaştırmanın somutlaştırılmasında nesnelere kullanılmaktadır; c) karşılaştırmanın temeli olarak fiil ya da fiil+zarf gibi sözcük öbeği tercih edilmektedir (Пазуваева, 2016, s. 22). Bunun yanı sıra isimler, sıfatlar ve fiiller cümlede yüklem göreviyle karşılaştırma tekniğinin kullanılmasında yardımcı rol üstlenebilmektedir. Rusçadaki "gibi" (как) bağlacı ise bu

bağlamda yazarın sıklıkla kullandığı sözcüktür. Tokareva'nın nesrinin üslup özelliklerinden bir olarak sıklıkla kullanılan birleşik isimler ise meslek ya da uğraş sahibi kişileri tanımlayan sözcüklerdir ve yapı ya da anlam bakımından çeşitlilik göstermektedir (Киреева, Плотникова, 2014, s. 18). Metaforlar ile karşılaştırma tekniğinin aynı anda kullanılması, bağlamı netleştirmek için benzer işlevleri yerine getirmektedir ve metnin kurgusunda yardımcı rol üstlenmektedir (Щурова, 2010, s. 174). Her ikisi de hem yazarın anlatmak istediği düşüncenin hem de vermek istediği mesajın açıklığa kavuşturulmasında, netleştirilmesinde ve nihai sonuca bağlanmasında önemli bir göreve sahiptirler.

### **Sonuç**

Güncel ve özgün eserler kaleme alarak yeteneğini ortaya koyan Tokareva, sıradan gibi görünse de aslında derin olan günlük metinler yaratmakta öne çıkan bir yazardır. Aynı zamanda usta bir senarist olan Tokareva'nın "Duvarın Ardındaki Sessiz Müzik" adlı eserinin özünde son derece yoğun anlatılar bulunmakta ve adeta bir film izlercesine, kimi zaman yakın kimi zaman da geniş planda sunulan olaylar yer almaktadır. Yazar bu öyküsünde insanın her daim mustarip olduğu sıkıntılar, ruhsal anlamda yaşanan çelişki ve huzursuzluk, kendini ifade etme ve kanıtlama ihtiyacı, kadının yalnız kalma korkusu gibi bazı noktalara ise özellikle değinerek topluma geniş bir şekilde hitap etmektedir. Kahramanlarını çağdaş dünyadan seçen yazar, onlara bir ahlaki sorumluluk yüklemekten ziyade, içinde buldukları kısır döngüden kurtulma ve özgür birey olarak hayatta var olma şansı tanımaktadır. Öyküdeki karakterlerin portresi çok yönlü olarak ortaya konulmaktadır. Tokareva okura günlük yaşamdaki insanın davranışlarını, hayatın amacını ve insani değerleri sorgulatmaktadır. Tokareva, zıtlıklar ile beklenmedik olaylar üzerine inşa ettiği ve anlamsal olarak gerilimlerle donattığı bu eseriyle okurda ironi etkisini güçlendirmektedir. Tokareva'nın son dönem düzyazısında, söz konusu öyküsünde görüldüğü gibi, ironik bir dil, ince psikolojik tasvirler, didaktik bir kaygı güdülmeden ortaya konulan öğreticilik söz konusudur. "Duvarın Ardındaki Sessiz Müzik" adlı öyküsündeki çeşitli temalar üzerine oluşturulan aforizmalar ile çatışkılar Tokareva'nın düz yazı sanatının oldukça zengin olduğunun ve okurun ilgisini içine hapsedecek kadar da yazı dilinin etkileyici olduğunun bir kanıtıdır.

### **Kaynakça**

- Букина, Ю.А. (2010). Доминантные черты художественного мира В. Токаревой. *Русская литература. Исследования*, Выпуск XIV, 231-243.
- Букіна, Ю.О. (2010). Чеховские мотивы в творчестве В. Токаревой. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур*, Выпуск 12, 229-236.
- Горбачевич, К.С. (главред.) (2004). *Большой академический словарь русского языка*. Москва: РАН, Наука, том 1.
- Евгеньева, А.П. (1985). *Словарь русского языка: в четырёх томах*. Москва: Русский язык, 3-издание, том 1.
- Киреева, Ю.Н. (2015). Образ любви как объект вербальной репрезентации в прозе В. Токаревой. *Вестник ТГПУ*, 10 (163), 140-145.

Киреева, Ю.Н. (2016). Трансформация прецедентных высказываний как стилевая доминанта прозы В. Токаревой. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, Тамбов: Грамота, № 1(55): в 2-х ч., Ч. 1, 125-128.

Киреева, Ю.Н., Плотникова, Л.И. (2014). Структурно-семантические особенности составных наименований лиц по профессии или роду деятельности в прозе В. Токаревой. *Научные ведомости БелГУ. Серия «Гуманитарные науки»*, № 20 (191), Выпуск 23, 12-19.

Киреева, Ю. Н., Плотникова, Л. И. (2017). Специфика словотворчества Виктории Токаревой. *Вестник РУДН. Серия: Русский и иностранные языки и методика их преподавания*, том 15, № 1, 40-50.

Козловская, Н. В. (2015). Метод антиномий как способ познания авторских философских терминосистем. *Język i metoda*, № 2, 281-289.

Кондрашева, Е. В. (2020). Любовь как концепт художественной концептосферы В. Токаревой (на примере рассказа «За рекой, за лесом» и повести «Жени поэта»). *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, Тамбов: Грамота, Том 13, Выпуск 7, 22-28.

Кондрашева, Е. В. (2023). Концепт «любовь» в художественном мире В. Токаревой: специфика воплощения, образное наполнение и связь с концептосферой А. П. Чехова. *Litera*, № 8, 27-37.

Коротенко, Л. В. (2008). Интертекстуальность как средство раскрытия имплицитной информации в афоризмах В. Токаревой, Н. Горлановой и Л. Улицкой. *Вестник Санкт-Петербургского университета*, Серия 9, Выпуск 2, Ч. II, 71-77.

Коротенко, Л. В. (2009). Художественные определения существительного «любовь» в текстах В. С. Токаревой, Н. В. Горлановой и Л. Е. Улицкой. *Вестник московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова*, Серия «Филологические науки», № 4, 57-66.

Краснова, Е. А. (2015). Союз «если» как маркер любви в рассказах В. Токаревой. *Балтийский гуманитарный журнал*, № 4 (13), 27-29.

Кудрявцева, М. И. (2010). Контекстное употребление образных средств как способ конструирования подтекста в прозе В. Токаревой. *Вестник ЧГПУ*, № 2, 231-242.

Миронова, М. В. (2008). Стилевая доминанта рассказов Виктории Токаревой. *Вестник ТГУ*, Выпуск 6 (62), 106-110.

Никитина, Н. В. (2008). Эстетическая функция изобразительно-выразительных средств в художественной речи. *Вестник Чувашского университета*, № 4, 227-229.

Ожегов С. И. (1984). *Словарь русского языка: около 57 000 слов*. Шведова Н. Ю. (ред.). Москва: Русский язык, 16-е издание.

Османова, Т. А. (2020). Языковые средства актуализации гендера в произведениях Виктории Токаревой. *Вестник Дагестанского государственного университета*, Серия 2. *Гуманитарные науки*, Том 35, Выпуск 3, 65-70.

Разуваева, Л. В. (2016). Синтаксический и морфологический анализ элементов компаративных конструкций сравнения в рассказе В. Токаревой «Из жизни миллионеров». *Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Лингвистика и межкультурная коммуникация*, Выпуск № 1 (20), 17-22.

Разуваева, Л. В. (2017). Лингвокогнитивный подход к анализу компаративных конструкций сравнения в рассказе В. Токаревой «Из жизни миллионеров». *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, Тамбов: Грамота, № 2 (68): в 2-х ч., Ч. 2, 176-179.

Савельев, В. С. (2019). Фразеологические единицы и их трансформация в творчестве В. Токаревой. *Гуманитарные исследования*, № 2 (23), 79-81.

Саркисян, Л.А. (2015). Конфликт в рассказах Виктории Токаревой. *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии*, № 12 (55), 143-156.

Селеменова, М. В. (2023). Город как тема и текст в прозе Виктории Токаревой. *Litera*, № 2, 54-63.

Стрельцова, Е. А. (2014). Языковые особенности художественных текстов В. Токаревой, Л. Петрушевской и Л. Улицкой. *Вестник Череповецкого государственного университета*, № 3, 137-140.

Стрельцова, Е. А. (2015). Языковая личность мужчины в текстах В. Токаревой. *Вестник Череповецкого государственного университета*, № 5, 72-75.

Тертычная, Н. Н. (2016). Типы женских персонажей в произведениях В. Токаревой. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, Тамбов: Грамота, № 9 (63): в 3-х ч., Ч. 3, 49-52.

Токарева, В. С. (2017). *Тихая музыка за стеной: повести и рассказы*. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус.

Туранина, Н. А. (2011). Языковая личность женщины-писателя сквозь призму афористики. *Учёные записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации»*, Том 24 (63), № 2, Часть 1, 472-476.

Туранина, Н. А., Гулик, Е. В. (2010). Репрезентанты концепта «счастье» в прозе Виктории Токаревой. *Известия ВГПУ*, № 6 (50), 75-78.

Тхаплиял, К. (2018). Лингвистический анализ художественного текста и сравнительное изучение рассказов современных женских писателей (на материале произведений Виктории Токаревой, Людмилы Улицкой и Татьяны Толстой). *Мировая литература на перекрестье культур и цивилизации*, № 4 (24), 60-70.

Шаопин, Ч. (2017). Рецепция А. П. Чехова в русской «женской прозе» конца XX – начало XXI веков. *Научный диалог*, № 12, 274-285.

Шаопин, Ч. (2018). *Традиции А. П. Чехова в современной русской литературе (конец конца XX – начало XXI века)* (Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук). Москва: Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Филологический факультет.

Шестых, О. В. (2015). «Музыкальные коды» к пониманию рассказа Виктории Токаревой «Тихая музыка за стеной». *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XLIX междунар. науч.-практ. конф.*, Новосибирск: СибАК, № 6 (49), 70-74.

Шмидт, О. Ю. (1926). *Большая советская энциклопедия*. Москва: Акционерное общество «Советская энциклопедия», том 4.



Щурова, И. В. (2010). Автологические и металогические приёмы в прозе Виктории Токаревой. *Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение*, № 21 (202), Выпуск 45, 170-175.

Ratajczyk, K. (2022). Контрасты как стилистическое средство в произведениях Виктории Токаревой. *Językoznawstwo*, Volume 17, Issue 2, 21-36.

Prof. Dr. Soner Akpınar

**ÇAĞDAŞ  
TÜRK ROMANINDA  
6-7 EYLÜL OLAYLARI**

Rumlar Etnisite ve Kimlik



Günce Yayınları

# MUNİS FAİK OZANSOY

Yaşamı, Yapıtları, Sanatı

H. Yasemin Mumcu



Günce Yayınları

# FAİK ÂLİ OZANSOY

YAŞAM ÖYKÜSÜ, YAPITLARI VE ŞAIRLİĞİ

DOÇ. DR. SEVİM KARABELA ŞERMET



Günce Yayınları

# GÜLMECENİN DİLLERİ

Prof. Dr. Ünsal Özünlü



Günce Yayınları

## Masalarda Koşutluk

PROF. DR. ÜMMÜHAN TOPÇU<sup>1</sup>

### Öz

Edebiyat araştırmalarında üslup konusuna az yer verilmektedir; oysa edebiyat malzemesi dil olan bir sanattır ve üslupbilim, “edebilik”i sağlayan şeyin dille ilgili boyutunu anlamlandırmaya çalışır. İlk akla gelen, yazar üslupları yanında, bir devre, bir türe türe bağlı üslup özellikleri de edebiyat araştırmaları açısından önemlidir.

Üslupbilim adına sözcük ve yapı taramalarıyla başlayan betimsel çalışmalar, biçembilim adı altında daha farklı dikkatlerle genişlemiştir. Bu incelemelerde standart dilden farklılaşmalar, özel yapı taslaklarındaki yoğunlaşmalar anlamlandırılmaya çalışılmaktadır.

Ayrıntıya odaklanma zorunluluğu, üslupbilimsel çalışmalarda makale hacminde inceleme yapmayı güçleştirdiği için sahada, üslubun alt başlıklarına odaklanan incelemeler gözlenmektedir. Bu kapsamda yineleme, önceleme ve sapma başlıklarında pek çok araştırma olmasına rağmen, koşutluk başlığı yeterince değerlendirilmemiştir.

Bu çalışmada, masallar üzerine yapılacak bir üslup incelemesinin türe dair veriler oluşturacağı varsayılmış; farklı derleyicilerle (Kösenin Tavşanı, Pertev Naili Boratav; Gelincik Günü, Eflatun Cem Güney) yazıya aktarılan iki Türk masalı koşutluklar açısından incelenmiştir. İncelemede, betimsel veri analizi kullanılmış; Guy Cook (2001) ve Ünsal Özünlü'nün (2001) araştırmalarında kullandığı dilbilgisel, sesbilgisel ve anlamsal koşutluk türlerine dair veriler taranmış; bulgular değerlendirilmiştir.

Masalarda dinleyenin kolay anlamasını sağlamak, anlatımı güzelleştirmek amacıyla koşutluğun hem yapısal hem anlamsal düzeyde etkin kullanıldığı; anlatıcıdan anlatıcıya, masaldan masala özellikle sözdizimsel koşutlukların değişebildiği görülmüştür. Bu koşutluk oluşturma oranları anlatıcıya göre değişse de bulgular, ortak özellikleri olan bir masal üslubunun varlığına işaret etmektedir. Öte yandan fonetik koşutluklar ve zengin yineleme biçimleri başta olmak üzere koşutluklarla zenginleştirilmiş masal dilinin şiir dilinin öncülü olduğu da koşutluk üzerinden bir kez daha doğrulanmıştır.

**Anahtar kelimeler:** üslup, koşutluk, masal dili, Pertev Naili Boratav, Eflatun Cem Güney

### PARALLELISM IN FAIRY TALES

#### Abstract

Although literary studies pays little attention to the question of style, stylistics attempts to improve the idea of "literariness" because language is the medium of literature. Along with writers' styles, stylistic elements that are specific to a time period or genre are crucial for literary analysis.

Descriptive studies, initiated with word and structure scanning, regarding stylistics, have expanded and received distinct emphasis. These studies attempt to explain the concentrations in specific structure drafts and the deviations from the regular language.

<sup>1</sup> Başkent Üniversitesi, [ubtopcu@baskent.edu.tr](mailto:ubtopcu@baskent.edu.tr), ORCID:0000 0003 1509 8445

Gönderim tarihi: 2 Temmuz 2024

Kabul tarihi: 26 Ağustos 2024

Studies, which focused on the subheadings of stylistic analysis, are apparent in the field since it is challenging to assess the amount of articles because stylistic studies require distinctive attention in detail. In this context, parallelism has not received enough evaluation although there are several research on the subjects of repetition, prioritizing, and deviation.

In this study, it was assumed that a stylistic analysis of fairy tales would produce data on the genre; two Turkish fairy tales transcribed by different compilers (Kösenin Tavşanı, Pertev Naili Boratav; Gelincik Günü, Eflatun Cem Güney) were examined in terms of parallelisms. The review employed descriptive data analysis, information on the types of grammatical, phonological, and semantic parallelisms, utilized by Ünsal Özünlü and Guy Cook in their study was scanned and the results were assessed.

It was observed that parallelism is employed skillfully in fairy tales at both the structural and semantic levels to facilitate comprehension and enhance the story and that syntactic parallelisms, in particular, could vary among narrators and between stories. The results indicate that there is a common fairy tale style, even though the rates of producing parallelism differ, based on the storyteller. However, parallelism has once again demonstrated that the language of fairy tales, rich in parallels, particularly phonetic parallels and complex forms of repetition, is the ancestor of poetry.

**Key words:** style, parallelism, fairy tale language, Pertev Naili Boratav, Eflatun Cem Güney

## GİRİŞ

Üslup, bir değerlendirme ölçütü gibi günlük dile kadar yerleşmiş bir kavramdır. Kısaca anlatılmak istenen şey, seçilen sözler, muhatap arasında uygunluk arayışını ifade eden söz, Aristo'dan itibaren retorik kavramı etrafında sistemli değerlendirmelere konu olmuştur. Batı'da yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren üslupbilim yeni bir ivme kazanmış; bunda Charles Bally'nin, üslup araştırmalarının somut ölçütlerini oluşturma çabaları etkili olmuştur (Özünlü, 2001, s. 40).

Edebiyat, her zaman üslup tartışmalarını beraberinde sürükler. Üslup incelemeleri de süreç içerisinde farklılaşır. Klasik üslup incelemesi daha çok betimseldir ve edebi metnin anlamını şekillendiren duygusal, estetik, öğretici değerlerine yoğunlaşır (Aktaş, 1986, s. 82). Dilbilim alanının genişlemesiyle metin işçiliğinde bazı dil tercihlerinin sorgulanması gündeme gelir. Üslup yerine dilbilime dayanan çalışmaların bazılarında bir yazar ya da topluluğun dil kullanım alışkanlıkları anlamında biçem/ deyiş kavramları kullanılmaya başlanır. Özünlü, tekrarlayan bu yapıları, standart dilden farklılaşmalar olarak ifade eder (Özünlü, 2001, s. 31). Bu araştırmalarda biçim ses bilgisinden anlam bilgisine uzanan belli yapıların metin içerisinde bir örüntü oluşturup oluşturmadığı anlaşılmasına çalışılır [Ülsever (1990), (Özünlü, (2001), Gökalp Alparlan (2012), Turan (2012), Mangır (2023)...].

Üslup araştırmaları, dilin kullanım zenginliğini somut örneklerle bağlar. Tür, dönem, yazar üslubuna dair her bir çözümleme; metni oluşturan öğelerin yapısı ve anlamına ilişkin farkındalığı artırır. Edebi eser çözümlemelerinde dile odaklanan bu yöntemleri yaygınlaştırmak, ana dili ve edebiyat eğitimi sürecini de destekler.

Yazma eyleminin belli bir süreçte edinilen dil içerisinde farklı kategorilerde seçimler yapılarak gerçekleştirildiğinden yola çıkan dilbilim temelli üslup incelemeleri, betimleyici incelemelerden farklılaşmaktadır. Ünsal Özünlü, bu incelemelerin hangi noktalara odaklanacağını, hangi başlıklarda toplanacağını açıklayan ve bunları Cahit Külebi, şiirleri üzerinden örneklendiren(2001) isimlerden biridir. Özünlü'ye göre; ayrıntılı çözümlenmeler gerektirdiği için öneleme (foregrounding), yineleme (repetition), koşutluk (parallelism) ve sapma (deviation) başlıkları, araştırmalarda bütün olarak incelenebileceği gibi ayrı ayrı da ele alınabilir (Özünlü, 2001, s. 74). Üslup değerlendirmelerine yineleme, sapma başlıkları yerleşmiş görünmektedir; ancak koşutluk(paralellik)'la ilgili incelemeler çok azdır.

Üslup başlığı altında kısaca değerlendirilen koşutluklar dışında, daha ayrıntılı sayılabilecek birkaç araştırma vardır: Kerime Üstünova, Dede Korkut Destanları'nda sözdizimsel koşutluklar (1998) içerisinde eksilteli yapılara odaklanır. Divan edebiyatı eserlerinde üslup, metin tamirinde kullanılan önemli bir araçtır. Dilçin, bir çalışmada Divan edebiyatı metinlerini doğru anlamak için koşutlukları görmenin şart olduğunu örneklerle açıklar (2000, s. 33). Fuzulî'nin *Farsça Divan'*ının önsözündeki ifadelerinden yola çıkarak Divan şiirinde sözün sıralanışının zaman zaman anlamın üzerine çıkarak onu yönlendirdiğini belirtir. Özünlü'nün çalışmalarından biri de "Cahit Külebi Şiirlerinde Koşut Yapılar" (2001)'dir.

Üslupla ilgili çalışmalara metin üretme sürecinin başındaki türlerden başlamak ve edebi eser kataloğunun ana malzemesini bir de bu dikkatle adım adım gözden geçirmek, üslubun değişimini izleme imkânı sağlar. Edebiyatların anlatma geleneğinin ilk örnekleri içerisinde masallar vardır. Masallar hem halk kültürünün anlatma geleneği hem de kendine has renkli dil özellikleriyle dil kullanımlarına dair değerlendirmelere katkı sunar.

Kökene çok eskiye dayanmasına rağmen masalların kültürel değerleri sonradan anlaşılmıştır; onları değerli kılan unsurlardan biri de dilleridir. Boratav'a göre "Halk masalının sözlü gelenekte eriştiği bir üslup, dil ve ifade olgunluğu vardır." (1958, s. 11). Onlar, çocuğa ana dilinin türlü hünerlerini: kıvraklığını, zenginliğini, inceliğini ilk gösteren metinlerdir. Başka bir araştırma; gelişme sürecindeki çocuğa oyun dilinin ritmini, sesletim özelliğini, ses uyumunu duyumsatma ve söyleyiş kıvraklığını öğretme bakımlarından masallar ve özellikle masal girişlerinde dillendirilen tekerlemelerin önemini ortaya koyar (Arslan, 2017, s. 76). Farklı yöntemlerle masal dilini incelemek, literatürü destekleyecek farklı veriler sağlayacaktır.

Bu düşünceyle araştırmada iki masalda koşutluklar incelenmiştir. Taramaya esas olan iki masalın ilki Pertev Naili Boratav'ın bir kısmını kendi annesinden dinlediği, bir kısmını öğrencilerine derlettiği masallarla oluşturduğu *Az Gittik Uz Gittik* (1969) kitabından alınan "Kösenin Tavşanı"<sup>2</sup>; diğeri ise Eflatun Cem Güney'in 'masal anlatıcısı diliyle derlediğini' belirttiği *Masallar*(1990) kitabından alınan "Gelincik Günü"dür. Bu yolla, farklı derleyicilerden literatüre kazandırılan masallarda koşutluğa dair bulguların farklılaşp farklılaşmadığı da anlaşılmaya çalışılmıştır.

Bu nitel araştırmada metin analizi yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada ilk olarak koşutluk kavramına dair veriler ana hatlarıyla tespit edilmiş ve ardından bunların metinlerdeki örnekleri taranmış; bulguların metinlerdeki işlevi değerlendirilmiştir.

<sup>2</sup> Çalışmada çok sık kullanılan bu isim KT olarak, Gelincik Günü Masalı da GG olarak yazılacaktır.

### A. KOŞUTLUK NEDİR?

Dillerde, doğal kullanım sürecinde anlatım ve anlamı destekleyecek bazı yapı unsurları gelişir. Yapılan incelemelerde tür, yazar, dönem gibi değişkenlerde, dile bağlı bu yapıların bazılarının öne çıktığı gözlenir. Bunların tür, yazar veya dönem bazında eserlere yansıtılma biçimlerinin taranması; üslupbilim kadar Türk dilinin imkânlarının tespitine de imkân sağlar.

Biçembilime dair araştırmalarda koşutluk, bir ara başlık olarak açılır ve birkaç örnekle geçiştirilir. Kavram, eşdeğer fikirleri ifade etmek için eşdeğer gramer öğelerinin veya eşleşen cümle yapılarının kullanılması (Özünlü, 2001, s. 160); metni oluşturan cümlelerin birbiriyle gramer ve anlam bakımından benzeşmesi (Üstünova, 1998, s. 161) olarak görülür. Konuyu ele alanlar, tanımlamaktan çok bu yapıların metne katkılarını gündeme getirir. Koşutluğun; metnin yalınlığına katkı sağladığından (Özünlü, 2001, s. 160), metinde bir düzen ve birlik oluşturduğundan (Üstünova, 1998, s. 161), cümleleri açık ve anlaşılır kıldığından (Özünlü, 2001, s. 160) veya metne kuvvet kattığından (Kirsznier-Mandell, 1995, s. 122) söz edenler; aslında dilin iletişim işlevini desteklediğini söylemiş olurlar.

Bu dil yapılarını kullanmak, dili estetize etmeye de katkı sunar. Koşutluktan söz edilirken kullanılan uyum (Üstünova 1998, s. 161; Cook 2001, s. 140), denge ve simetri (Kirsznier-Mandell, 1995, s. 122) kavramları estetik işlevle ilgilidir. Özetle koşutluğun, dilin iletişimsel ve estetik işlevlerini destekleyen yapı unsurlarından biri olduğu söylenebilir.

### Koşutluk türleri

Doğrudan koşutluğa dair sınırlı sayıdaki çalışmada farklı alt başlıklar gözlenir. Söz gelimi Cook, koşutluktan söz ederken dilbilgisel, fonetik ve anlamsal koşutluk başlıkları açar (Cook, 2001, s. 140). Somacarera yazısını anlamsal koşutluk üzerine yapılandırır (2020). Özünlü, Cahit Külebi şiirlerini koşutluklar açısından incelerken söz dizimi, yineleme, eşdizim yoluyla oluşan koşutluklardan örnekler üzerinde durur (2001, s. 155-163). Üstünova ise Dede Korkut destanlarında sözdizimsel koşutluğun eksilteli yapılarıdaki görünümünü değerlendirir. Görüldüğü üzere araştırmalarda, koşutluğun farklı türleri tek bir metinde örneklenebildiği gibi bazen birkaçına ağırlık verildiği de olur.

### B. "GELİNCİK GÜNÜ" VE "KÖSENİN TAVŞANI" MASALLARINDA KOŞUTLUK

Biçembilim incelemeleri dili üreten kaynağa dair de yorum imkânı sağlamaktadır. Folklor, bir toplumun çağlar içerisinde ürettiği kültürel malzemenin tamamını anlamlandırmaya çalışır. Bunlar içerisinde masal, atasözü, ninni, ağıt, türkü, mani... gibi dile dayalı bir hazinenin farklı yönlerinin araştırılması gerekir. Turan, farklı türlerden seçtiği örnekler üzerinden folklorik metinlerin biçimine dair değerlendirmeler yaparken koşutluğa da değinir: "Folklorik metinlerde aynı yapısal modelin sıklıkla yinlendiği ve bir koşutluğun var olduğu görülmektedir. Buna göre folklor bağlamında koşutluk, farklı yapısal modellerin aynı ya da farklı gösterge alanlarında benzer ya da yakın anlamlı bir biçimde, sözce olarak yinelenmesi şeklinde tanımlanır." der ve koşutluk örneklerini atasözlerinden seçer (2012, s. 33).

Verilerin yoğunluğu bu çalışmada Cook'un ve Özünlü'nün önerdiği dilbilgisel, fonetik, anlamsal koşutluk başlıklarını açmanın uygun olduğunu göstermiştir. Geniş örneklem oluşturan

yinelemeler, fonetik koşutluk; anlama ile ilgili görüldüğü için de tezat, anlamsal koşutluk içerisinde ele alınmıştır.

### B.1. Dilbilgisel koşutluk

Dilbilgisel koşutluk, metnin bağdaşıklığını destekleyen, bütünlüğünü sezdiren en önemli unsurlardan biridir. Bir metinde aynı sözdizimsel yapıların, aynı eklerin kullanılması gibi hiç ek kullanılmaması da koşutluk oluşturabilir; sıralı cümlelerin çoğunda bir koşutluk söz konusudur. Benzer şekilde ister sözcük grubunu, ister cümleleri birbirine bağlasın; bağlaçlar da koşutluk örneklerini zenginleştirir.

#### B.1.1. Sözdizimsel koşutluklar:

Sözdizimi, dilin sıralama eksenine ilgili bir yapıdır ve burada “yan yana bulunan kelimeler, görev birimi bağınımlarını verir. Yan yana bulunan ve sentaktik bütün oluşturan ana yapı, gruplara ayrılarak hangi parçalardan oluştuğu belirlenir.” (Güven, 2018, s. 62). Bu ekseninde görülen tekrarlar, koşutluklar oluşturur. Genellikle konuşmalarda, dualarda, şiirlerde ve reklamlarda kullanılan sözdizimsel kurgu tekrarlarının güçlü bir etki oluşturduğu düşünülür (Cook, 1992, s. 134). Üstünova, “(C)ümlede büyük birlik oluşturmada en önemli görevlerden biri de sentaktik paralelizme düşer.” (Üstünova, 1998, s.161) ifadesiyle aslında metinde bu koşutluğun bağdaşıklık sağladığını belirtir; ancak ‘bağdaşıklık’ yerine ‘büyük birlik’ kavramını kullanır.

Cümle yapısının aynı olması, anlamayı kolaylaştırır. Örnek masallarda kısa cümle kalıpları sıklıkla kullanılır. Bunlardan birinde özne, dolaylı tümleç ve yüklem kalıbı kullanılmıştır. GG masalında cümleler sıfatlarla genişletilmiş olsa da yapı aynıdır:

ö+dt+y dizimi

GG	KT
Gelincik bağında kim var, kim yok bey oğlunun önünden geçmiş. Sen halden, yoldan anlar, güngörmüş birine benziyorsun; acep Şu beni yakıp yandıran vefasız da Gelincik Gününe katıldı mı dersin? Her biri bir dala taş atmış ... Bu dertli kulun dertten anlar ancak.»	Bu adam da eve geliyor Çoban çuvala yanaşiyor. Bunun malı mülkü de Köse'ye kalıyor.

Aynı yapıda “Germen beyinin **başı önüne düşmüş.**” gibi anlamca kaynaşmış olan ifadeler de vardır.

Özellikle iç cümlelerle oluşturulan nesne yüklem (n+y) kurgulu yapı, masallarda sıklıkla kullanılır; iç cümle geniş de dar da olsa, yapı tekrarı kendini hissettirir. Bu yapı, KT masalında dikkat çekecek sıklıkla kullanılır.

## n+y dizimi

GG	KT
İlâhi oğul, demiş, Pınar başları tekin değildir, derler.	«Buna bu akıllı karısı öğretmiştir. Şunun karısına bir oyun oynayayım.» diyor. “Ulan köse beni gene aldattı. Bu sefer şunu denize atayım.» diyor. «Ulan, atmadan evvel şunu bir dövüyüm.” diyor. «Ne diyorsun?» diyor. “...” diyor

KT masalında aynı yapının özneli hâli sıkça kullanılırken GG masalında hiç kullanılmaz:

## ö+n+y dizimi

GG	KT
	Misafir de bunu tavşan dedi sanıyor. Kadın: «Herif, sen deli mi oldun? Tavşan haber getirir mi?» diyor. Kadın da: “Herif, Köse seninle seninle eğlenmiş.” diyor. Adam: «Aman, sen bilirsin. Bu düdüğü bana sat.» diyor. Köse de: “Şimdi buraya bir adam gelecek. Bana kızını vermek istiyor. Ben de almıyorum.» diyor. Herif meseleyi anlatıyor.

Durum tespitiyle veya zaman vurgusuyla başlayan cümlelerin farklı öğelerle zenginleşmiş hâlleri, her iki masalda sıkça kullanılır; burada özellikle öznenin açıkça belirtilmediği yapılar dikkat çeker. Bu yapının masal türünde tercih edilmesinde, zamanın ve olayların hızla değişmesini dinleyenin takibini kolaylaştırma amacı sezilir:

## z+y dizimi

GG	KT
Bundan sonrası, düğün bayram... Şimdi, dilim varmıyor... Gel zaman, git zaman büyümüş, boy atmış; ... Sonra da alladı, pulladı; ...	Hemen yatırıp kesiyor. Pek hoşuna gidiyor.

## z+ö+y dizimi

GG	KT
Eee, ferman olur da kim boyun eğmez. Bey oğlunun ağzından alacağını alınca gözleri velfecri okumaya başlamış:	Vaktin birinde bir köse varmış.

## z+n+y dizimi

GG	KT
	Sonra da düdüğü öttürürüm: Sonra da düdüğü öttürüyor: Sonunda düdüğü pahalıca satıyor.



KT masalında bu yüklem ve dolaylı tümleçten oluşan kısa cümle yapısı, belirgin bir koşulluk oluşturur; bu yapı masalda hâl dönüşümü durumlarında kullanılır ve KT masalını kesitlendirir; bu kesitler metnin dinleyenine takip kolaylığı sağlar:

y+dt dizimi

GG	KT
	Geliyor Köse'nin evine. Götürüyor deniz kıyısına. Dönüyor köyüne.

Bu örnekler, masal türüne dair yapı unsuru ortaklıklarından genelleyici şekilde söz etmenin mümkün olmadığını; ancak masalların kendi içerisinde tekrar eden söz dizimi yapıları gözlemlendiğini, bunların yer yer masalın kesitlenmesinde işlevsel rol üstlendiğini gösterir.

### B.1.2. Sıralı cümlelerdeki koşutluklar:

İster konuşma ister yazı dili olsun, Türkçede sıralı cümleler sıkça kullanılır. Sıralı cümlelerde öge dizilişi açısından koşul yapılarının kullanılması, cümledeki ilişkilerin anlaşılmasını kolaylaştırır; elbette bu sıralama, metinde gizli bir ritim de oluşturur. Üsütnova, Dede Korkut destanlarında gözlemlendiği bu yapıyı değerlendirir; ona göre öğeleri aynı olan cümlelerle yakın olan cümlelerde küçükten büyüğe, büyükten küçüğe bir akış olabilir; bu bir ters yineleme gibi algılanmalıdır (1998, s. 165). Örnek metin olarak ele alınan her iki masalda da bu koşutluğa örnekler bulunmaktadır:

GG		KT	
Senin anlayacağın, bülbül oğlun, gül kızlardan birini rüyasında görmüş; bütün ah ü zârı bu imiş.	ö+n+y, ö+y	Karıya: «Ne yavaş iş görüyorsun...» diye kızıyor. Hemen yatırıp kesiyor.	dt+z+y /z+y
Gayri ferman senden, derman Gelincik bağından.	z+ö+y, ö+y	düdüğü öttürüyor, bakıyor ki ne kalkan var ne bir şey. «Ulan köse beni gene aldattı. Bu sefer şunu denize atayım.» diyor.	n+y; y+n/ n+y
gölgede kilim, kilimde bir kız, ağzında sakız;...	( ..., dt+ö, dt+ö,dt+ö; ...)	Misafir gelip öğle olunca Köse tavşanı çıkartıyor: Biraz sonra kadın da yemeği getiriyor.	z+ö+n+y/ z+ö+n+y
...ne yerini biliyormuş, ne adını; ne yaylasını biliyormuş, ne yurdunu...	( n+y,n, n+y,n)	«Hadi. Ablan yemek yapsın da al gel.» diyor, tavşanı salıveriyor.	n+y; n+y
Gün olmuş, daldan dala şahin uçurmuş; gün olmuş, dağdan dağa ceylan kaçırmış.	z+dt+n+y, z+dt+n+y		
( Pınar başları tekin değildir derler) bir pîr gülmüş yüzüne ve bir peri görünmüş gözüne; serviye benziyormuş dallar içinde, kokuya benziyormuş güller içinde...	ö+y+dt /ö+y+dt; dt+y+dt, dt+y+dt		

(Gayri) ferman senden, derman Gelincik bağından.	(ö+dt, ö+dt		
---	----------------	--	--

Aynı ögelerle olmasa da az ögeli cümlelerle kurulan sıralı cümlelerin, öge dizilişi ortaklıklarının her iki masalda kullanılması; anlatma geleneği ve türe dair bir üslup özelliği olarak değerlendirilebilir.

### B.1.3. Bağlama unsurlarıyla koşutluk:

Dilbilim, kullanımın standart özelliklerin dışında pek çok işlevi ortaya çıkardığı için sözcüklerin tür özellikleri değil kullanımına odaklanılması gerektiğini savunur. Koç'un bağlaç tanımında bu dikkat vurgulanır: "Türkçede bağlaçlar, bağlama görevlerinin yanı sıra ek görevler de yüklenirler. O kadar ki, kimi zaman, bu ek görevler, bağlama görevinin de önüne geçer." (1990, s. 181) Bağlaçlar bir yandan sözcük, sözcük grubu, cümleleri bağlanma görevi üstlenirken bu farklı işlevleri de yerine getirebilir. *Yalnızca/ama aynı zamanda hem/ve. ya/veya, ne/ne* bağlaçları çoğunlukla eşleştirilmiş ögeleri bağlamak için kullanılır. KT masalında *de, ne... ne* bağlaçları tuzağa düşen adamın aldanışını ve Köse'nin planının işlediğini vurgulamak için üç farkı bağlamın sonunda kullanılır; özetleyici cümleye katkı sağlar. Bu koşutluk, metni birbirine bağlayarak tutarlılığı artırır. GG'de bu kadar işlevsel olmasa da onda da bu bağlaçların anlamı destekledikleri görülür:

GG	KT
Ben kulunuz, kurbanınız <b>ne</b> inciyim, <b>ne</b> cinciğim <sup>3</sup> ... Bir çift sözü <b>bile</b> çekip ağzından alamamışlar. ... delisi <b>de</b> bulunur, badelisi <b>de</b> ...	Biraz sonra kadın <b>da</b> yemeği getiriyor. Misafir <b>de</b> bunu tavşan dedi sanıyor. Kadın <b>da</b> davranıp kalkıyor. <b>ne</b> gelen <b>var</b> , <b>ne</b> giden <b>ne</b> kalkan <b>var ne</b> bir şey

Metinde sıklıkla kullanılan ama bağlacı zıtlık işlevini başında bulunduğu kelimenin anlamından alır (Kerman, 2003, s. 1133). GG'de yaygın olarak kullanılan bu bağlaç, bir dizideki ögelerle, eşleştirilmiş ögeler arasındaki uyumsuzluğu belirtir. Anlatılarda kader karşısındaki insanın zayıflığını vurgulamak için bu bağlaçtan yararlanır:

GG	KT
Birbirinin elinden badeler içmiş, dünyalarından geçmişler <b>ama</b> ne yerini biliyormuş, ne adını; ne yaylasını biliyormuş, ne yurdunu... ...sen iki tekerleyip bir yuvarlıyorsun <b>ama</b> ben böyle kapalı sözlere anahtar uyduramam Onlar da bir zaman bermurad olup demlerini, devranlarını sürdürmüşler <b>ama</b> bu fâni dünya kime kalmış ki... Şu bey oğlu misali çevreler atmıyorlar <b>ama</b> kırk güne varmadan şekerleri ezilip, şerbetleri içiliyor.	

<sup>3</sup> Eklerin yazımında metne sadık kalındığı için alıntılarda TDK'nin hâlen önerdiği yazımdan farklılıklar vardır.

<p><b>Ama</b> neylersin, ad benim, ar benim; ...</p>	
--	--

Özellikle ilk örneklerde kahramanın çaresizliğini vurgulamak için kullanılan “ama” bağlacı son cümlede talihin dönüşüne işaret eder...

#### B.1.4. Ekler düzeyinde koşutluk:

Çekim unsurlarının koşutluğu, metinlerin bütün olarak algılanmasını, tutarlılığını destekler. Masalların genel çekim unsuru olan bilinmeyen geçmiş zaman, bu masalarda da yaygın kullanılmıştır. Örnek masalarda özellikle diyaloglarda geniş zaman ve şimdiki zaman çekimleri belli paragraflarda bir seri olarak gözlenir. Yer yer, bir koşutluk oluşturacak şekilde ardı ardına, dilek istek kipi çekimlerine de rastlanır. Koşut kullanım esas olmak üzere kip tercihlerini anlatıcı belirlemiş görünür:

GG	KT
<p>Bir <b>varmış</b>, bir <b>yokmuş</b>. ...bir bey <b>varmış</b>... bir oğlu <b>varmış</b>. ... <b>büyümüş</b>, ... <b>delikanlı olmuş</b>; «... <b>gözünden tanırım</b>; ... <b>oturur musun</b>, ... <b>bağlasalar durmaz</b> ... <b>düşmez</b>; ...ne var ...<b>batmaz</b>, <b>batmaz</b> ... <b>gani gönüllülük eder</b> ... <b>dua ederim</b>; ...” “... <b>götürüyor</b>. ...<b>seyran eyliyor</b>; ...<b>devran eyliyor</b>. “<b>Müjdeler ola</b> ... <b>müjdeler ola!</b> ...<b>kement ola</b>, <b>boynuma dolana</b>...»</p> <p>...dünyasına küsmüş birini <b>bulur</b> da kan alacak damarından <b>yedi damla kan alır</b>; <b>yedi sabah bal şerbetine katar</b> da, içirirsen oğluna, <b>yetmiş iki damarından bir damarı ona çeker</b>, <b>yetmiş iki günde bir olsun</b>, <b>dizini kırar</b> da, <b>dizinin dibinde oturur</b>.</p>	<p>Bir <b>varmış</b>, bir <b>yokmuş</b>. Vaktin birinde bir köse <b>varmış</b>. Bu köse bir gün bir tavşan <b>tutuyor</b>. Tavşanı <b>çuvala koyuyor</b>, <b>götürüyor</b> tarlaya. Karıya da gelip <b>diyor</b> ki: «Bugün tarlaya misafir gelecek. Yemek yap” Misafir gelip öğle olunca Köse tavşanı <b>çıkartıyor</b>:</p>

## B.2. Fonetik koşutluk:

**Ses tekrarı:** Ses, hece tekrarları, bazen kelime tekrarları metnin ritmini artırdıkları için mensur metinlerin de dilini estetize eder. Aliterasyon ve asonans ses düzeyinde koşutluk aracı olarak masallarda yaygın olarak kullanılır:

GG	KT	
Bir birim, gölgede kilim, kilimde bir kız, ağzında sakız; gözleri boncuk boncuk, gül dalında bir tomurcuk...(k/cuk) Gördünüz ya, tâ nereden atmış kılıcı, varıp nerede oynamış bir ucu!(n) Sen halden, yoldan anlar, gün görmüş birine benziyorsun; acep Şu beni yakıp yandıran vefasız da Gelincik Gününe katıldı mi dersin?(n) Senin anlayacağın, bülbül oğlun, gül kızlardan birini rüyasında görmüş; bütün ah ü zârı bu imiş.(ü) Saklayacak ne var sanki; küsmesine dünyana küsmüşsün ya, nasıl deyim, beyzadelerin giydiği atlas, atlası iğne batmaz, batmaz ama, ...(a) Gayri ferman senden, derman Gelincik bağından.(erman) Olmaz olası bir oğlum var, avarenin biri; yazı kuşu, yaban taşı...(bir,ol-,ya,şi) bir yanda gelinlik kızlar salınıp seyran eyliyor; bir yanda ergen delikanlılar dolanıp devran eyliyor.(nıp...eyran; _nıp ...evran)	«Benim oğlum, uşağım yok.”(m) «Almam, almam!» diye bağırmış.(m) Karı ben sana tavşanla haber yolladım a Tavşan kaç kaç dağa doğru gidiyor.(a) Köse biraz nazlandıktan sonra tavşanı pahalıca satıyor. (a) “ Herif, Köse seninle seninle eğlenmiş.”(e) Herif bakıyor, ne gelen var, ne giden. Geliyor eve.(e) Kendi karısının boynuna bir bağırırsak sarıyor(n)	
GG	KT	
İstanbul'un atları, dizim dizim dizilir; martıların kanatları, süzüm süzüm süzülür...		

Sözlü kültürün anlatma geleneği içerisinde nesir, nazım çoğunlukla karışır. Bu özelliğin görece daha az gözleendiği masallarda ses tekrarları metnin akıcılığını ve ritmini destekleyen bir unsur olarak masal dilini şiir diline yaklaştırır. Yukarıdaki örnekler dışında her iki örnekten alınacak herhangi iki cümlede bu zenginliği görmek mümkündür.

**Yineleme:** Günlük dilde sözcük yinelemeleri dil kapasitesinin yetersizliği anlamına gelebilmektedir. Oysa doğru yerde kullanılan yinelemeler, ifadeyi estetize etmenin de en önemli araçlardan biridir ve bu yinelemeler edebi metinlerde çokça kullanılır (Özünlü, 2001, s. 115). Özünlü,

sözdizimsel koşutlukların da bir yineleme türü olarak isimlendirilebileceği görüşündedir (2001, s. 123).

GG'de "bey" 18, "oğlu" 15, "oğul" 5, "dert" ifadeleri, 10 yerde; KT masalında "Köse" 26 yerde, "diyor" 24, "adam" 11, "sat" 6, "diyor" ifadeleri, 24 yerde tekrarlanır. Bu tekrarların dinleyerek metni algılayan kişilerin metni takip etmesini kolaylaştırıcı bir işlevi olduğu açıktır. Bunun dışında metnin tutarlılığını, bütünlüğünü de destekleyen tekrarlar, cümle içlerinde bir vurgu oluşturur; bu vurgu metnin anlamını destekler.

GG	KT
<p>Bey oğlunun sağına <b>geçmişler</b>, soluna <b>geçmişler</b>, allem <b>etmişler</b>, kallem <b>etmişler</b>, nafile...</p> <p>Neyse, sabrını tüketmeyim oğul; saçımı, <b>başımı</b> bu yolsuzun yolunda ağarttığımı bilenlerden <b>biri</b> yaşıma <b>başım</b>a acıdı da, Koca nine dedi; ebeden, dededen kalma bir devadır; dünyasına küsmüş <b>birini</b> bulur da, <b>kan alacak damarından yedi</b> damla <b>kan alır</b>; <b>yedi</b> sabah bal şerbetine katar da, içirirsen oğluna, <b>yetmiş iki damarından</b> bir <b>damarı</b> ona çeker, <b>yetmiş iki</b> günde bir olsun, <b>dizini</b> kırar da, <b>dizinin</b> dibinde oturur</p> <p>Saklayacak ne var sanki; <b>küsmesine</b> dünyana <b>küsmüşsün</b> ya, nasıl deyim, beyzadelerin giydiği <b>atlas</b>, <b>atlasa</b> iğne <b>batmaz</b>, <b>batmaz</b> ama, gani <b>gönüllülük</b> eder de <b>yedi</b> damla kanı çok görmezsen bana, ben de <b>yedi</b> gün, <b>yedi</b> gece dua ederim; belki Allah bir <b>gönül</b> barışıklığı verir sana.»</p> <p><i>Boşa koymuş, <b>dolmamış</b>; <b>doluya</b> koymuş, almamış; oğlunun derdinden deli divane olası gelmiş.</i></p> <p><i>...beyzadelerin giydiği <b>atlas</b>, <b>atlasa</b> iğne <b>batmaz</b>, <b>batmaz</b> ama</i></p> <p><i>Kim <b>bulunmaz ki</b>, Gelincik bağında, o <b>bulunmasın</b>.</i></p> <p><i>Onun <b>derdi</b>, bülbül <b>derdi</b>; bülbülün <b>derdi</b>, gül <b>derdi</b>.</i></p>	<p><b>Bir</b> varmış, <b>bir</b> yokmuş. Vaktin <b>birinde bir</b> köse varmış. Bu köse <b>bir</b> gün <b>bir</b> tavşan tutuyor.</p> <p><b>Sonra da düdüğü öttürürüm: 'düttürü, düttürü! Kalk karı, kalk karı!' diye.</b></p> <p><b>Sonra da düdüğü öttürüyor: 'düttürü, düttürü! kalk karı! kalk karı!' diye.</b></p>

Görüldüğü gibi GG masalında yinelemeler, daha farklı işlevlerde, farklı biçimlerde ve daha sık kullanılmıştır.

B.2.1.Ön yineleme (anaphora): Yalnız şiir dilinde değil; seslenmeye, etkilemeye yönelik söylemlerde de yinelemelerden yararlanır. Tekdüzelik arkasından, bu tür yinelemeler etkileme amacı da taşıyabilir (Aksan, 2006, s. 218). Örnek metinlerde yinelemelerin koşutluk oluşturduğu açıkça gözlenmektedir. Özellikle KT'nda ön yinelemeler dikkat çekecek sıklıktadır. Bu yinelemelerle

anlatıcının bir vurguyla masalın anlaşılmasını desteklemeye çalıştığı söylenebilir. “Ulan” örneğindeki gibi cümle başı tekrarları öznenin ötekine bakışını da yansıtmaktadır:

GG	KT
<p><b>Gün olmuş</b>, daldan dala şahin uçurmuş; <b>gün olmuş</b>, dağdan dağa ceylan kaçırılmış.</p> <p><b>De sen ana ol, de sen baba ol</b> da dayanabilirsen dayan!</p>	<p><b>Köse bunu</b> götürüyor.</p> <p><b>Köse bunu</b>, bayırdan aşağı gelirken görüyor.</p> <p><b>Köse</b> çuvalın ağzını bağlıyor, geliyor davarın yanına.</p> <p><b>Köse de</b>: “Benim oğlum, uşağım yok....» diyor.</p> <p><b>Köse de</b>: “Şimdi buraya bir adam gelecek.” diyor.</p> <p><b>Geliyor</b> bakıyor ki <b>Köse</b> köyde bir sürü davarla gezip durur.</p> <p><b>Geliyor</b> eve.</p> <p><b>Geliyor Köse'nin</b> evine.</p> <p><b>Adam</b> bu haberi duyunca: «Oy, Köse! beni de götür.» diye yalvarıyor.</p> <p><b>Adam</b> pek kızıyor.</p> <p><b>Adam</b>: «Aman, sen bilirsin. Bu düdüğü bana sat.» diyor.</p> <p><b>Öteki adam da</b> az sonra geliyor.</p> <p><b>Öteki adam da</b> çomağı kesmiş, geliyor çuvalın yanına, basıyor çuvala sopayı.</p> <p><b>Öteki adam da</b> Köse gibi bunu tarlaya götürüyor...</p> <p><b>Ulan</b> köse beni gene aldattı.</p> <p><b>Ulan</b>, atmadan evvel şunu bir döveyim.</p>

B.2.2. *Art yineleme*: Bu yineleme, ifade sonunda yapılan tekrarlarla sağlanır. Bu tekrarlara, genelde masalların daha çok tekerleme kısımlarında rastlanır. KT masalında hem öge sıralanışı yinelemesinin hem art yinelemenin bir arada kullandığı cümlelere kesitlerin sonunda özel bir işlev yüklenir:

GG	KT
<p>Evvel zaman <b>içinde</b>, kalbur saman <b>içinde</b>; cinler cirit oynarken, eski hamam <b>içinde</b>...</p> <p>Bu kıza Güllü <b>derler</b>, her tarafta ünlü <b>derler</b>...</p> <p>Boşa <b>koymuş</b>, dolmamış; doluya <b>koymuş</b>, almamış; oğlunun derdinden deli divane olası gelmiş.</p>	<p>Köse <b>biraz nazlandıktan sonra tavşanı pahalıca satıyor.</b></p> <p><b>Sonunda düdüğü pahalıca satıyor.</b></p>

B.2.3. *Ters yineleme*: Tekerlemeler farklı dil kullanımlarının bolca kullanıldığı anlatımlardır; bu kullanımlardan biri de bir cümlenin sonunda kullanılan sözcüğün ardından başlayan cümlenin

başında kullanılmasıdır. GG’de bu yineleme örneği vardır. *Az Gittik Uz Gittik* kitabında tekerlemeler, bütün masalların başında söyleyenin kendi arzusunca seçtiği bir havuz hâlinde sunulduğu için, çoğunlukla tekerleme bölümlerinde görülen bu yinelemeler, KT masalında gözlenmez.

GG	KT
Bir birim, gölgede <b>kilim, kilimde</b> bir kız, ağzında sakız... Boşa koymuş, <b>dolmamış; doluya</b> koymuş, almamış... ...beyzadelerin giydiği <b>atlas, atlasa</b> iğne <b>batmaz, batmaz</b> ama...	

Bu yineleme türünün ağırlıklı olarak tekerleme bölümlerinde kullanılması, bu yapıların olağan dünyanın sınırlarının daha çok ihlal edildiği tekerlemelerle şiirler arasındaki etkileşime örnek oluşturur.

### B.3. Anlamca koşutluk:

Anlamca koşutluk, metinlerde aynı anlama gelecek, “aynı kapıya çıkacak” anlatımların kullanılmasıdır. Aslında masal, kıssa gibi geleneksel anlatılardan modern anlatılara kadar hemen her anlatımda bir anlam koşutluğundan söz edilebilir. Edebi sanat olarak görülen benzetme, tezat, kişileştirme, leff ü neşre de kavramlar arasında kurulan ilgi üzerinden bir anlam oluşturulur. Bu sanatlar geçmişten günümüze dilde yaygın olarak kullanılır ve bu kullanımların hepsinde anlamca bir koşutluktan söz edilebilir.

Anlamca koşutlukta koşut yapının bir üyesinde bulunan bir özellik diğerine aktarılır. Halk anlatılarında doğa unsurlarından ve kişileştirmelerden sıkça yararlanılır; GG masalında da yaşlı kadının bey oğlunun derdini, beye açıklarken kullandığı “onun derdi bülbülün derdi” ifadesi, bülbülle bey oğlu arasında kurduğu koşutluğun sonucudur. Aynı şekilde “bülbülün derdi, gül derdi” ifadesiyle de âşık olunan genç kızla gül arasında da bir koşutluk kurulur. Masalda yaşlı kadın gül, bülbül anlatısıyla koşutluk oluşturarak Bey’e öğrendiklerini, gencin aşk acısı çektiğini sezdirir.

Koşutluk bazı metinlerde 'ben' ve 'öteki' arasındaki dengeyi veya gerilimi yansıtmak için kullanılır. Özellikle KT masalında “Köse” ve “adam, herif, öteki” masalda bir salınım ve gerilim oluşturmaktadır. “Köse şöyle dedi.”, “Herif şöyle yaptı.” gibi birbirine koşut ilerleyen bir yapı vardır. Bu masalda, Köse’nin hamlesiyle başlayan ve her seferinde tuzağa düşen adamın yaptıklarıyla yükselen ve nihayetinde adamın denize atılmasıyla biten bir koşutluk da vardır. Buna bağlı eylemler de eklenirse masalın yükselen gerilimi daha iyi anlaşılabilir: Başlangıçta bir tavşanın ulak kullanılması, sonra düdükle ölen eşin canlandırılması, son olarak tılsımlı sözle malın artırılması vaatleri ve bunlara bağlı artan bedeller; masalda koşut olarak ilerleyen bir gerilim oluşturur.

KT’nda aynı sona, yani kösenin “misafirinin hep aldanmayla biten hamlelerinde tavşanın ulak olarak kullanılması, kesilen eşin dirilmesi ve nihayet çuvalda dövülerek denize atılma, bedeli artarak devam eden aldanışlar arasında bir koşutluk oluşturur. Çünkü bunların hepsi bir zaaf

ilgilidir; elde edilecek menfaatle ters orantılı bir bedelle olaylar sonuçlanır. Bu örneklerde koşutluk, genelleyci bir anlam oluşturur.

GG masalında ise, “Bir varmış, bir yokmuş. Develer tellal iken, pireler berber iken, bir memleketin birinde Germen beyi derler bir bey varmış.” diye başlayan masal “ ... bir akşam yorgun argın dönmüş saraya ve bir daha da eşikten adımını atmamış.”... “Nihayet kendisi mi akıl etmiş; yoksa fikrine bir giren mi olmuş, ne olmuşsa dört bir yana haber üstüne haber salmış” ... “Günlerden bir gün bey oğlu, kafes arkasında oturmuş da, kara kara düşünüp duruyormuş.” ... “Bundan sonrası, düğün bayram...” ifadelerinde geçen “evvel zaman içinde”, “bir aksam”, “nihayet”, “günlerden bir gün”, “bundan sonrası” zarfları metni kesitlemek için kullanılmıştır. Masalda başlangıç durumu ve hâl dönüşümleri de bu zarflarla anlatılmaya başlandığı için bu zarflar metinde aynı zamanda koşutluk oluşturmuşlardır.

GG masalı sonunda anlatılan olayla gençlerin birbirlerini görüp beğenmelerini sağlayan şenlik geleneği arasında da anlamca koşutluk oluşturulur.

Kavram alanı veya anlam alanı kuramına göre sözcükler insan zihninde tek tek değil, ilişkide bulunduğu sözcüklerle bir arada bulunur. Zıtlık da bu tür bir ilişkiyle metinlerde yer alır. Masallar, çatışma unsuru fazla olan metinler olduğu için içlerinde anlamca pek çok zıtlık barındırırlar. Bir önermenin yanına karşıtını koymak, metni anlamaya çalışan için şaşırtıcı olmakta, metnin etkisini artırmaktadır (Aksan, 2006, s. 114).

GG’nde prensin daldan dala şahin uçurması, dağdan dağa ceylan kaçırması enerjisine ve yaşama sevincine; saraydan çıkmayıp, başı ellerinin arasında sürekli düşünmesi, yaşam enerjisinin tükenmesine işaret ettiği için zıtlık oluşturur. KT’da denize atılan adamın köyde bir sürü malla dolaşması da çelişen olgulardır.

Masallarda pek çok metinde olduğu gibi zıt kavramlar da sıklıkla kullanılır. Her iki masalda da buna dair örneklerle karşılaştırılır:

GG	KT
«Şu benim oğlumun <b>derdini</b> kim anlar, <b>dermanın</b> kim bulursa, <b>ahretine</b> karışmam ama evvel Allah <b>dünyalığını</b> tutarım, dilesin benden dilediğini!» diye. <b>kapalı sözlere anahtar uyduramam</b> <b>fâni dünya</b> kime kalmış ki... <b>Kala kala</b> o günlerden bir bu gelenek kalmış. bir yanda <b>gelinlik kızlar</b> salınıp seyran eyliyor; bir yanda <b>ergen delikanlılar</b> ...	Ben bununla karıyı, her istedikçe, <b>öldürüp diriltiyorum.</b> Bir <b>varmış, bir yokmuş</b> ... <b>...öteye beriye</b> yollarım Herif bakıyor, ne <b>gelen</b> var, ne <b>giden</b> . Ben bununla karıyı, her istedikçe, <b>öldürüp diriltiyorum.</b>

Bu zıtlıkların metnin anlatımını canlandığı, anlatımda ifade edilen olgu veya durumun kapsamını genişlettiği görülür. Her iki durumda da zıtlıkların oluşturduğu koşut yapıların metnin etkisini artırdığı söylenebilir.



## SONUÇ

Edebi eserlerin üslubu üzerine yapılan çalışmalar hem dile hem de edebiyata dair veriler oluşturma potansiyeline sahiptir. Dil kullanımlarının kendine has dokusuyla yansımaya başladığı ilk türlerden biri olan masallardan bu incelemelere başlamanın isabetli olduğunu iki masal üzerine yapılan çalışma ortaya koymuştur. Makale sınırlarına uygun olacak şekilde farklı derleyicilerle yazıya aktarılan iki masal üzerine yapılan çalışma, koşutluk adına farklı verilere ulaşmaya imkân tanımıştır.

Her şeyden önce iki örnek metinden elde edilen veriler, masal dilinin zenginliğini yansıtır. Dilbilgisel koşutluk örneklerinde sözdizimsel yapının masaldan masala büyük oranda değiştiği görülür. Kısa söz dizimi kalıplarının küçük öge değişimleriyle metin içerisinde tekrarı; bu kalıpların aynen veya türevleriyle sıralı cümle oluşturması her iki masalda da gözlenir. Masalarda ortak olarak gözlenen sözdizimsel yapı unsurlarından biri özne nesne yüklem veya nesne yüklem yapılarıdır. Bu iç cümleli aktarma cümlesi de sıralı cümle gibi sözlü anlatımda tercih edilen bir kalıp olarak görülebilir. Bunlar, standart dilden farklılaşma olarak değil yoğunlaşma olarak alınmalıdır. Öte yandan ses düzeyinde koşutluk sözlü anlatıma ahenk kazandıran bir unsur olarak her iki masalda da yoğun olarak gözlemlenir; özellikle hem ahengi hem cümlelerin dokusunu destekleyici unsur olarak neredeyse bütün cümlelerde örneklenir.

Bu ortak özellikler dışında her masalın kendi içerisinde bir koşutluk oluşturacak yapısal yinelemeleri barındırdığı söylenebilir. Metinlerde belli aralıklarla yinelenen fiil ve isimler metinde bağlayıcı bir koşutluk oluşturur. Söz dizimi koşutluklarında da cümle başı yinelemeleri başlığında da Pertev Naili Boratav'ın düzenlediği masalın daha zengin bir örneklem sunduğu görülür. Öte yandan dil zenginliği anlamında önemli ses ve yineleme kaynağı olan tekerleme bölümüyle Eflatun Cem Güney'in derlediği masal daha çeşitli örnekleri gözleme şansını sunar. Örneklerde bağlama unsurlarıyla ve zıt sözcüklerle oluşturulmuş koşutluk sınırlıdır. Her iki eserde da masalın hâl dönüşümlerini destekleyici anlamsal koşutlukların kullanıldığı, bunun için zarflardan yararlandığı görülür.

Masalarda dinleyenin kolay anlamasını sağlamak, anlatımı güzelleştirmek amacıyla koşutluğun hem yapısal hem anlamsal düzeyde etkin kullanıldığı, anlatıcıdan anlatıcıya, masaldan masala özellikle sözdizimsel koşutlukların değişebildiği görülür. Bu tespitler anlatıcıya göre değişse de ortak özellikleri olan bir masal üslubunun varlığına işaret eder. Öte yandan fonetik koşutluklar ve zengin yineleme biçimleri başta olmak üzere koşutluklarla zenginleştirilmiş masal dilinin şiir dilinin hazırlayıcısı olduğu açıktır.

Koşutluğun metni düzenlediği, bütünleştirdiği, ona bir denge ve simetri kazandırması metinsellik açısından tutarlılık ve bağdaşıklığa tekabül eder ve metin dilbilimin de inceleme alanındadır. Bir öneri olarak masalların eğitim aracı olarak kullanıldığı Türkçe/Türk Dili Edebiyatı derslerinde dilin bu yapısal zenginliğinin dil eğitiminde sezdirilmesi beklenir. Özellikle edebi dilin türlere göre değişimi değerlendirilirken Türk edebiyatı örneklerinin koşut yapıları kullanma biçimleri de örneklenebilir.

**KAYNAKÇA**

- Aktaş, Şerif (1986). *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akyüz, Metin (2023). Değişimsel Açından 'Yar Yüreğin Yar' Şiirinin Çözümlemesi. *Söylem Filoloji*. 8(2): 572-587.
- Gökalp Alparslan, Gonca (2012). 'Kerem Gibi' Şiirine Değişimsel Bir Bakış", *Şerif Aktaş'a Armağan*, Ankara: Kurgan Yayınevi.
- Aslan, Canan(2017). Oğuz Tansel'in Derlediği Masalların Türkçenin Sözvarlığı Bağlamında İncelenmesi". *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 27. 56 – 80.
- Baş, Bayram (2012).Türk Masallarının Söz Varlığı Üzerine Bir Değerlendirme. *Millî Folklor*, 24(93): 125-134.
- Boratav, Pertev Naili (1969). *Az Gittik Uz Gittik*. Ankara: Bilgi Kit. Yay.
- Boratav, Pertev Naili (1958). *Zaman Zaman İçinde*. İstanbul: Remzi Kit. Yay.
- Cook, Guy(2001). *The Discourse of Advertising*, Routledge.
- Crystal, David (2003). *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*. Cambridge.
- Dilçin, Cem(2000). "Divan Şiirindeki Paralel ve Ortak Söz Yapılarından Metin Eleştirisinde Yararlanma". *Türkoloji Dergisi*. 13(1): 33-66.
- Güney, Eflatun Cem (1990). *Masallar*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Kerman, Zeynep (2003). *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.
- Kirszner, Laurie; Mandell, Stephen (1995). *The Brief Holt Handbook*. Harcourt Brace Collage.
- Koç, Nurettin (1990). *Yeni Dilbilgisi*. İstanbul: İnkılâp Yay.
- Mangır, Mediha (2023). Değişimsel Araçlar Açısından Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirleri. *Turkish Studies Language*, 18(3), s. 1885-1906.
- Öztekin, Özge (2002). Divan Şiiri İle Değişibilim Arasında Yapısal Bir Köprü: Fuzûlî ve Bâkî Divanlarında Yer Alan Biçimbirimsel Yinelemeler. *Türkbilig*. 3: s. 83-105.
- Özünlü, Ünsal, (2001). *Edebiyatta Dil Kullanımları*, İstanbul: Multilingual Yay.
- Somacarrera, Pilar (2020). Barometer Couple: 'Balance and parallelism in Margaret Atwood's Power Politics' ". *Language and Literature: International Journal of Stylistics.*, 9( 2): 135-149.
- Turan, Taner (2012). "Folklor ve Biçembilim", *Millî Folklor*, 2012, Yıl 24, Sayı 93, s.33)
- Ülsever, Şeyda (1990). Biçembilim: Bir Uygulama, *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, s. 95 – 99.
- Üstünova, Kerime (1998). Dede Korkut Destanları ve Sentaktik Paralelizmde Eksilteli Yapıların Rolü, *Bellekten*. 46(1): 161 – 169.

# Edebiyatda Değişibilim

Prof. Dr. Ünsal Özünlü

Günce Yayınları

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA

## GÜLTEN AKIN ŞİİRİ

GÖKAY DURMUŞ



Günce Yayınları

Berna Akyüz Sizgen

POSTMODERNİZM KAVŞAĞINDA

## Selim İleri Romancılığı

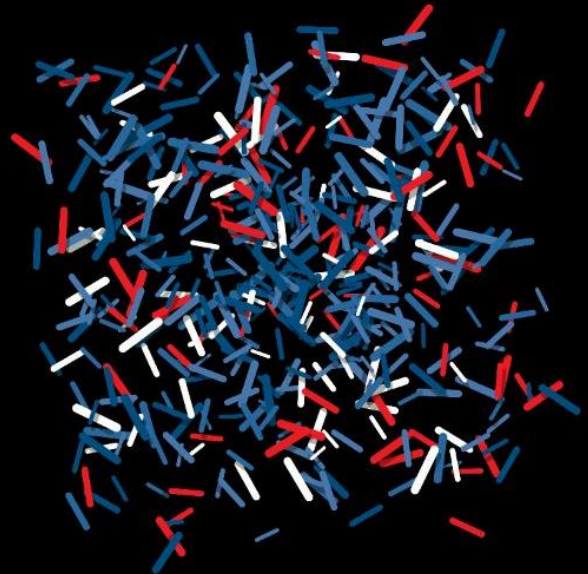


Günce Yayınları

## FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

*Dr. Yusuf Topaloğlu*



Günce Yayınları

# Mehmet Vecihi'nin Milli Romanı Sâkıb'ın Latin Harfli Çevirisi ve Tahlili

DR. ÖZDEN SAVAŞ\*

Öz

Başlangıcı 1839 yılı olarak kabul edilen ve Türk edebiyatında yeni bir sayfa başlatan Tanzimat dönemi edebiyatında roman, öykü, deneme gibi Batı tarzında birçok edebî türün ve biçimin denendiği bilinmektedir. Bir geçiş dönemi olarak da adlandırabilecek olan bu edebiyatta Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi gibi önemli isimler dönemin mimarları olarak tarihe geçmişlerdir. Sonraki dönem olan Servet-i Fünûn Edebiyatı ise Batılı tarzın artık oturduğunu gösteren eserlerin verildiği bir dönemdir. Ancak her dönemde olduğu gibi Servet-i Fünûn yıllarında da popüler edebiyatın ilgi gördüğü yazarlar da olmuştur. Onlardan biri olan Mehmet Vecihi çok sayıda öykü ve roman kaleme almıştır. Bugüne kadar eserlerinden birkaçı Osmanlı Türkçesinden günümüz Türkçesine çevrilmiş ve hakkında çalışmalar yapılmıştır. Miladi 1897 yılına karşılık gelen Hicri 1315'te basılan *Milli Roman: Sâkıb* adlı eseri ise henüz Latin harflerine aktarılmamıştır. Kitapta fakir bir ailede doğan Sâkıb'ın kısacık ömründe yaşadıkları, yine oldukça kısa bir biçimde anlatılmaktadır. Bu çalışmada eserin önce bir tahlili yapılacak, daha sonra tam metin olarak Latin harflerine çevirisi sunulacaktır.

**Anahtar sözcükler:** Mehmet Vecihi, *Sâkıb*, roman, çeviri, tahlil

## TRANSCRIPTION AND ANALYSIS OF MEHMET VECİHİ'S NATIONAL NOVEL SÂKİB

**Abstract**

It is known that many Western-style literary genres and forms such as novels, stories and essays were tried in the literature of the Tanzimat period, which started in 1839 and started a new page in Turkish literature. In this literature, which can also be called a transition period, there are important names such as Sinasi, Ziya Pasa, Namık Kemal and Ahmet Mithat Efendi, as well as different people who have shown themselves in the field of writing. One of them, Mehmet Vecihi, wrote many stories and novels, although he was not as influential as these names. To date, a few of his works have been translated from Ottoman Turkish into modern Turkish and studies have been conducted on him. His work called National Novel: *Sâkıb*, which was published in Hijri 1315, corresponding to Gregorian 1897, has not yet been translated into Latin letters. Although it is called a novel in its title, the book is understood to be a work in the form of a story. In the book, the experiences of *Sâkıb*, who was born in a poor family, in his short life are told in a very short way. In this study, first an analysis of the work will be made, and then its full text translation into modern Turkish will be presented.

**Keywords:** Mehmet Vecihi, *Sakib*, novel, translation, analysis

**GİRİŞ**

Başlangıcından günümüze kadar sayısız ürün verilen edebiyatımızda, Batılı tarzda ilk eserlerin verilmesi 19. yüzyıla tekabül eder. Tanzimat Dönemi Edebiyatı olarak bilinen bu dönemde yaşanan siyasi gelişmeler, sosyo-kültürel yapıyı ve dolayısıyla edebiyatı da etkilemiş; devletin yüzünü Batıya çevirmesiyle birçok alanda yenilikler görülmeye başlanmıştır. Avrupa'nın askeri,

\* Bağımsız Araştırmacı, e-posta: [ozdenapaydin@hotmail.com](mailto:ozdenapaydin@hotmail.com), Orcid: 0000-0001-9718-7104.

Gönderim tarihi: 6 Haziran 2024

Kabul tarihi: 16 Temmuz 2024

ekonomik ve teknolojik olarak bir hayli gerisinde kalan Osmanlı Devleti'nin çağı yakalaması amacıyla 1839'da ilan edilen Gülhane Hatt-ı Humâyunu ya da bilinen adıyla Tanzimat Fermanı'ndan sonra köklü değişiklikler kendini gösterir. Siyasi, sosyal, ekonomik, teknolojik değişikliklerden edebiyatın etkilenmesi kaçınılmaz bir olgudur. Bu nedenle Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa ve Ahmet Mithat Efendi gibi dönemin aydınları, Batılılaşmanın çeşitli yönlerden tartışıldığı bir ortamda fikirlerini halka duyurmak amacıyla gazeteciliğe önem vermiş ve bu durum edebiyatı doğrudan etkilemiştir. Yeni düşüncelerin, kavramların yanı sıra edebî türlerin ve biçimlerin de kullanıldığı bu dönemde eski-yeni ya da düalizm tartışmalarının gölgesinde artık bambaşka bir dünyanın kapıları açılmıştır.

İlk ürünlerin verildiği Tanzimat Dönemi'nden sonra, Batılı tarzın oturduğunu gösteren Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* adlı eseri gibi romanlar ile teknik bakımdan daha güçlü öyküler ve şiirler vermeye başlanan Servet-i Fünûn Edebiyatı, aynı isimli bir derginin etrafında toplanan genç ve idealist yazar/şairlerden oluşmaktadır. 1891'de yayın hayatına başlayan ve zamanla bir fen dergisi olmaktan çıkıp tamamıyla Edebiyat-ı Cedîde adıyla bilinen bir edebî topluluğun merkezi haline gelen dergi, Türk edebiyatının birçok önemli ismini bünyesinde barındırmaktadır. Tevfik Fikret, Recâizâde Mahmut Ekrem, Cenab Şahabettin, Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf gibi yazar ve şairler, Tanzimat'tan itibaren başlayan bu değişimi daha ileri bir aşamaya taşımaya başarmışlardır. Dergide modernleşmenin tüm boyutları tartışılmakta, özellikle Tevfik Fikret'in yazı işleri müdürü olmasından sonra bunların yönü edebiyata doğru yoğunlaşmaktaydı. "Böylece dergi 7 Şubat 1896 tarihli 256. sayısından itibaren sanat ve edebiyat yöneticiliğine Tevfik Fikret'in geçmesiyle kimlik değiştirerek edebî bir hüviyet kazanır" (Parlatır, 2009, s. 574).

Aydınlar, gelişmeleri takip edip özellikle gazete ve dergilerle bunları halka aktarmaya çalışırken önceki dönemden Ahmet Mithat Efendi gibi okuma alışkanlığına önem veren yazarların da teşvikiyle sıradan okurlar, roman ve öykü türüne bir eğilim göstermiştir. Bu nedenle her dönemde olduğu gibi Servet-i Fünûn döneminde de popüler edebiyata rağbet gösteren bir okur kitlesi olmuştur. Bu okur kitlesinin en sevdiği yazarlardan biri de Mehmet Vecihi'dir. Edebiyatımızda Vecihi, Vecihi Bey veya Mehmet Vecihi olarak bilinen yazar, 1869'da İstanbul'da dünyaya gelmiş ve 1904'te yine İstanbul'da vefat etmiştir. Mahmud Kemal İnal'dan alınan bilgilere göre dedesi valiliklerde bulunmuş olan vezir Vecihi Paşa, babası Şûrâ-yı Devlet üyelerinden Aziz Bey'dir. Aziz Bey, oğlu Vecihi doğduğu zaman, doğum tarihini düşen şu beyitleri kaleme almıştır:

"Oğlumun târihini yazdım Âziz

Mah gibi doğdu Vecihi âleme" (İnal, 1970, s. 1921)

İnal, yazarın 1891 yılında Mühendishâne-yi Berrî-yi Hümâyûn'dan mezun olup istihkam subayı olarak orduda göreve başladığını, Kolağası rütbesiyle Serasker Dairesi'nde ve Nâfia Heyet-i Fenniyesi'nde çalıştığını ve içkiye aşırı düşünlüğü nedeniyle vefat ettiği bilgilerini de verir. Safvet Nezihî'nin görüşlerine göre çok kısa bir sürede bu kadar ün kazanmış başka bir yazar yoktur. İlk eseri olan ve 1894'te tefrika edilen *Mihr-i Dil*, okur tarafından çok sevilmiştir. Hatta bu gençten istifade etmek isteyenler, Safvet Nezihî'nin cümleleriyle; "Bu iyi kalpli, samimi hissiyatlı gencin etrafını aldılar ve ona bin türlü boş şeyler yazdırttılar" (İnal, 1970: 1922).

Yaşadığı dönemde büyük bir okur kitlesine ulaşan, "İkdam Gazetesi'nde 1894'ten başlayarak sürekli olarak tefrika ettiği romanlarıyla geniş bir ün kazanan" (Kurdakul, 1973, s. 403) Mehmet Vecihi hakkındaki genel kanı, Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi'den etkilendiği yönündedir. Servet-i Fünûn Edebiyatı döneminde müstakil şahsiyetlerden (Önal, 1985, s. 11) biri olan Mehmet Vecihi, tamamen popülist bir yaklaşımla kitap yazmıştır. Eserlerinde Batılı bir tarzın bulunmadığı rahatlıkla söylenebilir. Onun amacı yalnızca bir hikâyeyi okura aktarmaktır. Adeta karşısında bir dinleyici vardır ve yazar duyduğu, gördüğü ya da yaşadığı bir olayı ona aktarmaktadır. Bu nedenle olmalıdır ki genç yaşta vefat etmesine rağmen "yirmiden fazla roman, birçok hikâye ve tefrika

yazıları, iki tarih kitabı, basılmamış 55 sayfalık *Endülüs* isimli manzum bir tiyatro yazmıştır” (Önal, 1985, s. 6).

Kendisine asıl ününü kazandıran *Mehcûre*'yi 1895 yılında tefrika eden Mehmet Vecihi'nin “*Çoban Kızı, Hasbihâl, Vuslat, Netîce Yahut Bir Yetimin Sergüzeşti, Hasta, Hikâye-yi Müntehabe Mecmûası, Halime, Mes'ûde, Harabe, Feryat, Sevdâ-yı Mâsûmâne, Hürrem Bey* adlı eserleri, roman ve hikâyelerinden bazılarıdır. *Milli Roman: Sâkib* adıyla yazdığı ve çalışmamızın konusu olan eserini ise 1897'de tefrika etmiştir. Serdar ve Tutumlu, tefrika eserler üzerine yaptıkları incelemede 1896 ve 1897 yıllarındaki eser sayısına dikkat çekmenin yanı sıra Fazlı Necip, Vecihi ve Selami İzzet Sedes'in yaşadıkları dönemde popüler olan ancak bugün sınırlı sayıdaki edebiyat araştırmacısı tarafından bilinen, romanlarının çoğu Latin harflerine aktarılmadığı veya aktarılanların bir kısmının baskıları tükendiği için günümüz okurları tarafından pek bilinmeyen yazarlardan oldukları bilgisini vermektedirler (Serdar ve Tutumlu, 2022, s. 199). Dönemin sansürüne rağmen bu yıllardaki tefrika sayısının artışı ise “çeviri ve telif romanların ilk örneklerini okuyarak büyüyen yeni bir neslin, artık roman yazacak birikimi edindiği ve bu birikimin bir yansıması olarak yeni türü deneyen yeni yazarların edebiyat sahnesine çıkmaya çalıştığı ve artan süreli yayın sayısı ile beraber tefrika romana talebin de arttığını söylemek mümkündür” değerlendirmesiyle açıklamaktadırlar (Serdar ve Tutumlu, 2022, s. 204).

Edebiyatımızda ilk ürünlerinin verilmesiyle birlikte sevilen ve geniş bir okur kitlesine ulaşan roman türünün, genç yazarlar tarafından da ilgi gördüğü anlaşılmaktadır. Bu yazarlardan biri olarak Mehmet Vecihi, “edebiyatın sadece aydın bir kesime (havas) değil büyük halk yığınlarına (avam) seslenmesi gerektiği” (Öztürk, 2021, s. 304) düşüncesindedir. Çalışmanın konusu olan Mehmet Vecihi ve diğer popüler yazarlar, bir bakıma okurun hikâye ihtiyacını karşılayarak eserler vermeye devam etmişlerdir. Elbette bu tür roman ve öykülerin, popülist kitapların edebî açıdan bir değeri olmadığı aşıkardır ancak geçmiş dönemin izlerini bulmak, edebiyatımızın ilerlediği safhaları tespit etmek gibi çeşitli amaçlar bakımından incelemeye değer ürünlerdir. Mehmet Vecihi'nin bu anlamda üretken bir yazar olduğunu söylemek mümkündür. Şimdiye kadar birkaç kitabının Latin harflerine çevirisi ve incelemesi yapılan yazarın hala çevrilmemiş eserleri mevcuttur. Bunlardan biri olan *Milli Roman: Sâkib*'a yazarın diğer eserlerinin de dijital ortamda orijinal haliyle bulunduğu, Princeton Üniversitesi'nin kayıtlarından ulaşılmıştır.

### MİLLİ ROMAN: SÂKİB'İN TAHLİLİ

Tanzimat Dönemi süresince edebiyatımızda görülen gelişmelerin yanı sıra Ahmet Mithat Efendi gibi çok yazan ve özellikle halkın sevdiği türler üzerinde kalem oynatmayı tercih eden bir örneğin olması, Mehmet Vecihi ve çağdaşı olan popüler roman ve hikâye yazarları açısından ilham verici bulunmuş olabilir. Bu nedenle de edebiyat araştırmalarında kendisinin onun etkisinde kaldığı yönünde değerlendirmeler bulunmaktadır (bkz: Çakmakçı, 2022, s. 290). Nitekim Vecihi'nin eserlerine bakıldığında bu kanaati oluşturacak birçok neden göze çarpar. Ancak onun daha çok Namık Kemal etkisinde kalan, romantik bir yazar olduğu hakkındaki görüşler de dikkate değerdir (Önal, 1985, s. 21) çünkü popüler edebiyatın beslenme kaynaklarından biri olan romantizm de Mehmet Vecihi'nin en önemli özelliklerinden biridir, denilebilir. Bu nedenle yazarın hem konu hem işleyiş bakımından benzer bir yapı sergilediği gözlemlenir.

Mehmet Vecihi'nin *Milli Roman: Sâkib* adıyla yayımlanan eserinde daha önce de vurgulandığı gibi tam anlamıyla Batı tekniğinde bir kurgu düzlemi bulmak mümkün değildir. Yazar, tıpkı *Çoban Kızı* adlı eserinde olduğu gibi burada da “mahalli ifadesi yerine milli ifadesini kullanır” (Önal, 1985, s. 16) ve diğer roman ve öykülerinden farklı bir konu ele almaz. Dört bölümden oluşan romanın en uzun bölümü olan birinci kısımda, Sâkib'in nasıl bir eve doğduğu ve ebeveyni hakkında bilgi verilir. İkinci bölümde ise yaşadıkları ve yaradılışı nedeniyle başına gelen olaylar kısaca anlatılır. Râtibe

Hanım'la tanışıp evlatlık gibi sahiplenilmesi de yine bu bölümde işlenir. Üçüncü bölümde ise tekrar sokaklara düşen Sâkib'in pişmanlık içinde, bilmediği bir şehirdeki perişanlığı ve ölümü ele alınır. Son olarak dördüncü bölümde, yalnızca birkaç cümle ile yazarın hikâyeyi değerlendirdiği ve okura öğüt verdiği görülmektedir.

### OLAY ÖRGÜSÜ

Sâkib, oldukça yoksul bir anne babanın tek çocuğu olarak dünyaya gelir. Aile o kadar fakirdir ki çocuk doğduğunda kundağını bile hayırsever komşuları vermiştir. Adı verilmeyen baba, bir kahvehanede çalışmaktadır. Yetim olduğundan tahsilini gerçekleştirememiştir ve herhangi bir maharete de sahip değildir. Bu nedenle yalnızca burada iş bulabilmiştir. Aldığı tüm parayı ailesine getiren, esasında sorumluluk sahibi biridir. Ancak kendilerine bile bakacak halleri olmadığından ebeveynleri Sâkib'in doğumuna pek sevinemez. Sâkib dört-beş yaşlarındayken babası, sekiz yaşındayken de annesi vefat eder. O güne dek yardımseverlerin sayesinde karnı doyan Sâkib, artık tamamen kimsesizdir. Hem yetim hem öksüz kalan bu küçük çocuk, geceyi bir komşularında geçirir. Kendisine bakacak kudrette bir tanıdığına ya da akrabasının olmaması nedeniyle bundan sonra sokaklarda yaşar. Yine bir hayırseverin verdiği üstündeki pantolon ve gömlek, o kadar eskimiştir ki paramparça olmuştur. Yaşına göre yapabileceği işler olmasına rağmen Sâkib dilenmeyi ve hırsızlık yapmayı seçer. İtilip kakılıp hor görülür ancak çalışarak değil yorulmadan para kazanmak ister. Bir süre sonra sokakta yatıp kalkmak zor olduğundan çeşitli yerlere müracaat ederek kalacak yer aramaya başlar. Babasının çalıştığı kahvehanenin sahibi kalacak yer ve belli bir miktar haftalık vermek üzere onu kahvehaneye alır. Sâkib burada çalıştığı üç-dört günde önce sahibinin tenceresini satar. Sonra kahvelerin parasını kasaya koymak yerine, çalar. En son yaptığı şey ise bir müşteri tarafından kahvehanede unutulmuş şemsiyeyi satmak olur. Kahvehane sahibi artık tahammül edemeyip onu kovar. Kendisini tanımayan bir bakkal, onu çırak olarak yanına alır. Aynı şeyleri yaptığı için bir ay dolmadan oradan da atılır.

Sâkib, iki-üç sene içinde toplam on dört yere bu şekilde girer, çıkar. Bu giriş çıkışlar aralığında ise yine sokaklarda kalır. Her seferinde yaptıklarına pişman olur, ağlar, tövbeler eder ancak yeni bir yere girdiğinde tövbesini bozar. Son olarak Râbite Hanım adında kocası vefat etmiş, hali vakti yerinde yaşlı bir kadın, ufak tefek işlerine yardım etmesi amacıyla onu yanına alır. Râbite Hanım oldukça hayırsever bir insandır ve Sâkib'a evladı gibi davranıp değer verir. Bu defa da gördüğü ilgi nedeniyle Sâkib şımarmaya başlar. Kendisini herkesten üstün görüp kibirlenir. Râbite Hanım tahsil hayatı için onu bir mektebe kaydettirir. Sâkib'in kibirli halleri, mektebe uyum sağlamasına engel olur. Râbite Hanım, başladığı hayrı yarım kalmasın diye oradan alıp başka bir mektebe götürür ancak Sâkib, orada da rahat durmaz ve bir sene içinde üç mektep değiştirir. Râbite Hanım; Sâkib'i kovarsa gidecek bir yeri ve kimsesi olmadığı için ona kıyamaz. Bu nedenle de tüm kötü davranışlarına tahammül eder. Bir gün gizlice otuz lirasını çalan Sâkib evden kaçır. Râbite Hanım her yerde onu arar ancak bulamaz. En sonunda pes ederek vazgeçer. Otuz lirayı bitiren Sâkib ise tekrar sokaklara düşer. Yaptıklarına pişman olsa da artık her şey için çok geç olduğunu o da anlar. Bir gece aç ve bitap bir şekilde sokakta uyuklarken ölür. Öldüğünde yalnızca on üç yaşındadır.

### KİŞİ KADROSU

Mehmet Vecihi, bu romanında kişi kadrosunu kalabalık tutmamıştır. Eserin baş kurgu kişisi olan Sâkib talihsiz bir şekilde, oldukça yoksul ve genç bir çiftin tek çocukları olarak dünyaya gelir. Aile o kadar yokluk içindedir ki kirayı ödeyemezler. Hatta üzüntüden annenin sütü kesilir ve bebek için süt bulamazlar. Romanda baştan sona bir sefalet tablosu çizilir. Sâkib henüz dört ya da beş yaşlarında iken babasını kaybeder ve yetim kalır. Ardından annesini de kaybeder ve sokaklarda yaşamaya başlar. Anlatıcı; Sâkib'in yaramaz, nankör, hırsız, kibirli ve kötülüğe meyilli bir çocuk

olduğunun altını çizer. Kolay yoldan para kazanmak için her şeyi göze aldığını ve gurursuzluğunu da şu sözlerle dile getirir:

“Mesela o sîn-i visalde bulunan çocuklar için kuvveti yetişecek derecede yük götürmek, bohça taşımak gibi yiyeceği ekmeğin parasını çıkarabilecek imkânlar mevcûd iken Sâkîb yirmi dakikalık bir yola iki okkalık bir şeyi götürüp de üç kuruş almayı sevmez idi. Sabahtan akşama kadar dolaştığı bin kişinin dâmân-ı niyâzına düştüğü, binlerce meşterler, yumruklar yediği halde dilencilikten kazandığı altmış lirayı bir nimet tanırdu” (Vecihi, 1897, s. 32).

Romanda Sâkîb’in anne ve babasının adı verilmez. Onlar, eserde yalnızca Sâkîb’in fakir anne ve babasıdır. İkisi de anne babadan hiçbir mal varlığı olmayan, bakamayacaklarını bildikleri için çocuk sahibi olmak istemeyen kişilerdir. Anlatıcı, “O biçâre de zevcesini oldukça düşünebilenlerden idi. Ne kazanırsa evine getirir, ne bulursa haremine taşırdı. O cihetle hüsn-i ma’îşetini te’min edebilecek bir kudrete mâlik olsa onu sarf için yine haremının arzusundan, evinin intizâmından başka bir zevk düşünmeyeceği muhakkaktı. Fakat kendisi için kazanmak ihtimâli mefkûd yani kazancına tekfil etmesi lazım gelen istidâdı gayet mahdûd idi. (Vecihi, 1897, s. 12)” sözleriyle aslında onların kötü insanlar olmadığını belirtmek ister. Babanın kendisi de yetim olduğundan eğitime gereken önemin verilmediğini ifade eden anlatıcı, herhangi bir istidadının da bulunmadığı vurgular. Yeteneksiz olduğu ve elinden hiçbir iş gelmediği için ancak bir kahvehanede iş bulabilmiştir. Sâkîb’in annesi de esasında merhametli, evladını seven bir kadındır. Hatta kocası öldükten sonra evlenebileceği halde evlenmemiştir. Sâkîb’i büyütebilmek için çamaşır yıkar, temizlik yapar ancak o da Sâkîb sekiz yaşındayken vefat eder.

Romanda figüran olarak yer alan yardımsever komşular vardır. Bunlar, yine yalnızca anlatıcının bahsettiği, diğer kişiler gibi hiçbir diyalog ya da monologda yer almayan figüranlardır. Kahvehane sahibi ve Bakkal, Sâkîb’a acıyarak onu işe alan kişilerdir. Sâkîb’in ufak hırsızlıklarına göz yummasalar da sabırları tükenerek onu kapı dışarı ederler. Rabîta Hanım, oldukça merhametli ve yardımsever bir kadındır. Kocasını kaybettiği ve yalnız olduğu için hem işlerine bakacak biri olması hem de yalnızlığını gidermesi için Sâkîb’i yanına alır ancak onu daha çok bir evlat gibi sahiplenir. O da kahvehane sahibi gibi başlangıçta Sâkîb’in ufak tefek haylazlıklarına göz yumar. Ancak o göz yumdukça Sâkîb daha da ileriye gider. Râbîte Hanım’ın ona sunduğu imkânların kıymetini bilmediği gibi parasını çalarak da nankörlük yapar. Râbîte Hanım tüm yaptıklarına rağmen evden kaçan Sâkîb’i her yerde arasa da bulamaz ve sonunda pes eder.

### YER (MEKÂN)

Dönemin hemen her edebî ürününde olduğu gibi Mehmet Vecihi’nin eserlerinde de ana mekân olarak İstanbul’u seçtiği görülmektedir. *Milli Roman: Sâkîb*’ta da aynı şekilde olaylar, İstanbul’da yaşanır. Sâkîb’in doğduğu evin bulunduğu İstanbul ve kaldığı sokaklar ile Râbîte Hanım’ın evinden ayrıldıktan sonra gittiği ancak adı verilmeyen, “yabancı şehir” olarak belirtilen şehir, geniş mekânlar olarak göze çarpar.

Sâkîb’in doğduğu ev dışındaki dar mekânlar; kahvehane, bakkal dükkânı ve Râbîte Hanım’ın evidir ancak yazar, bunların hakkında herhangi bir tasvir yapmamıştır. Bu mekânlar, yalnızca cümle içinde geçer. Okur, bir mekân tasvirini ancak Sâkîb’in evinde bulabilir: “Sâkîb, İstanbul’un ismi bile herkesçe ma’lum olamayacak kadar sapa bir mahallesinde, biri zemîni, zemîn-i tabî’ olan siyah toprakla, diğeri kısmen çürüyüp toprağa tahvil etmiş tahta parçalarıyla mefruş iki odalı bir evde tevellüd etmişti” (Mehmet Vecihi, 1897, s. 3).

### ZAMAN



Eserde zaman, Sâkib doğmadan hemen önce başlar ve on üç yaşında iken sona erer. Zaman kavramı, yalnızca anlatıcının belirttiği şekilde işler. Sâkib'in doğumundan itibaren anlatılmaya başlanan vaka hakkında okur, anlatıcının birkaç yıl atlayarak belirttiği süreçlerle haberdar olur ve bazıları için net bir tarih de söz konusu değildir. Örneğin; babasının Sâkib dört ya da beş yaşında öldüğünü söyler. Zamanda ileriye ya da geriye sıçrama gibi teknik bakımdan farklı kullanımlar bulunmaz, anlatıcı kronolojik bir biçimde yaşanan olayları doğum, ölüm gibi dönüm noktalarını belirtecek şekilde ortaya koyar. Bir cümle içinde Sâkib'in iki, üç sene zarfında on dört iş ve yer değiştirdiğinin söylenmesi ve Râbite Hanım'ın evinden kaçtıktan sonra yabancı şehir olarak belirtilen şehirde iki buçuk ay kaldığının vurgulanması buna örnek olarak gösterilebilir.

Romanda yalnızca bir yerde geçmişten bahsedilir. Tam bir geriye sıçrama şeklinde olmasa da Sâkib'in annesinin bekâr bir genç kızken evlenmek ve çocuk sahibi olmak hayalini kurduğundan söz edilerek geçmiş vurgusu yapılır. Romanda tam bir tarih verilmediği gibi mevsim geçişlerinin de yalnızca aşağıdaki cümlede kullanıldığı görülmektedir: "Vâlidesi vefât ettiği zaman yaz ibtidası idi. Binâenaleyh hulûl-ı şitâye kadar gah teessül gah sirkat ile vaktini geçirdi (Vecihi, 1897, s. 32)".

### ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

Romanda anlatıcı üçüncü tekil şahıstır ve hâkim bakış açısı tanrısal bakış açısıdır. Tüm olup bitenler onun düz anlatım şekliyle aktardıklarından fazlası değildir. Bu eserde hiçbir diyalog ya da monolog olmadığı ve olay örgüsü oldukça düz bir şekilde kronolojik olarak verildiği için anlatıcı adeta bir meddah gibi karşısında onu dinleyenlere yalnızca bir hikâye aktarır. Anlatıcının tanrısal bir bakış açısına sahip olduğu, Sâkib'in mizacını ve karakterini çok iyi bilmesinden anlaşılır. Anlatıcı, Sâkib'in hiçbir zaman akıllanmayacağı öngörüsünün gerçekleştiğini okura gösterir. Bu noktada oldukça taraflı bir tutum sergiler. Sâkib'in doğumundan ölümüne kadar anlatıcının onun kötü bir çocuk olduğu bakış açısı sabit bir biçimde okura aktarılır: "Bîkes, bîvâye, yetim, öksüz, aç bir çocuk için ne hâl tasvîr olunabilir"? (Vecihi, 1897, s. 28).

Anlatıcının kendisini birçok kere okura hissettirdiğini, kurgunun dışında kalmadığı görülür. "Dünyaya yalnız evlâd sevmek için gelmiş, hayatını yalnız o muhabbete müstenit bulmuş bir ana evlâdının en lazım, en adi rahatını te'mîn edebilecek kudretten mahrum olursa vicdânında, hayâlinde ne gibi cehennemler tutuşacağı düşünülmelidir" (Vecihi, 1897, s. 17) cümlesindeki gibi okuru yönlendiren bir tavır sergilemektedir. Ayrıca Tanzimat Edebiyatı Dönemi yazarlarında olduğu gibi eserin sonunda söz alarak bu kısımda okura daha açık bir biçimde öğüt verir:

"Hakikatte vak'a olan şu hikâyeyi yazmaktan maksat ölü çocuk da olsa herkesin dûçâr olduğu felaketin kendi seyyie-i 'âmâli olduğuna bir delil daha göstermektir. Fakat Sâkib vefâtında henüz on üç yaşında olduğuna nazaran ibret ve intibâh zamanı değilse de Râbite Hanım'ın yanında, refâh ve rahat içinde yaşamak veyahûd o sûretle ölmek imkânı varken sûret ve kat'i nazar-ı itibâr alınır bu hâlin sırf kendi icra'atından ileri geldiği düşünülürse müddeâ' olan hakikati tebîn etmek olur" (Vecihi, 1897, s. 52).

### TEMA

Mehmet Vecihi'nin roman ve hikâyelerinde tema, çoğu zaman birbiriyle aynıdır. Yoksul, yetim ve öksüz bir şekilde kimsesiz kalan erkek kurgu kişileri ağırlıkta olup yazar bu kişiler üzerinden okura bir ders vermek ister. Didaktik eserler kaleme alan yazar, hayatın tercihlerden ibaret olduğu fikrini sunmakla beraber kişiyi yönlendiren bir yetişkin eşliğinde büyümemesinin getirdiği olumsuzlukları da gözler önüne serer. Bu bağlamda, Vecihi'nin Tanzimat Dönemi romanlarından etkilendiği açık bir biçimde görülmektedir. Örneğin, "dönemi içerisinde oldukça beğenilen ve konu itibarıyla yazarın bir sonraki eserlerini de etkileyen *Mihr-i Dil*, acıklı bir besleme hikâyesidir. *İntibah* ve *Sergüzeşt*'le arasındaki konu benzerliği" (Kemerci, 2021, s. 1) dikkat çekicidir.

Mehmet Vecihi çok eşlilik, cariyelik, evlilik, yoksulluk, kimsesizlik gibi dönemin en çok işlenen konu ve temalarına eserlerinde yer verir. *Milli Roman: Sâkib*'ta da Sâkib'in hem yetim hem öksüz kalarak sokakta yaşamaya başlaması ve karşısına çıkan fırsatları değerlendirebilecek bir tavır göstermemesi işlenir. Yazar, kimsesiz kalan küçük bir çocuğun tahsilini yaptırarak, ona doğruyu ve güzeli gösterecek, onu terbiye edecek birinden mahrum olarak büyümesinin hazin sonunu ele almaktadır. Anlatıcının olay örgüsünü aktarırken araya girerek fikrini belirtmesi, Sâkib'in sokakta ölmesinin beklenen bir durum olduğunu ortaya koyar. Anlatıcı, Sâkib'in bir mizaç özelliği olarak kötüye eğilimine sürekli vurgu yapar ve kimsesizliğinin bu yönüyle birleşerek onu felakete sürüklediği mesajını verir. Bu bakımdan eser, yazarın *Harabe* adlı romanını da çağrıştırmaktadır. Ancak bu romanda kimsesizliğin, kişilerin tercihine göre iyi ve kötü sonuçlanabileceğinin örneği, tıpkı Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâtn Bey ile Rakım Efendi* adlı eserindeki gibi birlikte verilmektedir. Dolayısıyla yazarın, insanın kendi hayatını şekillendirebilecek bir irade ortaya koymasının mümkün olduğu mesajı eserlerinde ağırlık kazanır. Anlatıcının hem araya girerek yaptığı açıklamalar hem de eserin son kısmında belirttiği düşünceler, kahvehanede dürüst bir biçimde çalışması ya da kendisi için büyük bir nimet hükmünde olan Râbite Hanım'ın himayesi altında tahsilini gerçekleştirmesi durumunda Sâkib'in böyle bir sonu yaşamayacağı yönündedir. Sâkib'in yaradılışının bunda en büyük etken olduğu şu sözlerle açıklanır: "Zaten sefil ve perişân büyümüş, güzel bir terbiye değil, güzel terbiye olunmuş bir adam bile görememiş olduktan başka hilâten kendisi nev'i beşer için ne kadar fenâlık tasavvur olunabilirse o kadar fenâ yaratılmış idi ki şimdi pûyân olduğu girive-i sefâlet-i zulmete tesadûf etmiş hırsız gibi mâhiyet-i rezilânesinin bir kat daha kuvvet bulmasına müsâid bir fırsat oldu" (Vecihi, 198, s. 30-31).

### DİL VE ANLATIM TEKNİKLERİ

Mehmet Vecihi'nin genel olarak eserlerinde ağır bir dil kullandığını söylemek mümkündür. Muhtemelen yazdığı dönemde Edebiyat-ı Cedîde topluluğunun etkisi nedeniyle Arapça ve Farsça tamlamalara yoğun bir biçimde yer verdiği görülmektedir. Bunun yanı sıra eserin teknik bakımdan birçok kusuruna ve zayıflığına rağmen betimlemelerinin ve dilinin başarılı olduğunu söylenebilir. Yazar uzun, ağdalı bir dille, bol tasvirli cümleler kurmayı tercih eder. Aşağıdaki paragraf, onun yalnızca tek bir cümledeki üslup yeteneğini sergilemektedir:

"Vâlidisi ise o dört, beş sene içinde meşiyetin insanlara tevcîh etmek üzere îcâd ve ihzâr eylediği ne kadar mesâib varsa hepsi üzerine ictimâ' etmiş gibi zaten arasında yuvarlandığı germ u serd hayâtından bıkmış, yaşadığı âlemin bazı hemcinslerine pek asân, pek zahmetsiz bahşettiği kudretten mahrûmiyeti hissiyle o vakte kadar belki bir kere arzûsu dâhilinde sürûr edememiş, belki bir istediğini iştiraya muvaffak olamamış, bir bayram, bayram değil hatta bir defa arkasına yeni bir entârî yapamayarak o ötekinin berikinin eskileri içinde çâk-çâk-ı giribânundan tutup şehrâh-ı hayâtının dört beş senelik bir mesâfesi üzerinde sürüklemiş olduğu ve cümlesinin püskülsüz bir fes altında iki taraftan gözlerine kadar dökülen uzunlu, kısalı perişân saçlar içindeki sîmâ-yı hazînesine baka baka öyle bir musîbet içinde evlâd görmekten, hatta dünyasını görmekten bin kere bezmişti." (Mehmet Vecihi, 1897, s. 17-18).

Yazarın bu romanında herhangi bir diyalog, monolog ya da gelişmiş romanlarda bulunabilecek bir anlatım tekniği bulunmamaktadır. Anlatıcı, yalnızca olayları yüzeysel bir biçimde ve düz bir anlatımla okura aktarır. Bir diyalog olmasa da kurgu kişilerinin konuştuğu yalnızca iki kısım vardır. İlkinde Sâkib'in annesinin, kendi annesinin "Kızım" (Vecihi, 1897, s. 8) diye hitabından mutlu olduğu belirtilir. İkincisi ise Sâkib'in babasına ait olan şu cümledir:

"Daha doğmadan vâlidisi hâmile olduğunu anlayarak pederine söylediği zaman vücûduna kızgın bir demir temâs etmiş gibi gözü açılmış, o telâş ile 'irâd ettiği:

-Gerçek mi söylüyorsun? su'âlîne, sevinç handelerine, ümîd-i muvaffakiyetlerine bedel gamzelerinden gözyaşı dökülüyor zan olunacak kadar mâtemli bir çehre ile âdetâ çekinerek cevâb tasdik vermişti" (Vecihi, 1897, s. 4).

Bu bağlamda bir diğer özellik de Mehmet Vecihi'nin romantizmi yoğun bir biçimde yansıttığı cümlelerin romanda geniş yer kaplamasıdır. "Nihâyet bir hâk-i siyâh-ı sefâlet üzerinde, bir muzlim gecede, aç, bitâb olduğu hâlde teslim-i rûh eyledi." (Mehmet Vecihi, 1897: 50) cümlesine benzer, duygu yoğunluğunun bulunduğu ifadelerin Sâkîb'in sokakta kaldığı kısımlarda sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

## SONUÇ

Mehmet Vecihi, edebiyatımızda Batılılaşma çalışmalarının başladığı 19. yy'da yaşamış ve eserlerini vermiştir. Tanzimat Döneminden itibaren görülen yeni edebi türler ve şekillerin teknik bakımdan daha sağlam bir biçimde yazıldığı Servet-i Fünûn Edebiyatı döneminde yazan ancak bu edebî oluşumun dışında kalan Vecihi, yazdığı süreç boyunca okur tarafından oldukça rağbet görmüş ve sevilmiştir. Genç yaşta vefat etmesine rağmen çok sayıda roman ve öykü kaleme almış; bunları başlangıçta tefrika yoluyla okurla buluşturmuştur. Eserlerinin birkaçı günümüz Türkçesine çevrilmiş ve edebiyat araştırmacıları tarafından incelenmiştir. *Milli Roman: Sâkîb* adıyla 1897 yılında tefrika ettiği eseri ise henüz Latin harflerine aktarılmamıştır.

*Milli Roman: Sâkîb*, oldukça fakir bir ailede dünyaya gelen Sâkîb adındaki bir çocuğun on üç yıllık kısa ömrünü düz bir biçimde okura aktarır. Üçüncü tekil şahıs anlatıcının yalnızca kronolojik bir biçimde, hiçbir diyalog ya da monologa yer verilmeden anlattığı olaylar; Sâkîb'in kötü mizacından dolayı tercih ettiği sefaletin birer yansımasıdır. Popüler bir yazar olan Mehmet Vecihi'nin ders verme amacıyla yazdığı eserlerinden biri olarak bu roman da okura öğütlerle doludur. Yazar, her ne kadar yoksul bir ailede doğsa ve küçük yaşta yetim ve öksüz kalsa da yaşadıklarından Sâkîb'i sorumlu tutar. O yaştaki bir çocuğun kendi tercihi olarak sunulan sokakta ölmek, anlatıcıya göre öngörülen bir sonudur. Çalışmadan kısa yolla para kazanmak isteyen, hırsızlık yapan, yanında çalıştıran Kahveci ya da Râbîte Hanım gibi kendisine kol kanat geren insanlara nankörlükle cevap veren Sâkîb için sokakta aç susuz ve çıplak ölmek, şaşılacak bir durum değildir. Bu kısa olay örgüsünü aktarırken yazarın romantik tavrı da ortaya çıkmaktadır.

Batılı tarzın başarılı örneklerinin verildiği bir dönemde yazılan *Milli Roman: Sâkîb*'in teknik bakımdan kusurlu ve zayıf bir eser olduğu açıktır. Ancak aynı durum, yazarın dil ve üslubu için geçerli değildir. Esasında Mehmet Vecihi'nin kullandığı dile bakılırsa çok daha iyi eserler kaleme alabilecek bir seviyede olduğu anlaşılır.

Eserlerini her ne kadar geniş okur kitlelerine ulaşma amacıyla yazılan popülist bir yaklaşımla yazsa da Osmanlının son dönemdeki yaşam biçimini mekân olarak İstanbul'u merkeze alarak işleme dikkate değerdir. Tanzimat dönemi romanlarından itibaren ele alınan çok eşlilik, aile ilişkileri, evlilik, cariyelik, yoksulluk gibi temalara değinen yazar, *Milli Roman Sâkîb* adlı eserinde de yetim ve öksüz bir çocuk olan Sâkîb'in kısa hayatını ve öngörülen sonunu anlatmıştır.

## KAYNAKÇA:

Çakmakçı, Selami (2022). Mehmet Vecihî'nin Halime Adlı Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 7, s. 289-307.

İnal, İbnülemin Mahmud Kemal (1970). *Son Asır Türk Şairleri*. C. X. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Kemerci, Saime (2021). Mihr-i Dil. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/mihr-i-dil-vecihi>. (erişim 04.02.2024).

Kurdakul, Şükran (1973). *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Mehmet Vecihî, 1897, *Millî Roman Sâkîb*, İstanbul: Yayınevi bilgisi bulunmamaktadır.

<https://catalog.hathitrust.org/Record/009408771>

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101064470238&seq=1>, Princeton Üniversitesi, Dijital ortama aktarılma: 22 Nisan 2008.(erişim 11.02.2023).

Önal, Mehmet (1985). *Vecihi Bey'in Hikâyelerindeki Fiktif Yapı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Öztürk, Dinçer (2021). Mehmet Vecihi Efendi'nin Harabe Romanının Tahlili. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 8/66, s. 301-315.

Parlatır, İsmail (2009). Servet-i Fünûn. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 36 s. 573-575). İstanbul: Türk İslam Vakfı Yayınları.

Serdar, Ali ve Tutumlu, Reyhan (2022). Tefrika Romanlarla Osmanlı/Türk Romanına Kanonun Ötesinden Bakmak. *Zemin Dergisi*, S.3, s. 186-212.

**MİLLÎ ROMAN: SÂKIB (LATİN HARFLİ ÇEVİRİSİ)****SÂKIB****Muharriri: Vecihi****Mâ'arif Nezâret-i Celîlesinin Ruhsatıyla****Cemiyete tefrika edildikten sonra****tab' olunmuştur.****1315****SÂKIB****1**

Sâkib, İstanbul'un ismi bile herkesçe ma'lûm olamayacak kadar sapa bir mahallesinde, biri zemîni, zemîn-i tabî'ii olan siyah toprakla, diğeri kısmen çürüyüp toprağa tahvil etmiş tahta parçalarıyla mefrûş iki odalı bir evde tevellüd etmişti. Fakat bir sûretteki insan için bir emânet-i muvakkate hükmünde olan şu ömr-i güzerânın en kıymetli neşvelerinden biri, belki birincisi evlâd muhabbeti olduğu için evlâd sahibi olmak herkesçe arzu olunur bir muvaffakiyyet iken Sâkib'in velâdet-i ebeveyni tarafından bir musîbet zuhûru kadar nefretle intizâr ve telakkî olunmuş idi. Daha doğmadan vâlidesi hâmile olduğunu anlayarak pederine söylediği zaman vücûduna kızgın bir demir temâs etmiş gibi gözü açılmış, o telâş ile îrâd ettiği:

-Gerçek mi söylüyorsun? su'âline, sevinç handelerine, ümîd-i muvaffakiyyetlerine bedel gamzelerinden gözyaşı dökülüyor zan olunacak kadar mâtemli bir çehre ile âdetâ çekinerek cevâb tasdîk vermişti.

Rahm-i mâderde bulunduğu müddetçe biçâre kadın kalbinden doğmuş bir kalb-i müteheyyic gibi his olunan hareketini, musîbet helecânları zanneder. Yumruk kadar vücûdunu, vücûdunda nâ-kâbil nakl ü haml bir belâ yükü gibi taşır, hayâtı kendi hayâtının bir mahsûl-i zî-kıymeti olduğu halde daha yüzünü görmeden, hiç görmemek için çâre düşünür. Hatta karanlık gecelerde, dergâh-ı ulûhiyyete karşı ref' u 'âlâ ettiği lertzân elleri evlâdı için göklerde dâmânına erişecek eceller taharri ederdi. Fakat bu te'sîr kadının bir anaya lâzım olan şefkatte kemnisab veyâhût zevcenin evlâd sevmek ne demek olduğunu bilmez bir bed-meşreb olmasından nâşî değildi. Bilakis tâlî'siz kadın tevellüdünden gençliğine kadar bir gaflet-i ma'sûmâne içinde çekip götürdüğü ömr-i şitâbânı unfuvân-ı şebâb denilir bir âlem-i emel-perestîye tesadûf edip de tabiat-ı zevciyyet hislerini, izdivâc arzularını bahar sabahlarına erişmiş şukûfe-i ter gibi fezâ-yı âmâlinde yeni yeni yetiştirmeye başladığı zaman belki bir zevcden ziyâde bir çocuk sahibi olmak hevesine düşmüştü. Bir âlem fakr u fâka içinde, za'afî nispetinde rikkat ü ihtisâsa mağlub olan kalbi, validesinin kendisine, bazen pek girân gelen intizâr-ı ümid gibi tatlı bir bâr ile yüklettiği nigâh-ı şefkat vicdânında pek müesser helecânlar peydâ eder, âdetâ onu nakl eyleyecek yer arardı. Fakir de olsa şefkatli bir ananın sâyegâh-ı ağuşunda câ-yı ârâm bulduğu için kendisini pek nikbaht görürdü. Hâlbuki validesi kendisi gibi bir evlâd sahibi olduğu için nazarında daha bahtiyâr idi.

Ne zaman "Kızım!" hitâbını işitse vâlidesini o yolda hitâba muvaffak ettiği için sevincinden güle güle cevâb verir, sonra düşünür. Kendisi de öyle çağırarak bir mahsûl-i hayât arar, bulamaz. O zaman vâlidesine hased değil, fakat gıpta eder, derhâl hatırına izdivâc gelir, o vakit cüst u cû-yı ümid ile âtisine doğru atfettiği nigâh-ı intizâr, uzaklarda tabiatınca şekil ve kıyâfet bulmuş bir tıfl-ı nâz görür, onu çeke çeke kucağına kadar getirir, ona istediği gibi isimler intihâb eder, gâh oğlum, gâh kızım diye çağırır, onunla hemhâl olurdu.

İşte Sâkib'a hâmile olan kadıncağız bu ümidler, bu emeller içinde büyümüş, leyle-i zifâfını doğacak bir kevkeb-i sa'âdet için sabah'ul-hayr ittihâz eylemiş, hatta ba'de'l-izdivâc bir zaman kendisinde eser-i haml görmemesi fevkâlâde mûcib-i endişesi olmuş idi. Hayfâ ki zamanın bazı mukteziyât-ı diğergûnu insanın tarz-ı ma'îşetini değil, gönlün emelini bile tebdîl ediyor. Evlâd yüzü

görmeden evlâd muhabbetine ermiş olan o bedbaht da teehhülünden dört sene sonra hamile olduğu zaman, ömründe, gönlünde, hissinde fevkalme'mul bir tebdîl peydâ olmuş gibi adeta kan ağlamıştı. Nasıl ağlamasın ki vardığı günden beri zevcinin mes'udâne değil, refah ile hatta belki aç kalmadan geçen bir haftasını bile görmemiş, kaderinden o derece nevmît olmuş, telâtumgâh-ı seylân-ı meşîtin o kadar dehşetli mevceleri arasında tekerlenmişti ki âlem-i sihr u zeyne mihr olan harâbesine kendi evlâdı değil, hatta bir misâfir gelmesine 'alû vicdânen kâ'il olmaz, kendi tahammül ettiği ma'îşet-i müşküleye bir diğerinin muvakkaten bile iştirâkını arzu etmezdi. Ma'mâfih kadını bî-hâk usandıran felâket zevcinin gayretsizliğinden sadakatsizliğinden de ileri gelmezdi. O biçâre de zevcesini oldukça düşünebilenlerden idi. Ne kazanırsa evine getirir, ne bulursa haremine taşırdı. O cihetle hüsn-i ma'îşetini te'mîn edebilecek bir kudrete mâlik olsa onu sarf için yine hareminin arzusundan, evinin intizâmından başka bir zevk düşünmeyeceği muhakkaktı. Fakat kendisi için kazanmak ihtimâli mefkûd yani kazancına tekfîl etmesi lazım gelen istidâdı gayet mahdûd idi. Esâsen yetim büyüdüğü için tahsîline, ta'lîmine dikkat eden bulunmamıştı. Bir şey bilmezdi. Hatta kendi başının çaresini kendi düşünüp de bir işle iştigâl lüzûmunu hissedinceye kadar oturduğu, yattığı yer belli olmaz bir surette büyümüş, ondan sonra ise tâbî'likle bir kahvehâneye girmiş ise de o girdiği san'at kahve pişirmek gibi herkesin bildiği bir hizmetten ibâret kalmıştı. Kahve sahibinden aldığı birkaç kuruşun nafakasından artanı saklayarak iddihâr ettiği meblağ-ı kalîl ile evlendi. Evlendiği zaman yine tâbî' idi. Fakat tekraren para terâküm ettirip sonra bir kahve sahibi olmak fikrindeydi. Hâlbuki bad-el-izdivâc velev bir kişiden ibâret de olsa boynuna yüklenen aile bârı ile ev kirası evvelki gibi para artırmaya değil hatta o para ile mümkün mertebe geçinmeye bile imkân göstermedi. Hülâsa ma'îşetleri o kadar berbâd kudretleri o derece kütâh idi ki arada şûle gibi o deycûr-ı ye'si izâleye çalışan muhabbet-i zevciye ile en büyük medâr-ı teselliyet 'ad ettikleri isti'dâd-ı kanâat olmazsa hayâtta bîzârlığı, sevdâ-yı intihârı intâc edecek derecede bir bâr-ı girân-ı belâ altında sürüklenirlerdi. O ma'îşet içinde ise mesela zevc hasta olsa eve bir lokma ekmek getirecek, zevce mizacını bozsa onu küsüp bir kırık iskemle üzerine koyacak kimse olmadığı halde araya her cihetle hizmet ve himmete muhtaç bir çocuk girmesi hakîkaten arzu değil bilâkis istifâde olunacak felâketlerden idi. Sâkıb böyle bir evde, böyle bir âlem-i siyah içinde doğdu. Hatta şâyân-ı dikkat-i vakâdandır ki doğduğu gün alelâde bir kundak tedâriki bile mümkün olamadığı için komşulardan istifade ettikleri gibi meraktan, endişeden bir aralık validesinin sütü kesilerek o müddet zarfında çocuğa verdikleri koyun sütü bile yine civarda bulunan eshâb-ı hayrın mu'âvenetleriyle tedârik olunabilmişti. Zarûretin, fıkâdân-ı kudretin en acı te'sirleri, en dilsûz ıztırâbları böyle iştirâ-yı rûha sarf olunacak kadar tatlı ümitlere karşı olan mahrûmiyette anlaşılır.

Dünyaya yalnız evlâd sevmek için gelmiş, hayâtını yalnız o muhabbete müstenit bulmuş bir ana evlâdının en lazım, en adi rahatını te'mîn edebilecek kudretten mahrûm olursa vicdânında, hayâlinde ne gibi cehennemler tutuşacağı düşünülmelidir. Sâkıb dört, beş yaşlarına geldiği zaman pederinden de ayrıldı. Yalnız vâlidesi kaldı. Vâlidesi ise o dört, beş sene içinde meşîyyetin insanlara tevcîh etmek üzere icâd ve ihzâr eylediği ne kadar mesâib varsa hepsi üzerine ictimâ' etmiş gibi zaten arasında yuvarlandığı germ u serd hayâtından bıkmış, yaşadığı âlemin bazı hemcinslerine pek asân, pek zahmetsiz bahşettiği kudretten mahrûmiyeti hissiyle o vakte kadar belki bir kere arzûsu dâhilinde sürûr edememiş, belki bir istediğini iştiraya muvaffak olamamış, bir bayram, bayram değil hatta bir defa arkasına yeni bir entâri yapamayarak o ötekinin berikinin eskileri içinde çâk-çâk-ı giribânından tutup şehrâh-ı hayâtının dört beş senelik bir mesâfesi üzerinde sürüklemiş olduğu ve cümlesinin püskülsüz bir fes altında iki taraftan gözlerine kadar dökülen uzunlu, kısalı perişân saçlar içindeki sîmâ-yı hazînesine baka baka öyle bir musîbet içinde evlâd görmekten, hatta dünyasını görmekten bin kere bezmişti. Öyle iken zevcinin vefâtı, zaten bina enkâzı altında kalmış gibi kadd u kâmetini kırarcasına bugün bâr-ı sefâlete bir de te'mîn-i ma'îşet belâsı yükletti.

Vâkîâ', dul kaldığı zaman pek gençti. Artık dünyanın hiçbir emelinde nazar-ı hüsnü celb edecek renk kalmamış, âlem-i hayatında her ne mevcûd ise hepsinden hayatı kadar bıkmış, usanmış olsa da bâr-ı maişeti te'mîn etmek için başka biriyle akd-i râbıta-yı izdivâc mümkündü. Fakat Sâkîb'a olan muhabbeti buna mâniydi. Düşünürdü. Bir insan için ne türlü yaşamak mümkün olacağını birer birer hatırından geçirirdi. Bir çocuğun telâfisi nâ-kâbil bir hengâm-ı mes'ûdiyyet demek olan vakt-i sabâvetinde nasıl büyüyebileceğini, nasıl ömür geçirebileceğini tefekkür ederdi. 'Alelekser insanları kuvvet-i tâl'îlerinin müsâid olmadığı âmâl-ı müşküleye sevk eden isti'dâd-ı hırs ve hevâ o zamanlarında en ziyade kendisini mağlûb ederdi. Bir fakir önde, bir 'âciz kucağında, bir bîkes yatağında doğup büyümemiş de o hâl-i sefaletle sevk-i kazâ ile ikbâlin aksâ-yı merâtibinden düşmüş gibi rüyâsında bile görmediği 'avâlim-i mes'ûdânenin cümlesini görüp geçirmişçesine gözünün önünde tasvîr eyler. Sonra evlâdına bakar, onu onların hepsinden mahrûm bulur, yüreğinde onulmaz, unutulmaz yaralar açılır, min küll-il vücûh merhâmet ve sıyânetine şâyân bir bîkesin bir de yetimlik belâsı ile kahr u zebûn olmasını te'mîn-i ma'îşet için iki kat çamaşır yıkamaktan, yâhud binlerce hizmetten nâdirenen mümkün mertebe istirâhat için artırabildiği bir gününü, birkaç saatini de tahta silmek, ötekinin, berikinin bedel ve ücret mukâbilinde işine gitmekten bin kat beter bulmuştu. O cihetle gâyet âteşîn, gâyet mukâvemetsiz bir muhabbet-i mâderâneye perverişgâh olan kalbinin bütün âmâlini yalnız evlâdına hasr eylemiş, yalnız onun gözyaşı mukâbilinde iştirâ olunur gibi pek azı pek çok ağlamakla ancak tedârik edilebilecek havâyicini te'mîn için ihtiyâr ettiği meşâğlı ömrüne sûret-i güzêrân ittihâz eylemiş idi. Hayfâ ki zaten bünyesi gâyet nahîf, her türlü ilel ve imrâza son derecelerde müsâid idi. Hiçbir tarafında bir kûşe-i istinâd bulamamak üzere bir seyl-i hurum-ı hurûşun tehâcüm-i mukâvemet-i berendâzına ma'rûz olmuş gibi her türlü ümid ve penâhtan mahrum olarak çabaladığı o ummân-ı bîkerân, o bâr içinde evde Sâkîb'ına ancak sekiz yaşına kadar refâkat edebildi. Ondandır henüz başına mâe'men değil, fikrine meslek ta'yîninden 'âciz bir tıfl-ı ma'sûm olan Sâkîb büsbütün kimsesiz kalmıştı. Sâkîb'ın doğduğu günden itibaren 'acz u zarûret, birkaç seneden beri yetimlik yüzünden çektiği sefâlet vâlidesinin vuku'-yı irtihâli üzerine büsbütün başkalaşmış, büsbütün tahammülsüz ve mukâvemet fersâ bir dereceye gelmişti. Sekiz yaşında bir çocuğun pek yamalı bir entârî ile de mestûr olsa melâzî mültecâsı ana, baba kucağı olduğu halde onun ana, baba nâmıyla akseden feryâd-ı istimdâdına karşı kabristânda hayâlet görür gibi hâtıra-yı tahassüründe yalnız hayâllerini mevcûd bulabildiği iki vücûd o zaman toprak olmuş ağuşları ile, gönülleri ile eyyâmın meşîyyetgâh-i güzêrânı olan bir zemîn-i heycâ altında çürümüş gitmişlerdi. Hemcivâr bulunan iki üç kişi ile me'mûrîn-i hükümetten mürekkep bir cemâ'at tarafından vâlidesi defnolunduğu günün akşamını vâlidesinin iyi görüştüğü bir komşu evinde geçirirdi. Hâlbuki ne kadar meyyâl-i hayr olsa da o biçârede kendi esbâb-ı taayyüşünü te'mîn ve tedârikte günde binlerce işret ve meşgulâta uğrayan takımdan idi. Onun için orada bir haftadan ziyade temdîd-i musâferet kâbil olamazdı. Gördüğü şiddetlice bir iştigâl üzerine kapıdan çıktığı zaman ise gidecek hiçbir yeri yoktu. Vâlidesi ile beraber, doğduğu zamandan beri ikâmet ettikleri ev, kira mukâbilinde tutulmuş olduğu için kadının irtihâlini müte'âkib sahibi tarafından diğer birine icâr edilmiş, eşya ve mefrûşât nâmıyla dâhilinde bulunan şeyler ise min haysü'l-mecmû' mahalledeki esnâf borcunu bile te'diyeye gayr-i kâfi bulduğundan ne mal ne mekân, ne de bir çare buluncaya kadar başını kayırmaya imkân kalmıştı. Binâenaleyh o vakitten itibaren eyyâm-ı sâbıkası gibi felâketin bir misâl-i mahsûsu vâfına sezâ olan günleri dört gözle arayacak bir sefâlet âlemine girdi. Bîkes, bîvâye, yetim, öksüz, aç bir çocuk için ne hâl tasvir olunabilir? Zaten vâlidesinin kim bilir kaç ay evvel eski denilecek kadar giyilmiş olmak üzere bir sahib-i hayrın yed-i lütfundan kopardığı pantolon paçaları parçalana parçalana dizlerine kadar çıkmış, sutranın göğsü, kolları yırtılmış, içinde gömlek yok sîne sâd-çâk, beden üryan, hâsılı ahkâm-ı meşîyyetin bazen teselliyle geçmeye mecbûr eylediği biçarelerde nasıl kıyafet tasavvur olunabilirse o halde idi. Binâberin ilk sokakta kalıp da akşama gidecek yer, yiyecek yemek düşünmekle bir köşeye dayanarak bir şekl-i zî-hayat-ı neket tasvîr ettiği zaman, önünden geçen bir sâhib-i hayrın halinden cesâret alıp verdiği

sadaka pek büyük bir mededres olmuştu. Daha ilk günden dilenmeye başladı. Hilkâtin bazen insanlara doğduğu gün ömür ile beraber taslit ettiği tabâyı vardır ki terk ve tebdîli pek müşkül hatta muhâl olduğu gibi vücudu en koyu bir vâlîde-i nekbet ve sefalettir. Ezcümle âciz ve bîkes olmak, hem de hiç kimsenin nazar-ı hoşnûdisini celb edemeyecek kadar ahlaktan, imtizâcdan mahrum bulunmak gibi herkes için şâyân-ı istiâze bir tabî'-i merdûd Sâkıb'ın cebeliyyet-i zâtiyesi hükmünde idi. Zaten sefil ve perişân büyümüş, güzel bir terbiye değil, güzel terbiye olunmuş bir adam bile görememiş olduktan başka hilkaten kendisi nev'i beşer için ne kadar fenâlık tasavvur olunabilirse o kadar fenâ yaratılmış idi ki şimdi pûyân olduğu girive-i sefâlet-i zulmete tesadüf etmiş hırsız gibi mâhiyet-i rezilânesinin bir kat daha kuvvet bulmasına müsâid bir fırsat oldu.

Mesela o sîn-i visalde bulunan çocuklar için kuvveti yetişecek derecede yük götürmek, bohça taşımak gibi yiyeceği ekmeğin parasını çıkarabilecek imkânlar mevcut iken Sâkıb yirmi dakikalık bir yola iki okkalık bir şeyi götürüp de üç kuruş almayı sevmez idi. Sabahtan akşama kadar dolaştığı bin kişinin dâmân-ı niyâzına düştüğü, binlerce meşterler, yumruklar yediği halde dilencilikten kazandığı altmış parayı bir nimet tanırды. Teselliden ziyâde zevk aldığı bir vazife varsa o da sirkat idi. Hırsızlığı o kadar severdi ki kendisine 'atiye veyahûd bir iş mukabilinde bin kuruş verseler veyahut birinin gafletinden bi'l-istifâde yüz kuruş aşırabilmek kadar mûcib-i hıfzı olmazdı. Validesi vefat ettiği zaman yaz ibtidası idi. Binâenaleyh hulûl-ı şitaye kadar gah teessül gah sirkat ile vaktini geçirdi. Kışın ise o ma'îşette büsbütün başka bir tebdil göründü. Çünkü bir adamdan sâ'ilâne on para istemek yahut beş kuruş veya beş kuruşluk bir şey çalmak mümkünse de kimsenin ne tasdiklen evine sahip olmak ne de yatağını aşırabilmek kabil değildi.

## 2

Dünyayı alt üst etmeye çalışırcasına bir şiddet ile esen rüzgârın bürûdetten encâma dayatmış birer buz parçası hâline koyduğu kaldırımlar üzerine uzanıp yatmak, hengâm-ı seyfd e dâi-yi hâbî bir meşgale ittihâz ettiği encüm-şimârlığa bedel gökten dökülen kar tanelerini sayarak uyumak artık muhâl idi. Bürûdeti vücûdun harâret-i garîziyesini donduracak derecelerde olan zemherir her gece dünyayı alt üst edecek kadar şiddetli fırtınalar koparır, her fırtına yerde, gökte te'sûrine değil, temâşâsına bile tahammül olunmaz hengâmeler, kıyâmetler tasvîr ederdi. O zaman sokaklarda yatmaya alıştığı günden beri yatacak yer düşünmek gairesini teâmüle gayr-ı lâıyk görmekte olan Sâkıb, barınacak bir mahal aramaya başladı. Pek çok yere ilticâ etti. Pek çok yerden rû-yı red gördü. Nihâyet pederinin hîn-ı hayâtında tâbî'lik ettiği kahvehâneye bir bildik delâleti ile mürâca'at etti. Kahve açık bulunduğu zamanlarda müşterilere hizmet etmek ve mukâbilinde havâyic-i zarûriyesi oradan te'mîn olunmak, geceleri orada yatmak, hatta haftalık nâmıyla münâsib bir de meblağ verilmek şerâiti ile kahvehâneye kabul olundu. Orada yiyip içtiği öksüz kaldığı günden beri asla görmediği vâlidesinin sağlığında da haftada on beş günde bir ancak bulabildiği sûrette, haftalığı ise teessül-i sülûkünde ayda kazandığından ziyâde, hizmeti ekmek parası arkasında her gün çektiği müşkülâta nispeten hiç, rahatı âdetâ medûdiyet idi. Hâlbûki buna şükür ve kanâ'at mümkün değildi. Kabul olunduğunun üçüncü günü ustasının tenceresini aşırıp sattı. Bu cür'et onun tarafından ihtiyâr olduğu henüz tahkik etmeden buna aldığı kahve parasını çekmeceye atmamak, ustanın kahveciye, esnâfa verilmek üzere kendisine tevdi' eylediği mübalağadan istifâdeye kalkışmak gibi iki şahid gösterdi. O yolda efâline lâzım gelen cezâ tertîb olunmadan müşterilerden birinin kahvede unuttuğu şemsiyeyi çalıp sattı. Az zaman içinde gösterdiği pek çok melânet üzerine salâh halinden ye'is gelerek üç, dört gün sonra oradan kovuldu. Yine sokakta kaldı. Bir aralık ahvâlini bilmeyen bir bakkal tarafından ilcâ-yı merhâmetle çıraklığa alındı. Orada da mâhiyyetini meydana koymak için bir aydan ziyâde beklemedi. Yine kovuldu. Hülâsa iki, üç sene zarfında on dört yere kabul olunduğu hâlde cümlesinden kahr u tezlîl ile çıkarıldı ki gerek birinden ayrılıp diğerine intisâb edinceye kadar, gerek cümlesinden kovulduktan sonra sokaklarda kaldığı kar, yağmur altında sabahlara kadar titrediği müddetler zarfında çektiği müşkülât hakîkaten tâb u



tahammülün fevkinde idi. Gariptir ki meselâ bir yerden ayrıldığı zaman kaldırım üzerinde bir tarafı kopmuş, yarım sutrası ile zebûn u makhûr vücûdunun ancak bir kısmını örtebilip de hüngür hüngür ağlamakla geçirdiği mazlum, müthiş geceler içinde ondan evvel ilticâgâhı olan yerden niçin kovulduğunu düşünür, yaptığına yapacağına bin kere tövbe ve nedâmet eyler, öyle iken yine bir yere girince redâ'et-i tab'inin mükteziyâtını fakat biraz daha ihtiyât ile icrâ etmekten çekinmezdi. Hatta son defa olarak yine bir vâsıta ile ufak tefek işlerini gördürmek ve kimsesi olmadığından evlâd edinerek o âhir ömründe kendine hemhâl eylemek üzere öyle bîkes bir çocuk arar, Râbite Hanım nâmında ihtiyâr, bir evle beş on kuruş îrâd sahibi, kimsesiz bir kadının yanına kabul olunmuştu ki orada rahatı pek mükemmel idi. Girdiği günden itibaren hâli, kıyâfeti gibi tarz-ı ma'îşeti de kamilen değişti. Oldukça kudretli, oldukça müterrahim bir vâlidenin ağuşunda perverişyâb olan bir evlâd ne kadar rahat görebilirse öyle yaşamaya başladı. İki üç ay sonra bir de mektebe verildi. Fakat nerdübânsız minâreye çıkmış gibi ne olduğuna, nerede bulunduğu kendi de akıl erdiremeyerek büsbütün kendini şaşırmış, mevki'ini insanların fevkinde, insanları zîr-pâ-yı te'azzümünde bulmuş, binâenaleyh gururu bir dereceye gelmiş idi ki kendisine tevcîh hitâb eden bir diğerrinin velev hitâbî mâkul de olsa fi'lini cür'et tanıyarak mutlak gayr-ı lâıyk bir cevap verir, kimse ile imtizâc etmez, kimse ile imtizâcı şanına layık bulmazdı. Çocuğun huşûnet-i tabii, sû-i imtizâcı ve onun neticesi olan kavgacılığı, müzârebese mektepte uzun müddet ârâmına man'î oldu. Yine o da oturmaya başladı. Mu'ahheren Râbite Hanım ettiği hayrı tamam etmek kasdıyla cehline razı olamayarak diğerr bir mektebe verdi. Orada dahi duramadı. Bir senede üç mektep değiştirdi. Hiçbirinde ârâm edemedi. Kuyudan çıkarırcasına bulduğu hal-i mezelletten kurtaran Râbite Hanım da Sâkıb'tan bîzâr olmaya başladı. Çünkü kendisine en büyük lütfu eden o, olduğu halde Sâkıb onu pek çabuk unutmuştu. Ondan başka kadının ufak bir istiskâl ile kendisini yine evvelki haline ircâ' edebilmesi mümkün olacağını düşünemediğinden veyâhud fart-i merhametinden bi'l-istifâde âleme karşı ihtiyâr ettiği muâmeleyi ona da yaptı. Râbite Hanım ise Sâkıb yanından çıksa nereye gideceğini, ve o hâlde yaşayan bir âdemi halince terfiye ettikten sonra ufak tefek nekâisine bakıp da tekrar bîkes bırakmanın şîar-ı insâniyyete ne derece mugâyir olduğunu pek iyi bildiğinden dâima sabır ve tahammül tarafını iltizâm ve ihtiyâr ederdi. Hatta bir aralık birkaç sene evvel vefât etmiş olan zevcinin metrûkâtına dair bazı umûrun tavsiyesi için giderken onu da beraber götürür idi. Bu kadar yüz bulunca bütün bütün ne olduğunu şaşırın Sâkıb'ın orada kendisini darbe kadar cür'etini tesâmüh etmek gibi eser-i insâniyyet de gösterdi. Hâlbuki Sâkıb o yolda yaşamaktan bıktı. Orada görüştüğü kendi meşrebinden birkaç rezilin ihtiyâr ve teşvîki ile işler tesviye olunup da 'avdet edecekleri sırada kadının çekmecesinden otuz lira kadar para çalarak savuştu. Râbite Hanım bu vuku'ât üzerine iki gün içinde mesmûm olan âzimet niyetini te'ahhire mecbûr olduysa da Sâkıb'ı bulabilmek mümkün olamadı. Binâenaleyh tab'ân denî yaratılmış bir mahlûkatın ekdâr ve mu'âvenetiyle tebdîl-i ahvâli nâ-kâbil olduğunu anladı. Çalınan otuz lira ile beraber Sâkıb'tan ona şî'ar-ı insâniyyete tevâfuk edecek sûrette bir hizmet edebilmekten me'yûsen sarf-ı nazar eyledi. Bir hafta sonra hareket eden vapurla İstanbul'a geldi.

### 3

İnsanları alelekser yanıltan bazı ümidler vardır ki zuhûru bilâkis mûcib-i idbâr olur. Sâkıb için kardan, yağmurdan çürümüş bir libâs içinde kâh harâretten kâh berûdetten yanmış, zayıf ve hasta cism-i bî-tuvânı başının püsküllü belâsı gibi ta omuzlarına kadar dökülerek gün görmesine mâ'ni olmaya çalışan perişân saçları altında, üzerinde şerheler açılmış, üryan ayakları ile şehirde hayâtın sengistan felâketini tî ve takibe çalışırken ondan kurtulup da Râbite Hanım gibi insâniyyetin bî-hak takdîr ettiği vezâ'ifini bizzât nefsinde mücribi olan bîkesliğe tatbîken bir derece daha anlamış bir hüsn-i niyet sahibinin sâyegâh-ı ağuşuna sığınmak otuz liraya fedâ olunmak değil, dakikası milyonlar değer bir sa'âdet idi. Fakat bunu bilmeyen Sâkıb otuz lira, otuz gün içinde bitip de belâyı garibetin leyl-i mazlimesine hâbgâh olur yabancı bir memlekette sefâletın daha mü'esserini tecrübe ettiği zaman anladı. Hayfâ ki o vakit iş işten geçmiş, fırsat elden kaçmıştı. Vakâ-i fi'lini icrâya

iktidâr kazandığı günden beri san'atı olan sirkat andında o kadar ehemmiyetli bir şey olmadığı için tekrar Râbite Hanım'a ilticâdan utanmayacağı gibi kusurunu affettirebilmekten de kat'iyyen ümidvâr idi. Hâlbuki bulunduğu yerden İstanbul'a 'avdetin muvaffak olduğu ücret-i râhı tedârike imkân müsaid değildi. Çünkü oranın ekâbir ve ağniyasını henüz lâyıkiyla öğrenmemiş, ahalsinin efkâr ve tebâya'ına tamamen vâkîf olmamıştı. Nereden te'essül etmek lazım geleceğini, nerede icrâyı sirkatin daha âsân, daha fâidenceş olacağını bilmezdi. Binâberin orada geçirdiği iki buçuk ay müddet-i zarfında çektiği meşakkat nazar-ı itibâra alınmak lazım gelse de hakîkaten târif ve tasvîri mahal bir bârgirân idi. İstanbul gibi müstakilen olsun barınacak bir yer bulamadığı için Sâkıb orada, meşâkk u mihen altında pek zebûn kaldı.

Bir aralık Sâkıb hastalandı. O dereceye geldi ki bulunduğu yerde gidip beş, on kuruş isteyecek hiçbir mededresi olmadığı gibi ümidi olsa bile kalkıp gidecek iktidârı kalmadı. Nihâyet bir hâk-i siyâh-ı sefâlet üzerinde, bir muzlim gecede, aç, bitâb olduğu hâlde teslîm-i rûh eyledi. O yolda olan bir bîkesin na'sı nasıl nakl olunursa o sûretle defnedildi ki, o zaman henüz on üç yaşında idi.

#### 4

Hakîkatte vak'a olan şu hikâyeyi yazmaktan maksat ölü çocuk da olsa herkesin dûçâr olduğu felâketin kendi seyyie-i 'âmâli olduğuna bir delîl daha göstermektir. Fakat Sâkıb vefâtında henüz on üç yaşında olduğuna nazaran 'ibret ve intibâh zamanı değilse de Râbite Hanım'ın yanında, refâh ve rahat içinde yaşamak veyâhud o sûretle ölmek imkânı varken sûret ve kat'i nazar-ı itibâra alınır, bu hâlin sırf kendi icra'atından ileri geldiği düşünülürse müddea' olan hakîkati tebeyyün etmek olur.

# 27 MAYIS DARBESİ'NİN TÜRK ROMANINA YANSIMASI

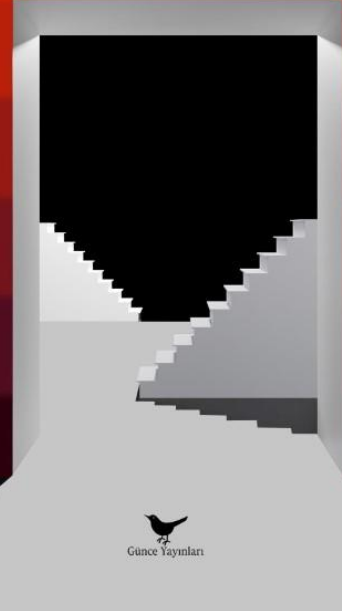
DR. FERHAT ÇETİNKAYA



Günce Yayınları

# Türk Romanında Arzunun Görüngüleri

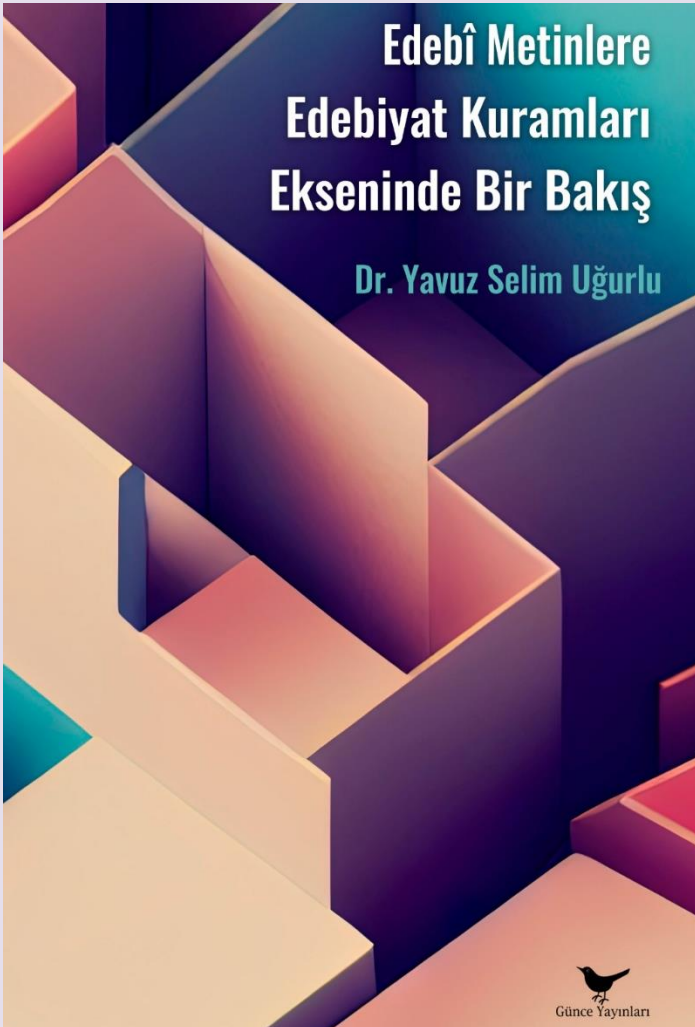
Ömriye Bayrak



Günce Yayınları

# Edebî Metinlere Edebiyat Kuramları Ekseninde Bir Bakış

Dr. Yavuz Selim Uğurlu



Günce Yayınları

Ertuğrul Gazi Derhem

# Türk Romanında Narsisizm



Günce Yayınları

**Çeviribilim**  
**Araştırma Makaleleri**  
**Research Articles**  
**on Translation Studies**

# André Lefevere'in Şiir Çeviri Stratejisi Bağlamında Eski Arap Şiiri İncelemesi: İmru'ul-Kays Örneği

ARŞ. GÖR. ÖKKEŞ HENGİL\* - DOÇ. DR. MEHMET ŞAYİR\*\*

## Öz

Bu araştırmanın amacı, Türkçede birden çok çevirisi bulunan eski Arap şiirlerinden İmru'ul Kays b. Hucr Muallakası çevirilerinin André Lefevere'nin şiir çevirisi stratejileri bağlamında araştırılmasıdır. Şiirin kaynak kültür dizgesinde büyük önemi haiz olduğu, buna bağlı olarak hedef kültürde çevirisinin önem arz ettiği düşünülmektedir. Araştırmada yöntem olarak doküman analizi kullanılmış olup araştırmanın yapıldığı tarih itibarıyla söz konusu kaynak metnin hedef dilde üç adet çevirisine rastlanmıştır. İngiliz Şair William Shakespeare'den Türkçeye yapılmış iki adet çeviri, model çeviri olarak verilmiş olup sonuç bölümünde söz konusu şiirler ile Arapçadan Türkçeye yapılan şiir çevirileri arasında karşılaştırma yapılarak sonuca ulaşılmıştır. Arapça şiir çevirileri, çevirmenlerin öncelik tanıdığı düşünülen unsurlar göz önüne alınarak incelenmiş, Suçin'in kaynak metnin ses özelliklerini önceleyerek çoğunlukla sessel çeviri stratejisini tercih ettiği; Ceviz vd.'nin şiirin formunu düzyazıya yaklaştırarak çoğunlukla şiiri nesre dönüştürme stratejisini tercih ettiği; Yalçın ve Can'ın ise yer yer atlamalar yapıp çeviri bütünlüğünü bozduğu, çeviri şiiri eksik bıraktığı tespit edilmiş olup büyük oranda tercih ettiği stratejinin koşuk çevirisi stratejisi olduğu görülmüştür.

**Anahtar sözcükler:** İmru'ul Kays, André Lefevere, şiir çevirisi, Arapça şiir, Türkçe şiir

## AN ANALYSIS OF OLD ARABIC POETRY IN THE CONTEXT OF ANDRÉ LEFEVERE'S POETRY TRANSLATION STRATEGY: THE EXAMPLE OF IMRU'AL-QAIS

## Abstract

The aim of this study is to investigate the translations of the Mu'allaqat of Imru'al-Qays b. Hujr, one of the ancient Arabic poems with multiple translations in Turkish, in the context of André Lefevere's poetry translation strategies. It is thought that the poem is of great importance in the source culture, and accordingly, its translation is important in the target culture. Document analysis was used as the method in the research and three translations of the source text in the target language were found as of the date of the research. Two translations from the English poet William Shakespeare into Turkish were given as model translations, and in the conclusion section, a comparison was made between the poems in question and the poetry translations from Arabic into Turkish. Arabic poetry translations were analyzed by considering the elements that translators are

\* Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Arap Dili ve Edebiyatı A.B.D., [okkes.hengil@hbv.edu.tr](mailto:okkes.hengil@hbv.edu.tr) ORCID: 0000-0002-5256-1358

\*\* Gazi Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu, [msayir@gazi.edu.tr](mailto:msayir@gazi.edu.tr) ORCID: 0000-0002-1331-6982

Gönderim tarihi: 5 Haziran 2024

Kabul tarihi: 10 Temmuz 2024

thought to prioritize, and it was found that Suçin mostly preferred the strategy of sonic translation by prioritizing the sound features of the source text; Ceviz et al. mostly preferred the strategy of converting the poem into prose by bringing the form of the poem closer to prose; Yalçın and Can, on the other hand, sometimes made omissions, disrupted the integrity of the translation, and left the translated poem incomplete, and it was seen that the strategy they mostly preferred was the strategy of translating poetry into prose.

**Keywords:** Imru'al-Qais, André Lefevere, poem translation, Arabic poem, Turkish poem

## GİRİŞ

İnsanın pek çok alanda iletişim amacıyla kullandığı en eski faaliyetlerinden biri olan çevirinin sesi, niteliği, üslubu, eleştirisi, stratejisi, zorluğu vb. unsurları her metin türüne göre farklılaşmaktadır. Kimi metin türlerinin çevirisi, kolay okunabilir görülürken kimi türler aksine zor ve karmaşık olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca çevirinin kaynak ve hedef dilleri, bu dillerin yapısal unsurları, kültürel özellikleri bahsi geçen unsurları doğrudan etkileyen etmenlerdir. Bunlara ek olarak çevirmenin hedef ve kaynak dil yetkinliği, çeviri stratejilerine aşinalığı, çevirisini yaptığı metnin türüne ve alanına olan hakimiyeti çevirinin niteliğinde son derece önemli görülmektedir. Tüm bu etmenler çeviri karşılaştırması/eleştirisi/değerlendirmesinde bireysel bir görüşten uzak, nesnel değerlendirmeler yapabilmek için göz önünde bulundurulması gereken unsurlardır (Aksoy, 2001, s. 166). Alanyazında pek çok tanımı yapılan çevirinin her bir tanımı, çeviriye dair farklı noktaları vurgulamaktadır. Nida ve Taber'in tanımlamasına göre çeviri, kaynak dildeki iletinin öncelikle anlamsal olarak sonra ise biçimsel olarak en doğal ve kaynak dile en yakın, kaynak dilin eşdeğeri olacak şekilde hedef dilde yeniden oluşmasıdır. Nida ve Taber, çeviri sürecinde anlamsal eşdeğerlik vurgusu üzerinde durarak kaynak dildeki iletinin hedef dilde yeniden oluşmasının kaynak dildeki anlamın korunmasıyla olabileceği şeklinde ifade etmektedir (1971, s. 11). Başka bir deyişle çeviride asıl olan anlamın sağlanmaması durumunda çeviriden de söz edilmesi mümkün görünmemektedir. Özünde anlamın aktarılmasına dayandığı düşünülen çeviride ses, yöntem, biçim gibi öne çıkan diğer unsurlar ise önemli olmakla birlikte ancak özün varlığıyla anlamlı olabilir. Catford'a göre çeviri, bir metnin bir dilden başka bir dile yer değiştirdiği diller arası bir işlemdir (1965, s. 20). Özelde şiir çevirisine bakıldığında ise Kuçuradi (1978), şiirde çevrilmesi gerekenin "şiirin özgün sesi, tınısı" olduğunu söylemekte hedef dilde kaynak dildeki aynı sesi yaratmakla şiirin çevrileceğini aktarmaktadır. Öte yandan ses ve tını şiirin imge olarak büründüğü estetik bir örtü olarak da görülebilir. Dolayısıyla şiir çevirisinde de ses ve tını, estetik bir örtü olarak değerlendirilmeli ve anlamı yitirilmiş bir metnin estetik değerinden söz edilemeyeceği gerçeği göz ardı edilmemelidir. Çeviri eleştirisi öncelikli olarak incelenen metin türüyle doğrudan ilişkilidir. Her metin türünün çevirisi kendine has gereklilikler taşımaktadır. Bu araştırmanın konusu olan şiir çevirisine bakıldığında çeviri eleştirisi esnasında dikkate alınan pek çok unsur bulunmaktadır. Şiirde üslup, biçim, kafiye, redif, ölçü, ritim, ses tekrarları ile cinas, teşbih, teşhis, istiare gibi söz sanatları şiir çeviri eleştirilerinin inceleme konusudur. Şiirlerde kullanılan şiiri zenginleştiren söz konusu öğelerin aynı zamanda şiir çevirisini zorlaştıran unsurlar olarak da görüldüğü, yer yer şiir çevirmenlerini zorladığı ifade edilmektedir (Dağbaşı, 2017, s. 37). Bu düşünceyi ileri götüren, şiirin

çevrilemeyeceğine dair savlar öne süren görüşler de bulunmaktadır. Bunlardan biri Kitâbu'l-Hayevân isimli eserinde şiirin çevrilemeyeceğini, çevrildiği takdirde mutlak suretle şiirin ölçüsünün, ritminin, estetiğinin ve birçok önemli özelliğinin kaybolacağını iddia eden el-Câhiz'dir (1938, s. 75). el-Câhiz'e yakın bir görüş ortaya atan bir diğer isim es-Safedî de el-Câhiz'den etkilenip onun görüşlerini sistematikleştirerek çeviriyi kelime çevirisi ve anlam çevirisi şeklinde özetlenebilecek iki kısma ayırmıştır (Sarıkaya, 2003, s.149). es-Safedî'nin kurduğu ikili ayırım, temel ve basit bir ayırım olmasına rağmen esasında çevirinin iki yönü olduğuna dair bir gösterge sayılabilir. Zira buna yakın şekilde yapılan kategorizasyonlara rastlamak mümkündür. Örneğin benzer bir ayırım da anlam çevirisi ve biçim çevirisi olarak görülmektedir. Buna göre sadece anlamın çevrilmesi şiirin çevrildiği anlamına gelmez şiirin konusunun ortaya konduğunu göstermektedir (Aksoy, 2002, s. 132). Ancak anlamın gözetilmediği bir çeviri de gerçek bir çeviri olmayabilir. Dolayısıyla şiir çevirisinde geliştirilebilecek biçimsel bir yapının ister istemez anlam eksenli olması gerekir. Dante'ye göre şiir metni, kaynak dilindeki estetiği hedef dilinde kayıp olmaksızın yakalayamaz (Cary, 1960, s. 106). Octavio Paz, her çevirinin kendi özelinde biricik ve farklı olduğunu söyler ayrıca görüşünü şiirin evrenselliği ilkesine dayandırarak şiirin çevrilebilirliğini savunmaktadır. Ayrıca Avrupa dillerindeki en güzel şiirlerin ise çeviri şiirler olduğunu dile getirmektedir. Çeviri anlayışında yabancılaştırıcı çeviriye yakın duran Paz, çeviriye kaynak kültüre özgü kültürel unsurları yansıtması bakımından önem vermektedir. Buna göre çeviri metin, hedef kültür dizgesinde bir model yaratmakla kalmayıp çevirmeni de görünür kılmaktadır. Paz, Avrupa'da en iyi şiirlerin çeviri şiirler olduğu argümanını kaynak kültür dizgesindeki unsurların hedef kültüre aktarılmasıyla sağlanan zenginlik ve iki kültürün birbirlerini tanmasına dayandırmaktadır (Abdal, 2019, s. 744). Ayrıca şiirin evrenselliği özelliğine dikkat çekerek şiirin çevrilebilir olduğunu savunmakta ve şiirlerin şairler tarafından çevrilmesi gerektiğini söylemektedir (2012, s. 163). Diğer taraftan şiirin çevrilemeyeceğine dair görüşüne dilsel özellikleri neden gösteren Altay (2001), şiirde kullanılan söz sanatlarının şiir çevirisinde mutlaka kayıplara yol açacağını, dolayısıyla da şiir çevirisini zorlaştırdığını dile getirmektedir. Şiirin çevrilemez oluşunu kayıplar üzerinden gerekçelendiren Erten, çeviride kayıpları yapıtın dilsel özellikleri ve üslubuyla ilişkilendirip yazarın üslubunun, yakaladığı ritmin bozulmadan doğrudan aktarılacak kaynak metnin eşdeğerinin erek metinde yakalanabileceğini dile getirmektedir (1993). Bunu yapmanın zor olduğunu söyleyerek şiirin çevrilemezliği görüşünü savunanlar arasında şiirin kültür odaklı olma özelliğini öne çıkaranlar da bulunmaktadır. Buna göre imge ve kültür yüklü şiir, kaynak dilin kültür dizgesinde anlamlı olduğundan bir başka dile taşındığında o dilin kültür dizgesinde kendine yer bulmakta zorlanabilir (Tellioglu, 2018, s. 194).

Şiirin çevrilebilirlik-çevrilemezlik sorusuna olumlu ve olumsuz yöndeki görüşleri çoğaltmak pekâlâ mümkündür ancak araştırma bağlamında Arapça-Türkçe dilleri arasında şiir çevirisine odaklanıldığından iki dil arasında şiir çevirisine yönelik görüşler önem arz etmektedir. Bunlar, şiirde çevrilebilirlik-çevrilemezlik sorunuyla ilgili olarak cevaplanması gereken sorular yaratmaktadır. Şiir çevrildiğinde ortaya çıkan ürünün kaynak metne denkliği, hedef dilde yeni bir şiir ortaya çıkıp çıkmadığı, anlam-biçim dengesinin korunup korunmadığı, çevirmenin dilsel yetenek ve becerilerinin yanı sıra şiirsel yetenek ve becerileri ve benzeri soruların yanı sıra temel

soru olan şiir nasıl çevrilmeli sorusu da önemli bir sorun olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda Suçin (2014, s. 183) söz konusu iki dil arasında çeviri yapan bir çevirmenin karşılaşması muhtemel sorunlara örnek olarak Arapça geçmiş zaman fiil kiplerinde, Türkçedeki duyulan geçmiş zaman ve görülen geçmiş zaman kipleri gibi bir ayırım olmamasını; aksi yönde Arapçadaki isim, fiil ve sıfatlardaki cinsiyet (eril, dişil) ile sayı (tekil, ikil, çoğul) gözetilen zamirlerden birkaçının Türkçede yer almamasını saymaktadır. Öte yandan aksi yönde bir görüşe göre bu durumun çeviride önemli sorunlara yol açabileceği düşünülmemektedir. Özellikle çeviride şiir tadı verilmek isteniyorsa esas olanın anlamdan ödün vermeden şiirselliğin yakalanması ve kavram kargaşasına yol vermeden ölçü, redif ve kafiye yerli yerinde olması olarak değerlendirilmektedir. Dağbaşı ve Gügercin (2020, s. 131) Arapçadan Türkçeye yapılan şiir çevirilerini incelediğinde yer yer kaynak şiirlerin hedef metne ritim ve kafiye düzenleri bakımından aktarılmadığını tespit etmişlerdir. Çevirmenlerin genel olarak ritim ve kafiye düzenlerini aktarmaya çalıştığı görülmektedir. Düz yazı çeviri bir yana birçok çevirmen şiirselliğin etkisiyle şiiri şiir olarak, dolayısıyla ritim ve kafiye düzenini koruyarak çevirmeye çalışmaktadır. Ancak bu konuda başarı sağlamanın zannedilenden oldukça zor olduğu düşünülmektedir. Bu noktada çevirmene çok iş düşmektedir. Aksoy (2002, s. 58) yazın çevirmeninin diğer türlerin çevirmenlerine kıyasla metnini tanınması, bilmeden öte sevmesi ve ondan zevk alması gerektiğini söylemektedir. Bunun yanı sıra yazın çevirmeninin diğer türlerin çevirmenlerine göre yaratıcılık hususunda daha avantajlı olduğu da söylenebilir. Yazın çevirisi bağlamında şiir çevirisinde ise şiirlerin şairler tarafından çevrilmesi gerektiğini dile getiren görüşler de bulunmaktadır. Türkçede bulunan pek çok Arapça kökenli kelimenin (Sert, 2016, s. 68) Arapçadan Türkçeye yapılacak şiir çevirilerinde kolaylık sağlayabileceği düşünülmektedir. İki dilin ortak kelime hazinesi ve iki dilin düşünce dünyalarının paylaştığı ortak ya da benzer olgular bu dillerin sözcük düzeyi bakımından yakınlık gösterebileceğini ortaya koymaktadır. Ayrıca çeviride hedef dilin yapısı, estetiği, potansiyelleri, özellikleri, ses sistemi ve kelime dağarcığı da büyük önem kazanmaktadır. Zira hedef dilde oluşturulacak olan yapı bu etkenlere dayandırılacaktır.

Şiirde çevrilebilirlik-çevrilemezlik sorunuyla ilgili olarak “şiir çevrilmeli mi çevrilmemeli mi?” sorusuna cevap bulunması gerekir. Eğer cevap şiir çevrilmeli şeklinde olacaksa o hâlde nasıl çevrilmeli sorusuna cevap aranmalıdır. Söz konusu tartışmaların sürmesi ve şiir çevirisinde sözü edilen zorluklar bir yana dünyada ve Türkiye’de şiir çevirileri yapılmakta ve bu çeviriler geniş kitlelerce okunmaktadır. Bir yandan çeviriler yapılırken öte yandan bu çevirilere dair çeviri eleştirileri de yapılmaktadır. Çeviri eleştirileri yapılırken belirli stratejiler göz önünde bulundurulmaktadır. Bu stratejilerden biri, söz konusu araştırmanın teorik altyapısı olarak kullanılan André Lefevere’in çeviri eleştirisinde ana hatları belirlemek amacıyla şiir çevirisini yedi türe ayırdığı şu stratejidir:

1- Sessel çeviri (phonemic translation): Kaynak şiirin sesinin hedef dilde yaratılmasıyla yapılan çeviridir.

2- Sözcüğü sözcüğüne çeviri (Word by Word translation): Kaynak şiirin anlamından ve söz diziminden uzaklaşılarak yapılan çeviridir.

3- Ölçüsel çeviri (metrical translation): Kaynak şiirin yalnızca ölçüsünü aktarma amacıyla yapılan çeviridir.



4- Şiirin nesre dönüştürülmesi (poetry into prose): Kaynak şiirin biçiminin ve söz diziminin değiştirilmesiyle yapılan çeviridir.

5- Uyaklı çeviri (rhymed translation): Ölçü ve uyağın diğer unsurlara tercih edilmesiyle yapılan çeviridir.

6- Koşuk çevirisi (blank verse translation): Yapısal olarak sınırlandırılmış ancak kaynak şiire sadık ve dakik bir çeviridir.

7- Yorum-yeniden yazma (interpretation-version): İçeriğin korunup biçimin değiştirildiği adeta kaynak şiirin yeniden yazıldığı çeviridir (Lefevre, 1975).

Eski şiir çevirisi bağlamında özellikle Türkçeye ölçü ve uyak unsurları gözetilerek koşuk çevirisi stratejisi çerçevesinde sessel, ölçüsel, uyaklı çeviri örnekleri olarak Talât Sait Halman (TSH) ve Can Yücel'in (CY) William Shakespeare'den çevirdikleri 66. Sone çevirisine bakılmasında fayda görülmektedir. Söz konusu çeviriler, araştırmanın inceleme ögesi olan Muallaka çevirilerinin değerlendirilmesinde de göz önünde bulundurulacaktır.

<i>Kaynak Metin:</i> Tired with all these for restful death I cry: As to behold desert a beggar born,	
<i>TSH:</i> Bıktım artık dünyadan, bari ölüp kurtulsam: Bakın, gönlü ganiler sokakta dileniyor.	<i>CY:</i> Vazgeçtim bu dünyadan tek ölüm paklar beni, Değmez bu yangın yeri, avuç açmaya değmez.

**Tablo A: TSH ve CY Model Çeviri 1**

TSH'nin çevirisi kaynak şiire sadık ve dakik bir çeviri olarak değerlendirilmekte olup koşuk çevirisi stratejisi bağlamında değerlendirilmektedir. CY'nin çevirisinde "a" (10 kez) ve "e" (8 kez) ses tekrarlarıyla sessel çeviri stratejisine yakın bir strateji benimsendiği görülmektedir. Öte yandan "değmez" kelime tekrarlarıyla iç uyak yaratılmak istenmiştir.

<i>Kaynak Metin:</i> And needy nothing trimmed in jollity, And purest faith unhappily forsworn,	
<i>TSH:</i> İşte kırtıpillerde bir süs, bir giyim kuşam, İşte en temiz inanç kalleşçe çiğneniyor,	<i>CY:</i> Değil mi ki çiğnenmiş inancın en seçkini, Değil mi ki yoksullar mutluluktan habersiz,

**Tablo B: TSH ve CY Model Çeviri 2**

TSH, kaynak metindeki yapıyı "işte" kelime tekrarlarıyla sağlarken CY, "değil mi ki" yapısıyla sağlamaktadır. TSH, kaynak metne yakın bir anlam ve biçim sağlayarak koşuk çevirisi stratejisinden

ve sözcüğü sözcüğüne çeviri stratejisinden yararlanmıştır. CY ise, yer verdiği sesli harf tekrarlarıyla sessel çeviri stratejisine yakın bir tercihte bulunmuştur.

<i>Kaynak Metin:</i>	
And gilded honour shamefully misplaced, And maiden virtue rudely strumpeted	
<i>TSH:</i>	<i>CY:</i>
İşte utanmazlıkla post kapmış yaldızlı şan, İşte zorla satmışlar kızıoğlankız namusu,	Değil mi ki ayaklar altında insan onuru, O kızıoğlan kız erdem dağlara kaldırılmış,

**Tablo C: TSH ve CY Model Çeviri 3**

TSH, önceki beyittekine benzer şekilde kaynak metindeki tekrarları hedef metinde de tekrarlayarak koşuk çevirisine; “a” ses tekrarıyla da sessel çeviri stratejisine yakın bir tercihte bulunmuştur. CY, kaynak metindeki kelime tekrarını kırarak yorum-yeniden yazma stratejisine yakın bir tercihte bulunmuştur.

<i>Kaynak Metin:</i>	
Tired with all these, from these would be I gone, Save that, to die, I leave my love alone.	
<i>TSH:</i>	<i>CY:</i>
Bıktım artık dünyadan, ben kalıcı değilim, Gel gör ki ölüp gitsem yalnız kalır sevgilim.	Vazgeçtim bu dünyadan, dünyamdan geçtim ama, Seni yalnız komak var, o koyuyor adama.

**Tablo D: TSH ve CY Model Çeviri 4**

TSH ve CY, benzer ve yakın şekilde anlamdan ödün vermeden ölçü ve uyak unsurlarını korumuş buna bağlı olarak uyaklı çeviri stratejisine yakın bir çeviri yapmışlardır.

### İMRU'UL KAYS MUALLAKASI ÇEVİRİLERİ

Bu çalışmada İmru'ul Kays muallakasının Suçin (2020, Kırmızı Kedi Yayınevi), Ceviz vd., (2004, Ankara Okulu Yayınları) ve Yalçın ve Can (2020, ed. Yeşildağ, Muarrib Yayınları) tarafından yapılan çevirileri inceleme kapsamına girmektedir. Kaynak metin 82 beyitten oluşurken Suçin'in çevirisi 82 beyitten; Ceviz vd.'nin çevirisi 81 beyitten; Yalçın ve Can'ın çevirisi ise kaynak metnin farklı yerlerinden alınan 16 beyitten oluşmaktadır. Suçin ile Yalçın ve Can'ın çevirilerinde kaynak metinle hedef metne karşılıklı sayfalarda yer verilerek okuyucuya karşılaştırma yapma imkânı sunulmuşken Ceviz vd.'nin çevirisinde yalnızca hedef metin yer almaktadır. Ceviz vd.'nin çevirisinde dizeler numaralandırılmışken Suçin ile Yalçın ve Can'ın çevirisinde bu durum söz konusu değildir. Suçin ve Ceviz vd.'nin çevirilerinde şiirden önce İmru'ul Kays hakkında bilgi veren bir bölüm yer alırken Yalçın ve Can'ın çevirisinde bu durum söz konusu değildir.

### Yöntem

Çalışmada nitel araştırma yönteminin veri toplama tekniklerinden biri olan doküman analizi kullanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek'e göre (2013, s. 189) doküman analizi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır. Creswell'e göre araştırmacı doküman analiziyle zaman sınırlılığından kurtulurken derinlemesine bilgiye ulaşabilmektedir (2017, s.191). Verilerin analizinde ise André Lefevere'in yedi başlıkta topladığı çeviri stratejisinden yararlanılmıştır (1975).

Araştırmada yapılan çeviri karşılaştırmasında, İmruul Kays Muallakası'nın Suçin (2020, Kırmızı Kedi Yayınevi) tarafından yapılan çevirisi, Ceviz vd. (2004, Ankara Okulu Yayınları) tarafından yapılan çevirisi ile Yalçın ve Can (2020, ed. Yeşildağ, Muarrib) tarafından yapılan çevirisi kullanılmıştır.

### Bulgular

<i>Kaynak Metin:</i> فَقَا نَبِكْ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ بِسْفِطِ اللَّوِي بَيْنَ الدَّخُولِ فَخَوْمَلِ
<i>Suçin:</i> Durun da gözyaşı dökelim sevgilinin hatrasına Dahul ile Havmel arasındaki kıvrımlı kumullarda
<i>Ceviz vd.:</i> Durun, sevgilinin ve onun ed-Dahul ile Havmel arasındaki Sıktu'l-Livâ'da bulunan yurdunun hatrasına ağlayalım.
<i>Yalçın ve Can:</i> Kalkın ağlayalım! Anılarda yaşayan sevgiliye ve Dehû'l-Havmel arasında Sıktı'l-Liva'daki evine!

**Tablo 1: Muallaka Çeviri İncelemesi 1**

Suçin, kaynak metnin sesini hedef metinde yakalamaya çalışarak sessel çeviri stratejisinden; dize sonlarında yer verdiği "hatrasına" ve "kumullarda" sözcükleriyle uyak unsurlarını gözetmeye çalışarak uyaklı çeviri stratejisini öne çıkarma yoluna gitmiştir. Ceviz vd., kaynak metnin şiir formunu korumayıp şiirin nesre dönüştürülmesi stratejisinden yararlanmışlardır. Yalçın ve Can ise içeriği koruyup vurgu unsuruyla biçimi değiştirerek yorum-yeniden yazma stratejisinden yararlanmışlardır.

<i>Kaynak Metin:</i> فَتَوْضِحَ فَالْمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمَهَا لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالٍ
<i>Suçin:</i> Hiç bozulmamış Tudih'tan Mikrat'a kadar uzanan kum dalgaları Bir kuzeyden bir güneyden esen yeller sağlam dokumuş onları
<i>Ceviz vd.:</i> Tudih ve el-Mikrât'a kadar uzanan, güney ve kuzey rüzgarlarının dokuması sayesinde henüz izleri silinmemiş olan hatrasına ağlayalım.

<p><i>Yalçın ve Can:</i> Bu dizeler çevrilmemiştir.</p>
---

**Tablo 2: Muallaka Çeviri İncelemesi 2**

Suçin, kaynak metnin sesini hedef metinde yakalamaya çalışarak sessel çeviri stratejisinden yararlanmıştır. Suçin'in bu stratejiyi benimsemesinde "dalgaları" ve "onları" sözcükleriyle bitirdiği dize sonları etkili olmuştur. Bu tercihle hedef metin okuyucusu poetik bir deneyim yaşamaktadır. Ceviz vd., kaynak metnin şiir formunu korumayıp şiirin nesre dönüştürülmesi stratejisinden yararlanmıştır. Bu tercihle hedef metni okuyucusu kaynak metinle hedef metni rahatlıkla kıyaslayabilir. Yalçın ve Can, bu dizelere yer vermediğinden inceleme yapılamamıştır. Bu durum şiirin konu bütünlüğünü bozmakta ve poetik unsurların kesintiye uğramasına sebep olmaktadır.

<p><i>Kaynak Metin:</i> تَرَى بَعَرَ الْأُرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا وَقِيَعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ قُلْفُلٍ</p>
<p><i>Suçin:</i> Yârin yaşadığı yerlerde şimdi Geyik tersleri var karabiber taneleri gibi</p>
<p><i>Ceviz vd.:</i> Sevgilinin yurdunun geniş alanlarında ve oradaki su birikintilerinde, bembeyaz ceylanların karabiber tanesine benzeyen gübrelerini görürsün</p>
<p><i>Yalçın ve Can:</i> Bu dizeler çevrilmemiştir.</p>

**Tablo 3: Muallaka Çeviri İncelemesi 3**

Suçin, kaynak metnin sesini hedef metinde yakalamaya çalışarak sessel çeviri stratejisinden yararlanmıştır. Bu strateji tercihleriyle Suçin, kaynak metnin okurda yarattığı şiir duygusunu hedef metin okuruna da sağlamaya çalışmıştır. Ceviz vd., ağırlıklı olarak şiirin nesre dönüştürülmesi stratejisinden yararlanmıştır. Ayrıca içeriği koruyup biçimi değiştirerek yorum-yeniden yazma stratejisinden yararlanmıştır. Önceki beyitte olduğu gibi Yalçın ve Can, bu dizelere yer vermediğinden inceleme yapılamamıştır. Bu durum şiirin konu bütünlüğünü bozmakta ve poetik unsurların kesintiye uğramasına sebep olmaktadır.

<p><i>Kaynak Metin:</i> كَأَيِّ غَدَاةِ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحْمَلُوا      لَدَى سَمُرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفٍ حَنْظَلٍ</p>
<p><i>Suçin:</i> Eşyalarının develere yüklendiği o ayrılık sabahı Devedikenlerinin yanında acıkarpuz doğramış gibiydi gözümün yaşı</p>
<p><i>Ceviz vd.:</i> Göçlerini yükledikleri günkü ayrılık sabahında ben, adeta yörenin devedikeni ağaçlarını yanında, Ebucehil karpuzu oyar gibi (gözyaşı döküyor) idim</p>

<p><i>Yalçın ve Can:</i> Ayrılık sabahı yüklerini alıp yola koyulduklarında Ebucehil karpuzunu oyar gibi ağlıyordum</p>
---

**Tablo 4: Muallaka Çeviri İncelemesi 4**

Suçın, kaynak metnin sesini hedef metinde yakalamaya çalışarak sessel çeviri stratejisinden yararlanmıştır. Ceviz vd., adeta kaynak metni açıklamış, biçimsel olarak değişiklik yaparak şiirin nesre dönüştürülmesi stratejisinden yararlanmıştır. Yalçın ve Can ise kaynak metne sadık ve dakik bir çeviri yaparak koşuk çevirisi stratejisini kullanmıştır.

<p><i>Kaynak Metin:</i> وَقُفَا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيئُهُمْ يَقُولُونَ لَا تَهْلِكُ أَسَى وَتَجَمَّلُ</p>
<p><i>Suçın:</i> Etrafımı sardı binekleri üzerindeki dostlarım ve şöyle dediler: Kederden helak etme kendini, sabırdır en güzeli</p>
<p><i>Ceviz vd.:</i> Arkadaşlarımsa orada bineklerini üzerinde çevremi sararak: “kendini üzüntüyle helak etme, metin ol” diyorlardı.</p>
<p><i>Yalçın ve Can:</i> Dostlarım atlarıyla önümü kesti Dediler: Sabret ve toparla kendini</p>

**Tablo 5: Muallaka Çeviri İncelemesi 5**

Suçın, kaynak metnin sesini hedef metinde yakalamaya çalışarak sessel çeviri stratejisinden; biçimsel değişikliğe ilaveten kaynak şiire sadık ve dakik bir çeviri yapmış ancak biçimsel değişikliğe giderek koşuk çevirisi stratejisinden; kaynak metnin formunda gittikleri değişiklik sebebiyle şiirin nesre dönüştürülmesi stratejisinden yararlanmıştır. Her ne kadar biçim korunmamış olsa da sözcüğü sözcüğüne çeviri stratejisinden de yararlandığı söylenebilir. Yalçın ve Can ölçü ve uyağı diğer unsurlardan önde tutmaya çalışarak uyaklı çeviri stratejisinden yararlanmakla birlikte özellikle uyak noktasında zayıf denebilecek bir çeviri stratejisi izlemiştir.

<p><i>Kaynak Metin:</i> وَأَنَّ شِفَائِي عَبْرَةَ مَهْرَاقَةٍ فَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مَعْوَلٍ</p>
<p><i>Suçın:</i> Benim şifam doyasıya ağlamaktır a dostlar Ama bilirim ki ağlamak da geri getirmeyecek kaybolan izleri</p>
<p><i>Ceviz vd.:</i> Benim şifam bol bol gözyaşı dökmektir. Fakat silinip giden izlerin yanında ağlamak neye yarar?</p>

<p><i>Yalçın ve Can:</i></p> <p>Benim dermanım gözyaşlarında yatar, Silinen izler ardından ağlamaksa neye yarar?</p>
--

**Tablo 6: Muallaka Çeviri İncelemesi 6**

Suçin'in, kaynak şiirin sesini hedef metinde yakalamaya çalışarak sessel çeviri stratejisini; anlam olarak kaynak metne yakın bir çeviriyle de koşuk çevirisi stratejisini sergilemeye çalıştığı görülmektedir. Ceviz vd., kaynak metnin yapısını nesre dönüştürmüş olup şiirin nesre dönüştürülmesi stratejisinden yararlanmıştı. Yalçın ve Can ise kaynak metnin sessel unsurlarını önceleyerek sessel çeviri stratejisinden yararlanma yoluna gitmiş, ölçüyü tutturamasa da zayıf denebilecek bir uyak tutturmaya çalışmıştır.

<p><i>Kaynak Metin:</i></p> <p>أَفَاطِمَ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وَإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي</p>
<p><i>Suçin:</i></p> <p>Ey Fatma Uneyze bu kadar huysuzluk yapma Benimle bağınu keseceksen güzellikle yap bunu</p>
<p><i>Ceviz vd.:</i></p> <p>Ey Fâtıma! Bırak bu nazlanmayı... Beni terk etmeyi kafana koyduysan bunu güzellikle yap</p>
<p><i>Yalçın ve Can:</i></p> <p>Ey Fatıma, bırak nazlanmayı Güzellikle git kafana koyduysan ayrılmayı</p>

**Tablo 7: Muallaka Çeviri İncelemesi 7**

Suçin, kaynak metnin ses özelliklerini hedef metinde yakalayarak sessel çeviri stratejisinden yararlanmıştı. Ceviz vd., ise kaynak şiire anlam bakımından sadık ve dakik bir çeviri yaparak koşuk çevirisi stratejisini tercih etmiştir. Öte yandan şiir formunu korumayarak şiirin nesre dönüştürülmesi stratejisini tercih etmiştir. Yalçın ve Can ise kaynak metnin ses unsurlarını hedef metinde yakalamaya çalışarak sessel çeviri stratejisini izlemek istemiştir.

<p><i>Kaynak Metin:</i></p> <p>أَغْرَكَ مِنِّي أَنْ حُبِّكَ قَاتِلِي وَأَنْكَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلُ</p>
<p><i>Suçin:</i></p> <p>Aşkın katilim diye mi bu kadar eziyetin Bu kalp emrettiğin her şeyi yapmadı mı</p>
<p><i>Ceviz vd.:</i></p> <p>Senin aşkının uğruna ölmem ve ne emredersen yüreğimin onu yerine getirmesi seni böyle şımarttı, değil mi?</p>
<p><i>Yalçın ve Can:</i></p> <p>Ne emredersen kalbimin râm olması; Aşkınun celladım olması mı seni şımarttı?</p>

**Tablo 8: Muallaka Çeviri İncelemesi 8**

Suçin, kaynak metnin ses özelliklerini hedef metinde yakalayarak sessel çeviri stratejisinden yararlanmıştır. Ceviz vd., kaynak metnin biçimini korumamış, şiir biçimini düzyazı biçimine getirerek şiirin nesre dönüştürülmesi stratejisinden yararlanmıştır. Yalçın ve Can ise hedef metindeki sesli harf tekrarlarıyla yakaladıkları sessel unsurlar sayesinde sessel çeviri stratejisinden yararlanmıştır.

<i>Kaynak Metin:</i> وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْحَى سُدُولَهُ عَلَى بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي
<i>Suçin:</i> Gece sınamak için beni bin bir kederle Salıyor deniz dalgası gibi örtüsünü üzerime
<i>Ceviz vd.:</i> Beni sınamak için, türlü türlü kederlerle deniz dalgaları misali perdelerini üzerime salan nice geceler var.
<i>Yalçın ve Can:</i> Nice gece üzerime perdelerini indirdi denizin dalgaları gibi Envai çeşit kederle beni sınamaktı derdi

**Tablo 9: Muallaka Çeviri İncelemesi 9**

Suçin'in, kaynak metnin sesini hedef metne yansıtarak sessel çeviri stratejisinden; dize sonlarında tercih ettiği kelimelerle uyak unsurlarını öncelemesiyle de uyaklı çeviri stratejisinden yararlanmaya çalıştığı söylenebilir. Ceviz vd., anlam olarak kaynak metne sadık kalarak biçimi değiştirmiş olup yorum-yeniden yazma stratejisine başvurmuşlardır. Yalçın ve Can'ın çevirisine bakıldığında uyak unsuruyla kaynak metnin sessel özellikleri korunmuş olup sessel çeviri stratejisi ve uyaklı çeviri stratejisinden yararlanmıştır.

<i>Kaynak Metin:</i> فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَزْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءً بِكُلِّ
<i>Suçin:</i> Söylendim göğsü gövdesi uzayıp genişleyen Ve bunlara hantal kalçaları eklenen geceye
<i>Ceviz vd.:</i> Gece yoğunluğu ile boynunu uzatıp, arkasına süre ekleyip, göğsünü şişirdiğinde ona dedim ki:
<i>Yalçın ve Can:</i> Gece göğsünü kabarttığı, sırtını gerdiği Belini kaldırdığı vakit şöyle dedim ona:

**Tablo 10: Muallaka Çeviri İncelemesi 10**

Suçin, kaynak metnin sessel unsurlarını, kullandığı sesli harf tekrarlarıyla hedef metne kaynak metnin sessel özelliklerini aktarmıştır. Bu bağlamda Suçin'in sessel çeviri stratejisinden

yararlanmaya çalıştığı söylenebilir. Ceviz vd.'nin kaynak metnin şiir formunu düzyazı formuna çevirerek şiirin nesre dönüştürülmesi stratejisinden yararlandığı söylenebilir. Ayrıca yinelenen sesli harf tekrarlarıyla sessel çeviri stratejisine de yer vermiştir. Yalçın ve Can ise hedef metnin anlamını koruyup biçimsel olarak kaynak metinde farklılıklar yaratarak koşuk çevirisi stratejisinden yararlanmış olmakla birlikte uyaklı çeviri stratejisinden yararlanmadığı değerlendirilmektedir.

## TARTIŞMA VE SONUÇ

Çalışma, André Lefevere'in 7 kategoride sınıflandırdığı şiir çevirisi stratejilerine dayanmakta olup araştırma konusu Arapça şiir çevirisi alanyazınına bakıldığında André Lefevere'in söz konusu stratejileri bağlamında incelemesi yapılan bir şiir çeviri eleştirisine rastlanmamıştır. Başta Fransızca ve İngilizce olmak üzere diğer dillerde bu stratejiye bağlı araştırmalara rastlanılmakta (Göktaş, 2024), bu durum Arap şiirinin incelenmesi noktasında bir eksiklik olarak değerlendirilmektedir. Bu çıkış noktasından doğan araştırmanın ana savı hedef dilin Türkçe olduğu şiir çevirilerinde Türkçenin ses özelliklerinin kaynak metne ve metnin poetikasına göre yaratıma elverişli olduğu savıdır. Bu savı destekler mahiyette TSH ve CY'nin William Shakespeare'den yaptıkları 66. Sone şiiri çevirisi model bir çeviri olarak bulgulardan önce incelenmiş, tartışma ve sonuç kısmında da Arapça şiir çevirisi yalnızca kendi içinde değil İngilizce şiir çevirisiyle de çevirmen tercihleri bakımından çapraz şekilde değerlendirilmiştir.

Çalışma konusuna dair alanyazın taramasında ulaşılan en güncel araştırma olarak Süzen'in (2022, s. 1112) çalışmasına rastlanmaktadır. Süzen, Ceviz vd.'nin yaptığı çevirinin betimleyici, açıklayıcı ve kavratıcı bir üslupla yapıldığını buna bağlı olarak şerh olmasa da "şerhvari" çevirileri olduğunu dile getirmektedir. Öte taraftan Yalçın ve Can'ın yanı sıra Suçin'in yaptığı çevirileri de poetik çeviriler olarak tanımlamaktadır. Süzen'in yaptığı bu çıkarımlar, bu araştırmanın sonuçlarıyla da uyum göstermektedir. Buna göre Ceviz vd.'nin çevirisinin, şiir okuma lezzetinden ve poetik hazdan uzak denebilecek bir çeviri görüntüsünde olmakla birlikte kaynak ve hedef metinler arasında karşılaştırma yapmaya dayalı eğitim amaçlı kullanımlar için öteki çevirilere kıyasla daha elverişli olduğu düşünülmektedir. Öte yandan Yalçın ve Can'ın yaptığı çevirinin, bütün bir muallaka çevirisi olmadığından gerek konu bütünlüğünün korunması gerekse araştırmanın sağlıklı bir şekilde yürütülmesi bağlamında yapılan karşılaştırmaların kesintiye uğramasına neden olduğu görülmektedir.

Araştırma sonucunda Türkçeye yapılmış eski şiir çevirisine örnek olarak kullanılan TSH ve CY'nin İngilizceden yaptığı çeviriler ile Ceviz vd., Suçin ile Yalçın ve Can'ın Arapçadan yaptığı eski şiir çevirisi arasında yapılan bir karşılaşma sonucunda birer şair olan TSH ve CY'nin yaptığı şiir çevirilerinin koşuk çeviri stratejisi bağlamında sessel çeviri özelliklerini yansıtmakta olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda TSH ve CY'nin koşuk çeviri yaklaşımı ve sessel çeviri yaklaşımı çerçevesinde şiir çevirisinde ölçü ve uyak özelliğini yansıtmaya çalıştığı, dolayısıyla iki çevirmen-şairin benzer ve yakın şekilde anlamdan ödün vermeden ölçü ve uyak unsurlarını korumanın yanı sıra uyaklı çeviri yaklaşımına yakın bir çeviri yapmış olduğu değerlendirilmektedir. Buna karşılık Ceviz vd., Suçin ile Yalçın ve Can'ın Arapçadan yaptığı İmruu'l-Kays muallakası çevirisinde ise birbirinden farklı denebilecek yaklaşımlar izlendiği görülmektedir. Bu bağlamda Ceviz vd.



çevirisinde anlam olarak kaynak metne sadık kalınarak biçimi değiştirme yoluna gidildiği ve yorum-yeniden yazma yaklaşımına başvurulduğu görülmektedir. Buna karşılık Suçin'in çevirisinde kaynak metnin ses özellikleri hedef metinde yakalanarak sessel çeviri stratejisinin izlenmiş olduğu ve koşuk çeviri yaklaşımının izlenmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır. Buna karşılık araştırma konusu beyitlerin tamamını çevirmediği görülen Yalçın ve Can'ın da çevirilerinde koşuk çevirisi stratejisinden yararlanmaya çalışmakla birlikte uyaklı çeviri stratejisinden yararlanmadıkları değerlendirilmektedir.

Kafiye ve ölçü bağlamında kaside çevirisinde beyitler arasında tutarlı bir uyum durumu olup olmadığı konusu söz konusu şiir çevirisi eleştirisinde önem arz etmektedir. Bu noktada Arapçadan yapılan çeviriler ile TSH ve CY'nin İngilizceden yaptığı çeviriler arasında yapılacak bir karşılaştırmanın ilginç denebilecek sonuçlar verdiği düşünülmektedir. Nitekim Tablo D.'deki örnekler çok bariz birer veri niteliği taşımaktadır. TSH'nin yakaladığı 7+7 ölçü ve "değilim" ile "sevgilim" sözcükleri arasındaki ses uyumunun oluşturduğu uyak, yine CY'nin yakaladığı 7+7 ölçü ile "ama" ve "adama" sözcükleri arasındaki uyumun oluşturduğu uyak durumlarına benzer bir denklemin araştırma konusu olan Muallaka çevirilerindeki durumu gözetildiğinde Suçin'in Tablo 1'de 18'li ölçü yakaladığı; Yalçın ve Can'ın Tablo 5'te 12'li ölçü yakaladığı, Tablo 10'da 15'li ölçü yakaladığı görülmektedir. Ne var ki söz konusu üç örnekte de Tablo D'de TSH ve CY'nin yakaladıkları gibi eşit düzenli bir ölçüden söz edilememektedir. Aynı zamanda birer şair olan TSH ve CY'nin çevirilerinde şiirsellik unsurunun diğerlerine kıyasla göze daha fazla çarptığı söylenebilir. Uyak durumuna bakıldığında ise Suçin'in Tablo 1'de "hatırasına-kumullarda" kelimeleriyle; Tablo 2'de "dalgaları-onları" kelimeleriyle; Tablo 3'te "şimdi-gibi" kelimeleriyle uyaklar oluşturulmaya çalışıldığı görülmektedir. Öte yandan Yalçın ve Can'ın Tablo 5'te "kesti-kendini" kelimeleriyle; Tablo 6'da "yatar-yarar" kelimeleriyle; Tablo 7'de "nazlanmayı-ayrılmayı" kelimeleriyle; Tablo 8'de "olması-şaşırttı" kelimeleriyle uyaklar oluşturmaya çalıştığı gözlemlenebilmektedir. Ancak söz konusu ölçü ve uyakların Tablo D'de bahsi geçen biçimde olduğunu söylemek pek mümkün görülmemektedir. Shakespeare'nin 66. Sone şiiriyle eski İngiliz şiiri ve İmru'ul-Kays'ın Muallaka şiiriyle eski Arap şiirinin Türkçeye çevirilerinin karşılaştırıldığı bu örnek bağlamında İngiliz şiiri çevirisinin Türkçe ses özelliklerini daha etkin biçimde kullandığı görülmüştür. Eski şiirin Türkçeye çevirisi noktasında Türkçenin zengin ses sistemi, çokluğu nedeniyle kafiye ve redif açısından çeşitli uyumsuzluklar yaratabilse de çok sayıdaki ünlü sesler, eski-yeni söz varlığı ve kelime dağarcığı ve ikilemler gibi unsurların göz önünde bulundurulabileceği düşünülmekte ve bu bağlamda çevirmenlere bu unsurları göz önünde bulundurmaları; araştırmacılara ise bu çalışmalarda bu unsurları incelemeleri önerilmektedir. Bu ve benzeri unsurların çeviride ölçü ve uyağın yakalanmasında etkili olabileceği, dolayısıyla koşuk şiir çevirisi yaklaşımı çerçevesinde, ölçü ve uyak unsurlarına ek olarak sessel çeviri olanağı sunabileceği düşünülmektedir.

**KAYNAKÇA**

- Abdal, Göksenin (2019). Octavio Paz'ın yazınsal yaklaşımı ve çeviriye ilişkin görüşleri üzerine bir değerlendirme. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 8 (1), 735-748.
- Aksoy, Nüzhet Berrin (2001). Çeviride çevirmen seçimleri ışığında çeviri eleştirisi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 4(3). 1-16.
- Altay, Ayfer (2001). Şiir çevirisinde çevrilemeyenler. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 18(1). 29-43.
- Cary, Edmond (1960). Şiir çevirisi. *Tercüme Dergisi*. 104-110.
- Catford, John Cunnison (1965). *A linguistic theory of translation: an essay on applied linguistics*. London: Oxford University Press.
- Ceviz, Nurettin vd. (2010). *Yedi askı: Arap Edebiyatının harikaları*. Ankara: Ankara Okulu Yayınları.
- Creswell, John Ward (2017). *Araştırma deseni*. Ankara: Eğiten.
- Dağbaşı, Gürkan (2017). *Şiir çeviri eleştirisi – Arapçadan Türkçeye yapılan şiir çevirilerinin şekil ve içerik bakımından incelenmesi*. İstanbul: Akdem.
- Dağbaşı, Gürkan ve Gügercin, Çağla (2023). Nizar Kabbani şiirlerinin Türkçe çevirilerinin karşılaştırmalı incelemesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 8(109). 116-132.
- el-Câhiz (1938). *el-Hayevân*. A. M. Harun (Ed). Kahire: Mektebetu Mustafa el-Bâbi el-Halebî ve evlâdihi.
- Erten, Asalet (1993). Çeviri ediminde kayıplar sorunu, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 10(1). 315-330.
- Göktaş, Nazik (2024). Genel hatlarıyla Fransız çeviri tarihine yeniden bakış- yazınsal çeviri ve çeviri yaklaşımları. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (Ö14), 1453-1470. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1456106>
- Kuçuradi, İonna (1978). Şiir çevirisini değerlendirme ve Türkçe'de Homeros. *Türk Dili: Çeviri Sorunları Özel Sayısı*. 322.
- Lefevere, André (1975). *Translating poetry: seven strategies and a blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum.
- Nida, Eugene and Taber, Charles (1982). *The theory and practice of translation*. Netherland: E. J. Brill.
- Sarıkaya, Muammer (2003). el-Cahız'dan es-Safedî'ye çeviri teorisi. *Bilimname*. 3, 133-151.
- Sert, Havva Hale (2016). *Dil devrimi'nin erken cumhuriyet dönemi'nde şiir ve çeviri bağlamında Türk edebiyatı'na etkisi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Suçin, Mehmet Hakkı (2020). *Yedi Askı Şiirleri (Muallakalar)*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Shakespeare, William (2009). *Soneler*. (Çev: Talat Sait Halman). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Süzen, Ayşe Hümevra (2022). Türkçeye yapılan Yedi Askı (Muallakât) çevirilerinin karşılaştırmalı incelemesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (31), 1090-1114. DOI: 10.29000/rumelide.1222230.
- Tellioğlu, Banu (2018). Şiir çevirisi eleştirisinde çevrilebilirlik/çevrilemezlik ikiliğini aşmak. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (11), 192-213. <https://doi.org/10.29000/rumelide.417493>

- Yeşildağ, Abdussamed (2020). *Mısralarda Arapça*. (Çev. Atto, A.; Tanık, C.; Can, Y. C.; Yalçın, Ş.) (ed). İstanbul: Muarrib.
- Yıldırım, Ali ve Şimşek, Hasan (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin.
- Yücel, Can (1957). *Her boydan*. Ankara: Dost Yayınları.

OKTAY YİVLİ

# Kırk Yama

AŞK, EDEBİYAT ve ÖTEKİ ŞEYLER



  
Günce Yayınları

Mahmut Babacan

Üniversiteler İçin

# Türk Dili Kompozisyon Bilgileri



  
Günce Yayınları

8.  
BASIM

Başka Bir Tarih Hayal Etmek

# TÜRK EDEBİYATINDA ÜKRONYA

MURAT GÜR

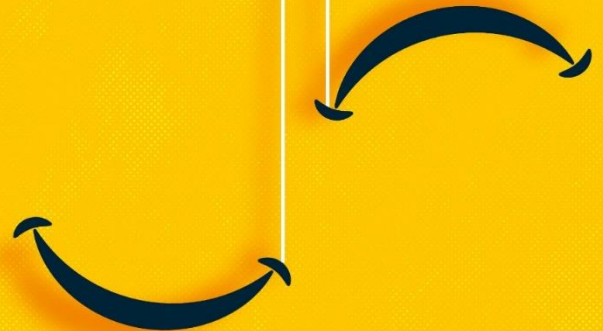


  
Günce Yayınları

DR. MUSA ERASLAN

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE

# MİZAH VE İRONİ



  
Günce Yayınları

# Türk Dünyasında Bilime Yön Verenler: Cahit Arf'ın Kısa Yaşam Öyküsünün Fransız Diline Aktarımında Kültürel Öğelerin Çevirileri Üzerine

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ ALİYE GENÇ\*

## Öz

Bu çalışma Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı himayesinde 16-20 yaş aralığındaki gençlere Türk büyüklerini tanıtmak amacıyla 2020 yılında başlatılan “Türk Devlet ve Düşünce Hayatına Yön Veren Şahsiyetlerin Kısa Yaşam Öyküleri Serisi ve Çevirisi Projesi” içerisinde yer alan dünyaca ünlü Ord. Prof. Dr. Cahit Arf'ın kısa yaşam öyküsü ve Fransızca çevirisi üzerine gerçekleştirilmiştir. Araştırma Erken Cumhuriyet dönemi eğitim politikaları, yurtdışına gönderilen aydınlar, yabancı dil okullarının işlevi konuları ile çeviribilim, dil ve kültürel araştırmalar konu alanlarını birleştiren disiplinler arası bir çalışmadır. Bu çalışmada Arf'ın kısa yaşam öyküsünün Fransızca çevirisindeki kültürel öğelerin aktarımını çevirmen kararları doğrultusunda ele almak amaçlanmıştır. Söz konusu araştırma, içerisinde tarih, eğitim ve çeviribilim disiplinlerini barındıran, aydınlanma ve kalkınma çabalarını Cahit Arf ve yetiştiği dönem özelinde ele alan ilk çalışma olma özelliğinden dolayı önem arz etmektedir. Araştırmada Yıldırım Ozan tarafından kaleme alınan *Cahit Arf Matematiğe Adanmış Bir Ömür* (2022) isimli Türkçe kaynak eser ile Yasemin Tanbi tarafından Fransızcaya çevrilen *Cahit Arf Une vie dédiée aux mathématiques* (2022) isimli erek eser incelenmiştir. Kaynak eserde dönemi en iyi yansıtan kültürel öğeler dilsel, toplumsal, dini, iktisadi, coğrafi, günlük hayata ilişkin, etnografik öğeler ve özel isimler sınıflandırmasıyla sekiz başlıkta ele alınmış, bu öğelerin Fransızcaya aktarımlarında çevirmen kararları Mine Yazıcı (2007, s. 31-39)'nın *Yazılı Çeviri Edinci* isimli eserinde Türkçe'nin olanakları doğrultusunda gerçekleştirdiği sınıflandırma ile *Sözcüğü Sözcüğüne Çeviri Stratejileri* (Ödünçleme, Somutlaştırma, Üstünlümlü/Altınlımlı Çeviri, Türetme, Telafi, Çıkarım) ile *Edimsel Çeviri Stratejileri* (Yer Değiştirme, Açıklama, Uyarılma, Standartlaştırma, Perspektif Kaydırma, Açıklamalı Çeviri, Yabancılaştırma/Yerelleştirme, Daraltma/Genişletme) doğrultusunda tablolar halinde karşılaştırmalı çözümleme tekniği ile analiz edilmiştir. Bulgular her kültürel öge özelinde değerlendirilmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Cahit Arf, çeviribilim, kültürel öğeler çevirisi, çeviri stratejileri

LEADERS OF SCIENCE IN THE TURKISH WORLD:  
ON THE TRANSLATION OF CULTURAL ELEMENTS IN THE TRANSLATION OF CAHIT  
ARF'S SHORT LIFE STORY INTO FRENCH

\*Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü, Fransız Dili Eğitimi Ana Bilim Dalı,  
[aliyeocal@gazi.edu.tr](mailto:aliyeocal@gazi.edu.tr), ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5410-6247>

Gönderim tarihi: 17 Mayıs 2024

Kabul tarihi: 10 Temmuz 2024

## Abstract

This study is part of the “Short Biography Series and Translation Project of the Figures Who Directed the Turkish State and Intellectual Life”, which was launched in 2020 under the auspices of the Atatürk Cultural Center Presidency to introduce Turkish elders to young people between the ages of 16-20. Prof. Dr. It was based on Cahit Arf’s short life story and its French translation. The research is an interdisciplinary study that combines the subjects of education policies of the early republican period, intellectuals sent abroad, and the function of foreign language schools with the subject areas of translation, language, and cultural studies. In the study, the Turkish source work titled *A Life Dedicated to Mathematics* (2022), written by Yıldray Ozan, the French translation of *Une vie dédiée aux mathématiques* (2022) by Yasemin Tanbi were analyzed. In the source work, the cultural elements that best reflect the period are discussed under eight headings with the classification of linguistic, social, religious, economic, geographical, daily life, ethnographic elements and proper names. The translator's decisions in the translation of these elements into French was examined with the are Mine Yazıcı's classification (2007, pp. 31-39) she made in line with the possibilities of Turkish in his work titled *Written Translation Competence* (2007, pp. 31-39). The strategies of Word-to-Word Translation (Borrowing, Concretization, Supermeaning/Connotational Translation, Derivation, Compensation, Inference) and Pragmatic Translation Strategies (Substitution, Paraphrasing, Adaptation, Standardization, Perspective Shifting, Annotated Translation, Alienation/Localization, Narrowing/Expansion) were analyzed in tables with the comparative analysis technique. The findings were evaluated specifically for each cultural element.

**Keywords:** Cahit Arf, translation studies, translation of cultural elements, translation strategies

## GİRİŞ

**A**tatürk Kültür Merkezi Başkanlığı bünyesinde 2020 yılında başlatılan “*Türk Devlet ve Düşünce Hayatına Yön Veren Şahsiyetlerin Kısa Yaşam Öyküleri Serisi ve Çevirisi Projesi*” Türk devlet, düşünce, kültür hayatı ile bilim tarihinde önemli yere sahip Türk Şahsiyetlerinin kısa yaşam öykülerinin Türkçe ve 13 farklı dilde (Almanca, Arapça, Farsça, Çince, Fransızca, İngilizce, Rusça, Boşnakça, Japonca, İspanyolca, Kazakça, Kırgızca ve Özbekçe) yayımlanmasını içeren kapsamlı ve titiz bir çalışmayı temsil etmektedir. Bu proje kapsamında ilk olarak 2021 yılında *Aşkın Dili YUNUS EMRE* isimli eser ve çevirileri tamamlanmıştır. 2022 yılında ise bu eseri Ord. Prof. Dr. Aydın Sayılı ve Ord. Prof. Dr. Cahit Arf kitapları ve çevirileri takip etmiştir. Matematik alanında ismini dünyaya duyurmayı başaran, hayal gücünün, çalışkanlığın ve azmin en güzel örnekleri arasında yer alan Türk bilim insanı Cahit Arf’ın kısa yaşam öyküsü önce Türkçe kaleme alınmış daha sonra esere çevirileri ile uluslararası bir boyut kazandırılmıştır. Akyüz’ün de belirttiği gibi Tanzimat Dönemi’nde Avrupa’yı gören, orada resmî görevlerde ya da öğrenimde bulunan *aydınlar*, ülkeye daha sık gelmeye başlayan *yabancılar*, hatta ülkedeki *azınlık ve yabancı okulları* da dolaylı veya dolaysız biçimde Osmanlı eğitiminin yenileşmesini etkileyen unsurlar olmuşlardır (2016, s.14). Bu aydınlar arasında yer alan, Türk bilim dünyasına ve matematik alanına bilimsel bir miras kazandıran Cahit Arf’ın, diğer milletler tarafından tanınmasını sağlamak,

onu ve eserlerini genç nesillere tanıtmak önemli bir görev ve sorumluluğu beraberinde getirmiştir. Cahit Arf'ın hem Fransa hem de Almanya'da eğitim görmüş bir bilim insanı olması, yabancı diller ve kültürler bağlamında kendisini ve hayatını bu perspektiften incelemeye değer kılmıştır. Eğitiminde Fransız ve Alman ekollerinin rolü yadsınamaz bir öneme sahiptir. Bu yönüyle de yurtdışı eğitiminde Türk kimliğini başarılı bir şekilde temsil etmesi ile dil ve kültür çalışmaları odağında araştırma konumuz olarak belirlenmiştir. Bu aşamada çeviri disiplinine değerlerin sınırları aşması ve tüm dünyada tanınır kılınmasına hizmet eden tarafla başvurulmuştur. Bu doğrultuda Erken Dönem Cumhuriyet tarihine ışık tutan kaynak metinde yer alan kültürel öğeler<sup>1</sup> Newmark (1988) ve Florin (1993) gibi araştırmacıların kültürel öğelerin çevirisi için önerdikleri sınıflandırmalar temel alınarak sekiz kategoride ele alınmış ve seçilen örneklerin hedef metne yansımaları çevirmen yaklaşımları doğrultusunda irdelenmeye çalışılmıştır. Özellikle dilsel, toplumsal (makam-mevki, rütbe, kurum, meslek, parti, dini gruplar) kültürel öğelere ve özel isimlere yönelik başlatılan veri tespitinde eserin aynı zamanda dini, iktisadi, coğrafi, etnografik öğeler ile günlük hayata ilişkin veriler de barındırdığı tespit edilmiştir. Bu doğrultuda çalışmanın kapsamı kültürel öğeler noktasında genişletilmiştir. Cahit Arf'ın eğitim aldığı okul isimleri, ailenin ve yakın akrabaların görev yerleri, kurum isimleri ile özel isimlerin çevirileri odağında başlatılan incelemede örüntülendikleri bağlamda öne çıkan 15 farklı örneklem Mine Yazıcı (2007, s. 31-39)'nın *Yazılı Çeviri Edinci* isimli eserinde çeviri stratejilerini göz önünde bulundurarak Türkçe'nin olanakları doğrultusunda gerçekleştirdiği sınıflandırma ile incelenmiştir. Bu sınıflandırma *Sözcüğü Sözcüğüne Çeviri Stratejileri* (Ödünçleme, Somutlaştırma, Üstünlümlü/Altınlımlı Çeviri, Türetme, Telafi, Çıkarım) ile *Edimsel Çeviri Stratejileri* (Yer Değiştirme, Açıklama, Uyarılma, Standartlaştırma, Perspektif Kaydırma, Açıklamalı Çeviri, Yabancılaştırma/Yerelleştirme, Daraltma/Genişletme) şeklindedir. Çevirmen kararları tablolar halinde karşılaştırmalı çözümleme tekniği ile analiz edilmiştir.

Araştırmamız Cahit Arf'ın yaşam öyküsünün Türkçeden Fransızcaya yapılan çevirisindeki dilsel ve kültürel unsurları incelemeyi hedeflemektedir. Büyük emek ve bilimsel bir çalışma ile ortaya çıkan bu proje kapsamında Türk kültür ve bilim tarihinde yerini alan şahsiyetler üzerine yapılan çevirilere akademik görünürlük sağlamak ve bu eserleri çeviribilim alanına tanıtmak amaçlarımız arasında yer almaktadır. Ayrıca çeviri sürecinde kaynak dilin erek dile doğru iletilmesi ve kültürel uyumun sağlanması şüphesiz büyük önem taşımaktadır. 16-20 yaş Türk ve dünya gençliğine atfedilen bu eserde çevirmen kararlarını incelemek çeviri sürecinin zorluklarına ve çözüm yollarına ışık tutmak hedeflenmiştir.

Dil ve kültür incelemeleri odağında alan yazında yerli ve yabancı kaynaklar taranmış, bu alanda ve çeviribilim alanında daha önce Cahit Arf ile ilgili yapılmış bir çalışmaya rastlanmamıştır. Onun dışında Cahit Arf üzerine yazılan birçok makale ve köşe yazısına ulaşılmıştır<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Kültürel öğeler sınıflandırması için bakınız: Sinem Sancaktaroğlu Bozkurt, Osman Düzgün, Musa Yaşar Sağlam, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü Eseri Örneğinde Çeviride Kültürel Yakınlığın Belirleyiciliği Üzerine", *Erdem Dergisi*, S.84, 2023, s. 113-114. <https://doi.org/10.32704/erdem.2023.84.107>

<sup>2</sup> Bkz. Ceren Topal, "Cahit Arf ve Eğitime Bakış Açısı: Vizyoner Lider Örneği", *Uluslararası Liderlik Çalışmaları Dergisi: Kuram ve Uygulama*, 3.Özel Sayı 2, 2020, s.102-108.

Bkz. Ali Sinan Sertöz, Cahit Arf; Bir Efsanenin Ardından, *Bilim ve Teknik*, TÜBİTAK, S. 364, 1998, s. 98-99.

1910 yılında Selanik'te doğan Arf'ın çocukluğu Osmanlı Devleti'nin son zamanlarına, milli mücadele yıllarına tekabül etmektedir. Arf, imparatorluktan ulus-devlet modeline geçiş yapan Erken Cumhuriyet döneminde yetişmiş kendini cumhuriyete borçlu hisseden bir azimle çalışmalarını yürütmüştür. Türk bilim dünyasının en önemli temsilcilerinden biri kabul edilen Cahit Arf'ın yaşam öyküsü Türk kültürüne hizmet eden bu proje ile uluslararası bir disiplin olan çeviribilim alanına taşınmıştır. Bu çalışma, genelinde yabancı kültüre, özelinde ise Fransız kültürüne aktarımın incelendiği çevirinin, bilim ve kültür aktarımındaki araç görevine hizmet eder niteliktedir. Eser, okuyucusunu tarihsel bir yolculuğa çıkarmanın yanı sıra dönemin tüm siyasi, sosyal ve ekonomik zorluklarını gözler önüne sermektedir. Çeviribilim alanında ilk kez bir çalışmaya konu olan Cahit Arf'ın yaşam öyküsü ve çeviri incelemesi tarih ve eğitim disiplinlerini bir araya getirmesi nedeniyle de disiplinler arası bir özellik taşımaktadır. Yazarın çocukluk ve gençlik yılları Osmanlı Devleti'nin yıkılışı, milli mücadele ve cumhuriyetin kuruluş yıllarını işaret etmektedir. Bu durum, Türk ve Fransız dilleri arasında yapılan karşılaştırmalı çözümlemenin kendi tarihi ve kültürel bağlamında ele alınması gereğini ortaya çıkarmıştır.

## 1. KAYNAK VE EREK ESER

### 1.1. Kaynak Eser

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı himayesinde 16-20 yaş aralığındaki gençlere Türk büyüklerini tanıtmak amacıyla 2020 yılında başlatılan "*Türk Devlet ve Düşünce Hayatına Yön Veren Şahsiyetlerin Kısa Yaşam Öyküleri Serisi ve Çevirisi Projesi*" içerisinde yer alan CAHİT ARF *Matematiğe Adanmış Bir Ömür* adlı eser şu an ODTÜ Matematik bölümünde görev yapan Prof. Dr. Yıldray Ozan tarafından kaleme alınmıştır. Türkçe metin editörlüğünü Dr. Hasan Ali Çetin'in yaptığı eser, 76 sayfadan oluşmaktadır. Eserde 1910 yılında Selanik'te doğan Cahit Arf'ın aile büyüklerinin Osmanlı Devleti'nin yayılma döneminde Konya'dan Mora Yarımadası'nın Yenice kasabasına yerleştiği bilgisine yer verilmiştir. Aile, 1821 Yunan ayaklanması ile de oradan İstanbul ve Selanik'e göç eden aileler arasında yer almıştır (Ozan, 2022, s.1). Arf, Posta Telgraf İdaresi memuru olarak görev yapan babası Yusuf Bey ile eşi Lütfiye Hanım'ın ilk çocukları olarak dünyaya gelmiştir. Cahit'in doğum tebriği için gelen komşuların arasında Mustafa Kemal'in annesi Zübeyde Hanım'ın da bulunması kitabın başında okuyucuların dikkatine sunulmuştur. Sokağa çıkması kısıtlanan, annesinin yakın takibinde yer alan Cahit, boş zamanlarında evlerinin bir odasında genellikle amcası ile küçük tamirler ve icatlar üzerine vakit geçirmiştir. Eserde Cahit Arf'ın hayal gücünü geliştiren asıl kişinin amcası Aziz olduğu bilgisine yer verilmiştir. Millî Mücadele yıllarını işaret eden bu dönemde PTT memuru olan babası Yusuf Bey sık sık görev değişikliği yapmak zorunda kalmıştır. Dolayısıyla Cahit'in ilk ve orta okul zamanı değişik şehirlerde geçmiştir. Babası daha sonra Mustafa Kemal'in önderliğinde başlayan direniş harekâtına katılmıştır (Çetin, 2023, s. 252). Ülkenin ekonomik, siyasi ve sosyal açıdan büyük sıkıntılar içinde olduğu dönemde geçen çocukluğu ve gençliği ona derin bir yurtseverlik bilinci kazandırmış, milli duygularını her zaman yoğun yaşamasına kaynaklık etmiştir. İçindeki merak ve öğrenme arzusunu hiçbir zaman kaybetmeyen Cahit'in potansiyelini İzmir'de 5. Sınıf öğrencisi iken o yıllarda orada matematik öğretmenliği yapan okul müdürünün kardeşi fark



etmiştir. Dilbilgisi dersindeki başarısını mantık kullanabilme kabiliyetine bağlayan öğretmeni ona teoremleri kendi başına kanıtlatarak öğretmiştir (Ozan, 2022, s.7). Ortaokul akabinde amcası Aziz'in tanıdığı bir Fransız ailenin yanına lise eğitimine gönderilmiştir. 1926 yılında Fransız frangındaki düşüş de gidişini kolaylaştırmıştır. Saint Louis Lisesi'ni iki yılda tamamlayıp yurda dönüş yapmak zorunda kalmıştır. Mezuniyeti sonrası Atatürk'ün talimatı ile yurt dışına üniversite eğitime gönderilecek öğrenciler arasında yer alması ile eğitim hayatına yurtdışında devam etme şansını yeniden yakalamıştır. İzmir Sultanisinin açtığı sınavı kazanmıştır ve okul tercihleri yaparken sarfettiği kendi sözleri o yıllarda yurtdışına gönderilen aydınların duygu dünyalarını dile getirmektedir<sup>3</sup>. Mesleki kariyerini öğretmenlikten yana kullanan Arf'ın tercihinde vatan, millet aşkı belirleyicidir. Anadolu'da köy okullarında öğretmenlik yapma isteği de öğrencilerini hayata farklı bakış açıları ile bakabilen, sorgulayan, araştıran bireyler olarak yetiştirme arzusu temelinde yatmaktadır. İki yıl hazırlık eğitiminin ardından *École Normale Supérieure*'de eğitim almıştır ve bu okulda ünlü matematikçilerden ders alma şansına nail olmuştur. Orada da azmi ve çalışkanlığı ile hocalarının dikkatini daha en başından çekmeyi başarmıştır. 1932 yılında yurda dönen Cahit Arf, 1933 yılında *Atatürk Üniversitesi Reformu* ile yenilenen İstanbul Üniversitesi'nde görev almıştır. 1936'da doktorasını yapmak üzere ünlü matematikçi Helmut Hasse'yi de bünyesinde bulunduran Göttingen Üniversitesi'ne gitmiştir. 1939'da İstanbul Üniversitesi'ne dönüş yapan Arf 1955'te Ordinaryus Profesör unvanını almıştır. 1963'te TÜBİTAK'ın Bilim Kurulu Başkanlığına seçilmiştir. ODTÜ'de on üç yıl ders vermiş 1997 yılının 26 Aralık günü hayata gözlerini yummuştur.

Kendisini en iyi tanımlayan özellik, müthiş bir hayal gücüne sahip olması şeklinde ifade edilmiştir. Çalışmayı çok seven, öğretmenlik ilminin belletme ve ezberleme işi olmadığını dile getiren (Ozan, 2022, s.34) meselelere derinlemesine bakabilen, herhangi bir konuda kendi düşüncelerini ifade edebilen, hür fikirli insanlar yetiştirme gayesi ile her daim içinde öğretmenlik sevdasını yaşayan kendi deyimiyle "Vatan Millet Sakarya" ruhunu hiçbir zaman kaybetmeyen bir değer olarak tarihte yerini almıştır.

Erken Cumhuriyet Dönemi açısından ele alındığında milli duyguların en yoğun yaşandığı dönemde geçen çocukluğu, vatanına ve milletine karşı kendini borçlu hissetme duygusu onu bu topraklardan hiçbir zaman kalıcı olarak ayırmamış kendisini her daim idealist bir eğitimci kılmıştır. Kendi ifade ediş şekliyle Kurtuluş Savaşı'ndan almış olduğu güç ile öz benliğinde hissettiği yenilmezlik duygusu ona tüm zorlukların üstesinden gelinebileceğini, çözülemeyeceğine inanılan tüm problemlerin bu inanç ile çözülebileceğini düşündürmüştür. Bu dünya görüşü ve azmi onu matematik alanında efsane<sup>4</sup> bir isme dönüştürmüştür.

Arf'ın matematikteki önemli başarıları "Hasse-Arf Teoremi, Arf Değişmezleri, Arf Halkaları ve Arf Kapanışları" Arf'ın teorik matematiğe yaptığı ve matematik dünyasında kabul gören katkıları olmuştur (Çetin, 2023, s. 253). Türkiye Cumhuriyeti Devleti de minnet ve teşekkür anlamında Cahit Arf'ın portresini on liralık banknotların arka yüzüne yerleştirmiştir.

<sup>3</sup> Ozan, *age.*, s.11. 'Türkiye'ye döndüm. Maarif Vekaleti'nin açtığı Avrupa imtihanlarına İzmir Sultanisi beni namzet gösterdi... Hem Ecole Polytechnique'i hem Ecole Normale Supérieure'ü kazandım. Polytechnique'i bitirsem mühendis olacağım ve para kazanacağım, öteki tarafa girersem öğretmen olacağım ve para kazanamayacağım. Memleketin öğretmene ihtiyacı var diye düşündüm, o zamanın havası öyleydi. Ecole Normale'e girdim...'

<sup>4</sup> Sertöz, Ali Sinan. (1998). "Cahit Arf; Bir Efsanenin Ardından", *Bilim ve Teknik*, TÜBİTAK, 364: s. 98-99.

## 1.2. Erek Eser

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı tarafından *Türk Devlet ve Düşünce Hayatına Yön Veren Şahsiyetlerin Kısa Yaşam Öyküleri Serisi ve Çevirisi* isimli proje kapsamında gerçekleştirilen *CAHİT ARF Matematiğe Adanmış Bir Ömür* adlı eserin Fransızca çevirisi Yasemin Tanbi tarafından yapılmıştır. Çizgi roman çevirisi, çocuk edebiyatı çevirisi, çeviri eğitimi üzerine çalışmaları olan Tanbi'nin Fransızca-İngilizce çocuk edebiyatı ve teknik konularda birçok çevirisi vardır<sup>5</sup>. Çeviri eser 2022 yılında Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı tarafından yayımlanmıştır. Araştırmamız bu eser üzerine gerçekleşmiştir. Proje çeviri koordinatörlüğünü Mütercim Safiye Sandalcı'nın yaptığı eser 84 sayfadan oluşmaktadır. Çeviri eser ile kaynak eser ön söz ve kaynakça kısımları hariç 14 bölümden oluşmaktadır.

## 2. YÖNTEM

Ülkemizde çeviribilim ve kültürel dil çalışmaları üzerine yapılan araştırmalar her geçen gün artmaktadır. Dil ve kültür ilişkisi çerçevesinde çeviribilim uygulamalı alanına hizmet eden bu çalışma ile dilin kültürel bağlamdaki rolüne, bir dilde ifade edilen kavramların kültürel içeriğinin çevirisinin önemine, dilin kültürel unsurları üzerinden anlam bütünlüğünü koruma hususuna dikkat çekilmesi hedeflenmiştir. İki farklı kültür, iki farklı medeniyet bağlamında ele alındığında çeviride karşılaşılması muhtemel sorunların tanımı ve farkındalığı çevirmenleri karar verme noktasında bilinçli kılmaktadır. Schleiermacher'ın "Bir dildeki hiçbir sözcüğün başka bir dilde tam karşılığı yoktur" düşüncesi çeviri eyleminin zorluğunu gözler önüne sermektedir (aktaran Turan 2021, s. 103). Ancak çevirmenlerin kaynak/erek dil ve kültürüne hakimiyetleri kadar çeviri yöntem ve stratejilerine olan hakimiyetleri de zorlukları aşma noktasında belirleyici rol oynamaktadır. Diller arası çeviride kaynak metnin mesajını aktarabilmek için çevirmen, mesajı hedef dilinin kodlarıyla, eş anlamlılarıyla karşılamaktadır. Ancak, iki dilin kodları arasında her zaman tam bir eşdeğerlikten söz etmek mümkün olmayabilir (Yalçın, 2015, s. 75). Özellikle kültürel öğeler ele alındığında "hedef kültürde var olmama" ya da "hedef metin okuyucusunun kültürel dizgesinde farklı" (Aksoy, 2002, s. 56) biçimde yer alma durumları söz konusu olabilmektedir. Aksoy (2002, s. 83) 'un sınıflandırmasıyla bu güçlüklerin temelinde beş temel etmen bulunmaktadır:

- 1- Sanatsal dil kullanımı
- 2- Dilbilgisi
- 3- Kültüre özgü sözcükler ve kavramlar
- 4- Zamansal farklılıklar
- 5- Yazınsal tür ve teknikler

Bu sınıflandırmanın özellikle kültüre özgü sözcükler, kavramlar ve zamansal farklılıklar boyutlarında ele alındığı ve bu zorlukları bünyesinde barındırdığı düşünülen biyografi çevirisi<sup>6</sup>

<sup>5</sup><https://www.yapikrediyayinlari.com.tr/yazarlar/yasemintanbi#:~:text=Yasemin%20Tanbi%20Hacettepe%20%C3%9Cniv ersitesi%20Edebiyat,M%C3%BCtercim%2DTerc%C3%BCmanl%C4%B1k%20B%C3%B6l%C3%BCm%C3%BCnde%20%C3%A7a%C4%B1%C5%9Fmaya%20ba%C5%9Flad%C4%B1>. (Erişim Tarihi: 23.06.2024)

<sup>6</sup> Biyografi çevirisi üzerine yapılan araştırmalarımız neticesinde konunun geliştirilmeye açık bir alan olduğu tespit edilmiştir. Alana özel birkaç araştırma örneği için bkz. Esmenur Öztürk, Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası'nda Ali

çalışma örneğini teşkil etmektedir. Bu çalışmada Cahit Arf'ın yaşam öyküsü ve Fransızca çevirisindeki kültürel öğeleri çeviri stratejileri doğrultusunda incelemek amaçlanmıştır. Çeviribilimin uygulamalı alanına hizmet eden bu çalışmanın bütüncesini 2022 yılında Yıldırım Ozan tarafından kaleme alınan Türkçe kaynak metin ile 2022 yılında Yasemin Tanbi tarafından Fransızcaya çevrilen erek metin oluşturmaktadır. Sözkonusu çalışma Erken Cumhuriyet Döneminin yetiştirdiği en büyük isimlerden biri olan Cahit Arf'ın hayatını çeviribilim ve kültürel unsurlar üzerine genel; öğrencilik yılları, okuduğu okullar, aldığı eğitimler gibi toplumsal unsurlara ve dönemini en iyi temsil eden günlük hayata, iktisadi, coğrafi unsurlara dair önemli kesitler ve bu kesitlerin Fransızca aktarımları üzerine ise özel bir incelemeyi kapsamaktadır.

Cahit Arf'ın hayat öyküsünün Türkçeden Fransızcaya çevirisinde, kültürel öğelerin sınıflandırmasında Newmark (1988) ile Florin (1993) gibi araştırmacıların kültürel öğelerin çevirisi için önerdikleri sınıflandırmalar ışığında sekiz başlık oluşturulmuştur. Bunlar dilsel, toplumsal, dini, iktisadi, coğrafi, günlük hayata ilişkin, özel isimler ve etnografik öğeler şeklinde gruplandırılmış, bulgular bölümünde tablolar halinde karşılaştırmalı çözümleme tekniği ile analiz edilmiştir. Van den Broeck' a göre bu tekniğin ilk aşamasında kaynak ve çeviri metinler karşılaştırılır, bu inceleme sessel, sözcüksel, söz dizimsel düzeyleri ve dil değişkelerini, söz sanatlarını, anlatısal ve şiirsel yapıları ve metinsel imleri (noktalama işaretleri, paragraf düzenlemesi gibi) kurgusal özellikleri ve benzeri öğeleri kapsar. İkinci aşamada kaynak metinde bulunan özellikler çeviri metinde aranır ve bu bağlamda karşılaştırmalı dilbilim ve biçembilim yöntemleri ve bilgileri kullanılır. Üçüncü aşamada yeterli çeviriyi oluşturacak koşullar iki dilin ve kültürün olanakları çerçevesinde değerlendirilir ve olası sapmalar ve kaymalar saptanır (Aksoy, 2001, s.5).

Çevirmen kararları ise Mine Yazıcı'nın *Yazılı Çeviri Edinci* isimli eserinde belirttiği çeviri stratejileri bağlamında incelenmiştir. Yazıcı (2007, s.31-39) çeviri stratejilerinin kimi durumlarda diller arasındaki benzerlikler nedeniyle örtüşebildiğini ancak Alman, Kanada ve Amerikan okullarının çeviri stratejileri konusunda farklı terimler ürettiğini dile getirmiş, bu karmaşanın her dilin kendi olanaklarına göre çözümlenebileceğini öne sürmüştür. Bu doğrultuda kendisi tarafından şöyle bir tasnif yapılmıştır:

- a) Sözcüğü Sözcüğüne Çeviri Stratejileri (Ödünçleme, Somutlaştırma, Üstünlümlü/Altınlımlı Çeviri, Türetme, Telafi, Çıkarım)
- b) Tümce ve Metin Düzeyinde Anlamsal ve Edimsel Çeviri Stratejileri
- c) Edimsel Çeviri Stratejileri (Yer Değiştirme, Açıklama, Uyarılma, Standartlaştırma, Perspektif Kaydırma, Açıklamalı Çeviri, Yabancılaştırma/Yerelleştirme, Daraltma/Genişletme)

Bu araştırmada *Sözcüğü Sözcüğüne Çeviri Stratejileri* kategorisi (Ödünçleme, Somutlaştırma, Üstünlümlü/Altınlımlı Çeviri, Türetme, Telafi, Çıkarım) ile *Edimsel Çeviri Stratejileri* (Yer Değiştirme, Açıklama, Uyarılma, Standartlaştırma, Perspektif Kaydırma, Açıklamalı Çeviri, Yabancılaştırma/Yerelleştirme, Daraltma/Genişletme) kategorisi çalışılmıştır. Dilin doğru aktarımının yanı sıra kültürel uyum ve duyarlılık konusunda çevirmenin birtakım zorluklarla baş

---

Emirî Tarafından Kaleme Alınan Yedi Biyografi Makalesinin Çeviri Yazım ve Değerlendirmeleri. 2021. Klaus Röhrborn, (2011). Xuanzang Biyografisi'ndeki Bazı Çeviri Özellikleri Üzerine. Beşbalıklı Şingko Şeli Tutung Anısına Uluslararası Eski Uygurca Çalıştayı Bildirileri, s. 107.

edebilmesi gereğinden hareketle çalışmamızda çevirmen kararları örüntülendikleri 15 örneklem kapsamında ele alınmış, bulgular bölümünde tablolar eşliğinde analiz edilmiştir.

### 3. BULGULAR

#### 3.1. Dilsel Ögeler

İncelenen eserin biyografi olma özelliği, eseri deyim, atasözü, karşılıklı konuşmalarda kullanılan kalıp sözler gibi yapılarla karşılaşma noktasında kısıtlar niteliktedir. Ancak aşağıda da sunulduğu gibi bazı örnekler sunmak mümkündür:

<b>KM (Kaynak Metin)</b>	Bu genç öğretmen Cahit'e teoremleri kendi başına kanıtlatarak öğretiyordu. Bu sayede Cahit'in <i>kanına 'matematiğin zehri' karışmaya başlamıştı.</i> (s.7)
<b>EM (Erek Metin)</b>	Le jeune professeur lui enseigna les théorèmes en lui demandant de les démontrer. Ainsi, <i>petit à petit, le "venin des mathématiques" commença à s'imprégner en lui.</i> (p.7)

**Tablo 1. Dilsel Ögeler Örnek 1**

İzmir Sultanisinde beşinci sınıfı okuduğu yılları işaret eden bu örnekte Cahit'in matematik öğretmeni o dönem kitapları okullarda okutulan Nazmi Bey'di (Ozan, age., s.6). Ancak matematik potansiyelini keşfeden dilbilgisi öğretmeniydi. Bu öğretmenin İstanbul'da dışılık eğitimi alabilmek için abisinin müdürlük yaptığı okulda öğretmenlik yaptığı bilgisi paylaşılmıştır (Ozan, age., s. 7). Dilbilgisindeki başarısını, onun mantık kullanabilme kabiliyetine bağlayan öğretmeni Cahit'e geometri anlatmaya başlamıştır. Bu örneklem tam olarak bu durum için ifade edilmiştir. "... *kanına 'matematiğin zehri' karışmaya başlamıştı*" ifadesinde matematiğin zehri erek kültüre *bire bir çeviri stratejisi* ile aktarılmıştır. Kaynak metindeki *kanına* ifadesine erek metinde yer verilmemiştir. *Çıkarma işlemi* yapılmıştır. "... *petit à petit*", (*azar azar*) ifadesi ile de erek metne *ekleme* yapılmıştır. Çevirmenin edimsel çeviri stratejileri doğrultusunda karar verdiği söylenebilir.

#### 3.2. Özel İsimler

Özel isimlerin çevirisi çeviribilimde ele alınan konular arasında yer almaktadır. Verme's'e göre özel isimlerin çevirisi genellikle bir dilden diğerine basit ve otomatik bir aktarım süreci değildir ve yaygın görüşün aksine özel isimlerin çevirisi oldukça önemlidir (aktaran Baytar ve Dural 2021, s.1002). Newmark (2010, s. 331) ise özel isimler konusunda *çevirmek* eylemini değil *dönüştürmek* eylemini tercih etmektedir. Nord (aktaran Baytar ve Dural 2021, s. 1002) özel isimlerin çevirisinde belirli bir kural olmadığı görüşündedir. Ancak kurgusal olmayan metinlerde geçen özel isimleri aktarırken kaynak metinde geçen ismin eğer hedef kültürde uygun bir karşılığı varsa hedef kültür ve kitle dikkate alınarak aktarılması gerektiğini düşünmektedir.

<b>KM</b>	Başarılı bir yıl geçiren Cahit yaz tatili için <i>Madam Bosshard'ın</i> ailesinin yaşadığı Paris-Strassburg yolunun üzerindeki <i>Challon</i> kenti yakınlarındaki <i>Sermez</i> köyüne gider. (s. 10)
-----------	--

EM	Après avoir passé une bonne année, Cahit alla, pendant les vacances d'été, à <i>Sermaize</i> , un petit village situé près de <i>Châlon</i> entre Paris et Strasbourg, où vivait la famille de <i>Madame Bosshard</i> . (p. 10)
----	---

Tablo 2. Özel İsimler Örnek 1

Kişi unvan isimleri ile yer isimleri kapsamında değerlendirilen bu örnekte aslında erek dil ve kültüründe yer alan bir unvan kaynak metinde yer aldıktan sonra ait olduğu dil ve topluma tekrar ifade edilmek üzere kaleme alınmıştır. *Madam* Fransız kültüründe yer alan bir saygınlık ifadesidir. Ait olduğu kültüre tekrar aslı gibi aktarılmıştır. *Châlon* ve *Sermaize* şehirlerinin isimleri aslında erek metne ait yapılarıdır. Yer ifadeleri *Challon* ve *Sermez* şeklinde telaffuz edildiği şekliyle kaynak metin yazarı tarafından *ödüncleme stratejisi* ile kullanılmış ve daha sonra bu sözcükler asıl dillerine aktarılmıştır. Bu çeviri kararında sözcüğü sözcüğüne çeviri stratejileri ön planda yer almıştır.

KM	"Ben Fransa'ya ilk gittiğim zaman soyadı sorulurdu, onların akli ermiyor böyle soyadsız kimselere. Ben de "Arifi" demiştim, pasaportumda öyle yazıyordu, zaten Mehmet amca ve Aziz de bunun yakın bir şeklini kullanıyorlardı galiba. Fransa'da hiç kimse beni Cahit diye çağırmadı, hep <i>Arifi</i> dediler; hatta sondaki i harfini kısa okudukları için, bazıları İtalyan sanıyordu beni... Bu nedenle, babam 'Arf olsun mu?' deyince, ben de 'Olsun!' dedim. İsteyen istediğini alabiliyordu o sırada, yani istersen ' <i>Tavşan</i> ' da diyebilirdin. Tanıdığım bir müteahhit var mesela, soyadı <i>Fakabasmaz!</i> ' (s.18)
EM	«La premiere fois où je suis allé en France, on m'a demandé mon nom de famille. Les Français ne pouvaient comprendre l'absence de nom de famille. J'avais répondu «Arifi» car c'était ce nom qui était inscrit sur mon passeport. Et puis, je crois que mes oncles Mehmet et Aziz utilisaient un nom similaire. En France, on ne m'a jamais appelé Cahit, on m'appelait toujours même que certains croyaient que j'étais italien à cause du «i» à la fin, qu'ils n'arrivaient <i>Arifi</i> , pas à prononcer correctement. Alors, quand mon père m'a proposé le nom «Arf» j'ai tout de suite dit oui. À cette époque-là, tout le monde pouvait prendre le nom qu'il souhaitait. Si tu voulais, tu pouvais avoir comme nom « <i>Tavşan</i> » ( <i>lapin</i> ). Je connais par exemple un entrepreneur dont le nom est « <i>Fakabasmaz</i> » ( <i>Pas dupe!</i> )» (p. 19)

Tablo 3. Özel İsimler Örnek 2

Cumhuriyetin ilanıyla hız kazanan yeniliklerden biri de toplumsal alanda gerçekleştirilen yeniliklerdir. Bu dönemde hayata geçirilen tarih ve dil konusundaki çalışmalar aynı zamanda toplumsal kimliğin ortaya çıkarılması konusundaki çalışmaların da özünü teşkil eder. Toplumu oluşturan kişinin her şeyden önce vatandaşlık bilincine erişmesi, bu bilince erişmek için ise kendini, ailesini, geçmişini tanıması ve bilmesi gerekmektedir (Atabay, 2012, s. 232). Bu konuda Cumhuriyeti kuran irade tarafından batılılaşma macerasının önemli bir parçası olarak görülen, üzerinde titizlikle durulan toplumsal alanda yapılan inkılapların en önemlilerinden biri olan "*Soyadı Kanunu*" nun işleyişine dair bilgilerin yer aldığı bu örnekte Cahit Arf'ın soy ismini nasıl aldığı kendi cümleleri ile ifade edilmektedir. Bu dönemde hangi isimlerin soyadı olarak alınabileceği önemli bir mesele hâlini almıştır. Kanuna göre eski lakap, unvan ve sülale adları soyadı olarak alınamayacağından başta

büyük bir kararsızlık hatta karmaşa yaşanmıştır (Pehlivan, 2021, s.184). Döneme ışık tutan bu örnekte *Arifi* soy isminin Cahit'in babasının teklifi ile *Arf* şeklinde nihai şekle kavuştuğu bilgisi aktarılmıştır. Halk biliminin de önemli çalışma alanlarından birini teşkil eden ad bilimi (onomastik) ve kişi ad bilimi (antroponimi) (Pehlivan, agm., s.186) alanına da hizmet eden bu örnekte çevirmen soy isimlerini *yabancılaştırma stratejisi* ile erek dile olduğu gibi aktarmış birebir çeviri stratejisi ile erek okuru bilgilendirmek amacıyla metin içi açıklama ile parantez içerisinde ifadelerin Fransızca karşılıklarına yer vermiştir. Bu örnekte edimsel çeviri stratejilerine (yabancılaştırma ve açıklama) başvurulmuştur.

### 3.3. Toplumsal Ögeler

Bu bölümde makam-mevki, rütbe, kurum, meslek, parti, dini gruplar ile ilgili kültürel öğelere yer verilmiştir. Eser bu özellikler açısından zengin bir eserdir. Osmanlı Devlet sisteminden Cumhuriyete geçişin en güzel örneklerini sunan özellikle okul isimleri, devlet daireleri bu bölümde örneklem açısından zengin bir içerik oluşturmaktadır. Örüntülendikleri bağlamı en iyi temsil eden örnekler aşağıda yer almaktadır:

<b>KM</b>	Cahit (Arf) 11 Ekim 1910 tarihinde Selanik'te dünyaya geldi. <i>Selanik Posta Telgraf İdaresi</i> memurlarından Yusuf Bey ile eşi Lütfiye Hanım'ın ilk çocuklarıydı.
<b>EM</b>	Cahit Arf naquit le 11 octobre 1910 à Salonique. Il était le premier enfant de Yusuf Bey, fonctionnaire à l'Administration de postes et du télégraphe de Salonique et de Lütfiye Hanım. (p.1)

**Tablo 4. Toplumsal Ögeler Örnek 1**

Osmanlı Posta Teşkilatı içerisinde muntazam postahâne statüsüne sahip olan Selânîk (Çakılcı, 2023, s.31) Osmanlı Devleti'nin Rumeli'de ulaşım ve haberleşmede kullandığı üç ana güzergâhın sol kolu üzerinde yer almaktaydı (Miroğlu, 1997, s.242). Millî Mücadele yıllarında Atatürk ve arkadaşları arasında yer alan Yusuf Bey'in (Cahit Arf'ın babası) bu sebepten sık sık tayini çıkmaktadır. Bu durum onun, ailesinin yer değişikliğine, çocuklarının ise farklı şehirlerde farklı okullarda eğitim görmesine sebep olmuştur. *Selanik Posta Telgraf İdaresi* kaynak dilden erek dile *birebir çeviri stratejisi* kullanılarak aktarılmıştır. Bu çeviri kararında sözcüğü sözcüğüne çeviri stratejileri ön planda yer almıştır.

<b>KM</b>	Bir süre sonra Yusuf Bey'in tayini <i>bugünkü İstanbul'un Anadolu yakasında bulunan Üsküdar PTT Müdürlüğü'ne</i> çıktı. (s. 1)
<b>EM</b>	Puis Yusuf Bey fut nommé à la direction des PTT d'Üsküdar située sur la rive anatolienne d'Istanbul. (p. 1)

**Tablo 5. Toplumsal Ögeler Örnek 2**

Tam açılımı "T.C. Posta ve Telgraf Teşkilatı Genel Müdürlüğü" olan PTT posta, banka ve lojistik sektörlerinde yer alan 167 yıllık köklü bir kuruluşu teşkil etmektedir. 23 Ekim 1840'da kurulan Posta Nezareti Osmanlı Devleti'nin var olduğu sürece görevine devam etmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda düzenli bir posta sistemi II. Mahmut döneminde oluşturulmaya başlanmıştır (Memiş, 2023, s.471). Millî mücadele yıllarında da önemli bir yere sahip olan bu kurum

çalışmamızda sık sık yer almaktadır. Arf'ın babası PTT çalışanıdır. Dolayısıyla çocukluk dönemi ve eğitim hayatı babasının sık tekrarlayan tayinleri ile farklı şehirlerde geçmiştir. Bu ifade Fransızcaya aktarılırken PTT ifadesinin neyi işaret ettiğine dair açıklama stratejisine ya da dipnota başvurulmamıştır. Bu ifade erek dile *ödünçleme stratejisi* kullanılarak aktarılmıştır. Bu durumda merak eden erek okur bu kısaltmanın ne anlama geldiğine dair bilgiye kendi araştırmaları neticesinde ulaşacaktır. Bu örnekte sözcüğü sözcüğüne çeviri stratejisine (ödünçleme) başvurulmuştur. Kaynak metinde yer alan *bugünkü* ifadesine erek metinde yer verilmemiştir. Çıkarma stratejisi uygulanmıştır.

<b>KM</b>	Hazırlık okulu olarak kabul edilen <i>Alliance Mektebi'nin</i> ardından Cahit 1917 yılında <i>Beşiktaş Sultanisi'nin</i> birinci sınıfına gitmeye başladı. Bu okullar günümüz okulları gibi 5+3+3 (İlk, Orta ve Lise) bir sisteme sahipti. Osmanlı Devleti'ndeki bir başka okul olan Mekteb-i İptidaiye ise yalnızca İlkokul seviyesinde eğitim verirdi.
<b>EM</b>	Après avoir fini l'Alliance Mektebi considérée comme une école préparatoire, Cahit entra en première année du primaire du <i>Sultani de Beşiktaş</i> . Ces écoles étaient constituées d'une école primaire (5 ans), d'un collège (3 ans) et d'un lycée (3 ans). Le Mekteb-i İptidaiye, un autre type d'école de l'Empire ottoman, n'offrait que des cours de primaire.

**Tablo 6. Toplumsal Ögeler Örnek 3**

Klasik Osmanlı sisteminde eğitim asıl olarak geleneksel vakıf yapıları ve loncalar içinde gerçekleştirilen kurumsal ve kitlesel temeli zayıf bir etkinlik olarak, farklı "milletler" için ayrı ayrı olmak üzere, geleneksel toplumsal konumların yeniden üretilmesi sürecinde işlev görmüştür Tekeli ve İlkin, 1999'dan aktaran Soydan ve Tüncel, 2013, s.111). 1860'ta Paris'te kurulan Alliance Israélite Universelle, Yahudi eğitim sisteminin modernleşmesinde önemli işlevleri üstlenerek 1862-1914 arasında Akdeniz havzasında önemli okul ağı oluşturmuştur. Osmanlı'da ilk Alliance Okulu 1867'de Edirne ve Filistin'de açılmıştır. Bu okulların çoğunluğu ilköğretim, bir kısmı ortaöğretim düzeyindedir. Eğitim dili Fransızca olup laik çizgide öğretim yapılmıştır. Öğretim kadroları Paris'te yetiştirilmiştir. 19. yüzyılın sonunda Osmanlı'da kurulan Alliance okullarının sayısı 50' yi geçmiştir. Alliance sanat ya da çırak okulları ile tarım okulları da açmıştır (Tekeli- İlkin, age., s. 109-110). Cahit Arf da İstanbul'da gittiği bu okulun ardından Beşiktaş Sultanisine devam etmiştir. Çevirmen *Alliance Mektebini l'Alliance Mektebi* şeklinde erek dile *yabancılaştırma stratejisi* kullanarak aktarmış, herhangi bir açıklamaya ihtiyaç duymamıştır. Aynı durum *Beşiktaş Sultanisi* ile *le Sultani de Beşiktaş* (yabancılaştırma stratejisi) için de geçerlidir. Burada eserin yazarı *Sultani* terimi için dipnot düşmüştür (*Sultani: II. Meşrutiyet'ten (1908) sonra kurulan lise seviyesindeki okullara verilen ad*) ve *açıklamalı çeviri stratejisine* başvurulmuştur. Çevirmen de kaynak esere sadık kalarak aynı dipnota erek eserde yer vermiştir (*Sultani: nom donné aux lycées fondées après la constitution de 1908, II. Meşrutiyet*). Bu örnekleme yer alan bir diğer okul türü ise Mekteb-i İptidaiye olmuştur. Osmanlı Devleti'nde *Sıbyan Mektebi* olarak adlandırılan bu okulların 1869 yılında çıkarılan Maarif-i Umûmiye Nizamnâmesi ile "İptidai Mektep" diye anılmaya başladığı, bu nizamnâmeğe göre öğrenim süresinin 4 yıl olduğu, Din, Ahlâk, Matematik, Osmanlı Tarihi, Coğrafya gibi derslerin okutulmasının zorunlu hale getirildiği (Sarıkaya, 1977, s.61) şeklinde bilgiler yer almaktadır.

Çevirmen *Mekteb-i İptidaiye* ifadesini *Le Mekteb-i İptidaiye* şeklinde *yabancılaştırma stratejisine* başvurarak aktarmayı tercih etmiştir. Erek dil okuyucusu tarafından alımlanması oldukça zor olan bu ifade erek metne olduğu gibi aktarılmıştır. Bu örneklemede çevirmen edimsel çeviri stratejilerine (yabancılaştırma, açıklamalı çeviri) başvurmuştur.

<b>KM</b>	Yine gemi ve tren yolculuğu yaparak Paris'e varan Cahit eğitime kaldığı yerden devam eder. Okulun ilk iki yılı hazırlık niteliğindeki ' <i>Speciale</i> ' denen bir dönemdi. (s.11)
<b>EM</b>	Ce voyage effectué en bateau et en train fut similaire au précédent et Cahit poursuivit ses études. Les deux premières années étaient considérées comme <i>des classes préparatoires</i> . (p.11)

**Tablo 7. Toplumsal Ögeler Örnek 4**

Cahit Arf'ın eğitim gördüğü Fransız okulunda hazırlık eğitimi anlamına gelen *Spéciale* isimli dönemin ifade edildiği bu örneklem ile ilgili incelemelerimize geçmeden okul ile bilgi vermek yerinde olacaktır. 1808'de kurulan Paris İlköğretmen Okulu, 1835-1840 arasında Victor Cousin'in müdürlüğünde büyük bir saygınlık kazanmıştır (...). 1845 yılında okula Yüksek Öğretmen Okulu (École Normale Supérieure) adı verilmiştir. Öğretmen okulu öğrencileri ilk yılın sonunda bakalorya, ikinci yılın sonunda lisans alıyorlardı (Ergün, 2016, s.358). Dünya çapında en başarılı öğrencilerin son derece ağır sınavlardan geçerek alındıkları bu okulda Fransa'nın en önemli bilim insanları ve filozofları ders vermektedir. Türkiye'den çok az sayıda üstün yetenekli öğrencinin üniversiteye kabul edildiği *École Normale Supérieure*'de Cahit Arf öğrenim görmüştür<sup>7</sup>. Cahit Arf, 1930 yılında *École Normale Supérieure*'de üniversite eğitime başlamış, burada geçirdiği iki yıl boyunca Jacques Hadamard, Henri Léon Lebesgue ve Élie Cartan gibi ünlü hocaların derslerine devam etmiştir (Terzioğlu ve Yılmaz, 2006, s. 30-42). Cumhuriyet'in kurulduğu ilk yıllarda en önde gelen problem öğretmeni açığıdır. "Korkunç bir öğretmen buhranı" vardır. 15.000 ilkokul öğretmeni bulunmakta, bu dönemde 49.000 ilkokul öğretmenine daha ihtiyaç olduğu tahmin edilmektedir (Kanad, 1941'den aktaran Çelebi ve Kazancı, 2021, s.199). O zaman Türkiye'deki on üç öğretmen okulundan yılda yaklaşık 500 öğretmen mezun olmakta; bu öğretmenler ancak ölen, emekli olan ve istifa eden öğretmenlerin yerini doldurabilmekte idi (Antel, 1939'dan aktaran Çelebi ve Kazancı agm., s. 199). Günümüz eğitim modeli de 18-21 yaş aralığındaki öğrencilerin 1-3 yıl hazırlık eğitimi niteliğinde eğitimlere, sınavlara tabi tutulduğu süreci ifade eden bu örneklemede çevirmen *Spéciale* (Classe de Mathématiques Spéciales<sup>8</sup>)(Özel Matematik Sınıfı) dönemini işaret eden ifadeyi *üst anlamlı çeviri stratejisinden* faydalanarak *classes préparatoires* (hazırlık sınıfı) şeklinde aktarmıştır. Kaynak metinde yer alan *Yine* ifadesine erek metinde yer verilmemiştir. Bu örneklemede sözcüğü sözcüğüne çeviri stratejisine (üst anlamlı çeviri) başvurulmuştur.

<sup>7</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole\\_normale\\_sup%C3%A9rieure](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_normale_sup%C3%A9rieure) (Erişim Tarihi: 01.02.2024)

<sup>8</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sp%C3%A9cial/74073#:~:text=%EE%A0%AC%20sp%C3%A9cial%2C%20sp%C3%A9cial%2C%20sp%C3%A9cial&text=2.,ordinaire%20%3A%20Une%20mentalit%C3%A9%20sp%C3%A9cial> e (Erişim Tarihi: 01.02.2024)



<b>KM</b>	<i>Darülfünun</i> 'un kapatılmasına ve onun yerine yeni ve çağdaş bir üniversitenin kurulmasına karar verilmişti. (s.16)
<b>EM</b>	Il avait été décidé de fermer <i>le Darülfünun</i> (littéralement "maison des sciences") et de fonder une nouvelle université moderne à sa place. (p.17)

**Tablo 8. Toplumsal Ögeler Örnek 5**

Darülfünun okul çevirisi ile ilgili tespitlerimize geçmeden darülfünun kuruluş tarihine bakmakta fayda görülmüştür. 1 Eylül 1900'da II. Abdülhamid tarafından açılan *Darülfünun-ı Şahane* Osmanlı Türkiye'sinde üniversite sürecine süreklilik kazandırmıştır (Arslan, 2011, s.43). Sultan Abdülmecid'in saltanatı döneminde (1839-1861), eğitim sistemini düzenleme çalışmaları çerçevesinde, bilgili ve kaliteli devlet memuru yetiştirmek hedefiyle 1846 yılında, *Darülfünun (Fenler evi)* adı altında bir "yüksek öğretim kurumu" açılmasına karar verilmiştir (Günergün ve Kadioğlu, 2006, s.135). 1874 yılında Galatasaray Sultanisi bugün Galatasaray Lisesi) içinde *Darülfünun-ı Sultani* adıyla yeni bir eğitim kurumu açılmıştır (Günergün- Kadioğlu, agm., s.137). 1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilanından sonra, ismi önce *Darülfünun-i Osmanî*, sonra da *İstanbul Darülfünunu* olarak değiştirilen (Günergün- Kadioğlu, agm., s.137) bu kurum günümüz üniversitelerini işaret etmektedir. Bu kurumların kapatılışının dile getirildiği bu örnekte Darülfünun ismi Fransızcaya yabancılaştırma stratejisi kullanılarak başına *le* takısı eklenerek aynen aktarılmıştır. Parantez içerisinde açıklama strateji ile de desteklenen (*bilim evi /bilim yuvası*) bu ifade ile Fransız okurun kavrayışına hizmet eder bir çeviri tercihinde bulunulmuştur. Çevirmen kararlarında edimsel çeviri stratejileri (yabancılaştırma, açıklamalı çeviri) etkili olmuştur.

<b>KM</b>	1933 yılında yaşanan <i>Wagon Lit</i> olayına da karışacaktı Cahit. Demiryollarında yataklı vagon işletmeciliği yapan Fransız Wagon Lit isimli şirketin bir yöneticisi Türkçe konuşuyor diye bir çalışana para ve uzaklaştırma cezası verir. Olayın duyulmasının ardından, Galatasaray Lisesi öğrencilerinin de aralarında bulunduğu bir grup şirketin ofisini işgal eder. (s.15)
<b>EM</b>	En 1933, Cahit fut concerné par <i>l'affaire Wagons-Lits</i> . Un directeur de la société française Wagons-Lits prestataire de la gestion des wagons condamna à une amende et à un licenciement provisoire un employé pour la simple raison qu'il avait parlé en turc. Lorsque l'affaire se fit entendre, un groupe comprenant aussi des élèves du Lycée Galatasaray fit irruption dans les bureaux de la société. (p.16)

**Tablo 9. Toplumsal Ögeler Örnek 6**

Wagon Lit olayı olarak tarihe geçen bu olayın küçük bir açıklamasına yer vermek gerekecektir. 23 Şubat 1933 günü Uluslararası Yataklı Vagonlar Şirketi Vagon Li (Wagon-Lit)'nin Beyoğlu Şubesi'nin Müdürü ve İtalyan ordusunda görev yapmış eski bir subay olan<sup>9</sup> Dr. Gaetan Jannoui'nin, şubede görevli Naci Bey'i Türkçe konuştuğu için görevinden uzaklaştırması, Türk basınının ve üniversite gençliğinin sert tepkisi ile karşılandı (Halıcı, 2010, s. 64). Olayı büyük bir ihtimalle basından, "*Wagon Li Şirketinde Çirkin Bir Hadise*", "*Türkçeyi İstemeyenin Türkiye'de Yeri Yoktur*", "*İki gün evvel WagonLi şirketinin Beyoğlu acantılığında millî haysiyetimize bihakkın tecavüz telâkki edilebilecek teessüfe şayan bir hâdise olmuştur*" (Cumhuriyet 24 Şubat 1933) şeklindeki başlık ve yorumları duyan

<sup>9</sup> "Talebe Wagon Lit Önünde" Milliyet, 26 Şubat 1933, s. 6.

Darülfünun öğrencileri, kendi aralarında bir toplantı yapmak üzere hemen harekete geçmiştir (Uzun, 2009, s.57-81). Bu olayın (Wagon Lit) erek dile aktarımının incelendiği bu örnekte çevirmen erek dilde yer alan ve Türkçeye de olduğu gibi geçen bu ismi ait olduğu kültüre -s çoğul eklerini ekleyerek aynen aktarmıştır. Türkçeye ödünçleme stratejisi ile geçen ifadenin aslı Fransızcadır. Bu örnekte sözcüğü sözcüğüne çeviri stratejisine (ödünçleme) başvurulmuştur.

<b>KM</b>	Arf 147'ler meselesinden tepkili olduğu için karar vermeden önce arkadaşlarına danışmak ve düşünmek ister. Kimi Milli Birlik Komitesi üyelerinin de bu olaydan üzüntü duyduklarını ve bir çaresine bakmak için uğraşyoruz sözleri üzerine teklifi kabul eder. ...Böylece kısa adı TÜBİTAK olan Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu kurulur. (s. 36)
<b>EM</b>	Marqué par l'affaire des 147, Cahit voulut demander conseil à ses amis et réfléchir à l'offre. Lorsque certains membres du Comité de l'Union nationale lui dirent qu'ils regrettaient eux aussi cette affaire et qu'ils essayaient de trouver une solution, Cahit accepta cette offre. Ainsi, le Conseil de la recherche scientifique et technologique de Turquie, TÜBİTAK, fut fondé. (p. 38)

**Tablo 10. Toplumsal Ögeler Örnek 7**

Ekim 1960'ta değişik üniversitelerden değişik akademik unvanlara sahip 147 hocanın gerekçe gösterilmeksizin görevlerine son verilmesi (Işıklı, 2014, s.199) olayını işaret eden *147'ler olayı* çevirmen tarafından *ödünçleme stratejisi* kullanılarak erek dil ve okuruna aynen kaynak dilde olduğu şekliyle aktarılmıştır. Çevirmen erek okura konu ile ilgili metin içi ya da metin dışı açıklamada bulunmayı tercih etmemiştir. Bu örnekte çevirmen kararlarında sözcüğü sözcüğüne çeviri stratejisi (ödünçleme) etkili olmuştur.

### 3.4. Günlük Hayata İlişkin Ögeler

<b>KM</b>	Yanan evlerine kıyasla daha küçük olsa da daha <i>modern</i> bir evdi: <i>Üç katlı bu ev tamamen elektrikle aydınlatılıyordu ve salonda büyük bir yemek masası vardı. Artık yerde yemek zorunda değillerdi.</i> (s. 3-4)
<b>EM</b>	Cette maison était plus petite comparée à celle incendiée mais elle était plus <i>moderne</i> . C'était une maison de trois étages avec électricité et il y avait une grande table à manger dans le salon. Il n'étaient plus obligés de manger à même le sol autour d'un grand plateau. (s. 3-4)

**Tablo 11. Günlük Hayata İlişkin Ögeler Örnek 1**

Cahit Arf'ın çocukluk ve öğrencilik yıllarına tekabül eden bu örnekte o dönemin ev mimarisi gözler önüne serilmiştir. Yazarın *yerde yemek yemek* ile ifade ettiği durum çevirmen tarafından kaynak metne *autour d'un grand plateau* (yer sofrası etrafında) ifadesi eklenmiştir. Böylece erek okura açıklamada bulunulmuştur (yer ile kastedilen yerde bir sofranın etrafında olmak şeklinde karşılanmıştır). Ekleme stratejisine başvurulmuştur. *Modern* ifadesi erek metne olduğu şekliyle *ödünçleme stratejisi* ile aktarılmıştır. Bu örnekte sözcüğü sözcüğüne çeviri stratejileri ile edimsel çeviri stratejileri birarada kullanılmıştır.

### 3.5. Dinsel Ögeler

KM	Geldikten bir süre sonra üniversite öğrencileri arasında bir söylenti çıkıyor, 'Alman hoca Müslüman olmuş' diye. Halbuki, Hasse'nin <i>Hıristiyanlıkla</i> bile pek ilgisi yok.(...) Meğerse Hasse, (...) mimarisini çok beğendiği <i>Süleymaniye Camii'ni</i> keşfetmiş; hatta <i>camii imamıyla</i> da ahbablık kurup, burada çalışabilmek için izin almış. İmam (...) kitabını koymasına için bir de <i>rahle</i> vermiş. (...) çalışmak ve düşünmek için <i>caminin</i> çok ideal bir ortam olduğunu, hele <i>ezan sesi</i> filan da gelince çok hoş bir atmosfer olduğunu anlatmış... (s. 28-29)
EM	Quelques temps après son arrivée en Turquie, une rumeur que le professeur allemand était devenu <i>musulman</i> commença à circuler entre les étudiants. Mais, en réalité, Hasse ne s'y intéressait pas, tout comme, il ne s'intéressait pas au <i>christianisme</i> . (...) Hasse avait découvert <i>la mosquée Süleymaniye</i> . (...) Il avait même sympathisé avec <i>l'imam de la mosquée</i> qui l'avait autorisé à venir pour y travailler. (...) Il lui a aussi donné <i>un lutrin</i> pour qu'il puisse y poser son livre. (...) il leur a dit que l'ambiance régnant dans <i>la mosquée</i> était idéale pour travailler et réfléchir et que l'atmosphère y était magique pendant <i>l'appel à la prière</i> . (p. 30)

Tablo 12. Dinsel Ögeler Örnek 1

Cahit Arf'ın Almanya'nın Göttingen Üniversitesi'nde doktora tez danışmanı olan, tezinde bulunan bir sonuç ile Hasse-Arf Teoremini oluşturdukları Alman Hoca, İkinci Dünya Savaşı'nda Almanya'daki ekonomik sıkıntılar sebebiyle Arf'ın daveti üzerine Türkiye'ye gelmiştir. Hasse'nin İstanbul Üniversitesi'ne gelişi ve oradaki bir söylentiye konu alan örnekleme *Süleymaniye Camii*, *camii imamı*, *rahle*, *ezan sesi* gibi dini ögeler, çevirmen tarafından erek dil ve kültürüne sırasıyla *la mosquée Süleymaniye*, *l'imam de la mosquée* (yabancılaştırma) *un lutrin*, *l'appel à la prière* şeklinde çevrilmiştir. TDK Türkçe Sözlük'te *Üzerinde kitap okunan, yazı yazılan, bazıları açılıp kapanabilen alçak, küçük masa* olarak adlandırılan *rahle*, *lutrin* ifadesi ile karşılanmıştır. *Müslümanlıkta namaz vaktini bildirmek için müezzinin yüksek sesle yaptığı çağrı* (Age.) anlamına gelen *ezan* ifadesi ise *açıklama stratejisi* kullanılarak *l'appel à la prière* (duaya çağrı) şeklinde aktarılmıştır. Çevirmen kararlarında edimsel çeviri stratejileri (açıklama) etkili olduğu tespit edilmiştir.

### 3.6. İktisadi Ögeler

KM	'1926'da <i>Fransız Frankında</i> müthiş bir düşme olmuş. Babam dostlarının tavsiyesi ve yardımı ile bol miktarda frank satın almış. Bu franklarla benim Fransa'da okumam, İstanbul veya İzmir sultanilerinde okumamdan daha ucuza geliyordu. (s. 8-9)
EM	"Le franc français a perdu énormément de sa valeur en 1926. Suite aux conseils et aides de ses amis, mon père a acheté une grande quantité de francs. Grâce à ces francs, il lui revenait à moins cher que j'étudie en France en comparaison avec les sultans d'Istanbul ou d'Izmir. (p. 9)

Tablo 13. İktisadi Ögeler Örnek 1

Cumhuriyetin kuruluş yıllarında ülke ekonomisine dair veriler sunan bu örnekte 1926 yılındaki döviz düşüşü konu edilmektedir. 1924-1929 arasında, hazinenin elinde para değerinin istikrarını korumada kullanabilecek yeterli altın ve döviz rezervleri yoktu. (...) Türk lirası 1924'ten 1929 başlangıcına kadar milletlerarası kambiyo piyasalarında fazla bir gerileme kaydetmedi. Fransız frangı 9,5 kuruştan 7,7 kuruşa düştü (Kopar, 2016, s.3). Bu düşüş Cahit Arf'a yurt dışında okuma imkânı sağlamıştır. Çevirmen Fransız Frank'ı ifadesini Fransızca aslına uygun bir şekilde aktarmıştır. Erek dilin o dönem para birimi olan frank ifadesi Türkçe ve Fransızca'da da aynı şekilde ifade edilmiştir. *Ödünçleme stratejisi* bağlamında değerlendirilebilir. Sözcüğü sözcüğüne çeviri stratejileri belirleyici olmuştur.

### 3.7. Coğrafi Ögeler

KM	<i>Ulus ve Kale semtlerinden ibaret olan o günkü Ankara'da bir hafta kaldıktan sonra yine at arabasına binerek, bu sefer Adana'ya doğru yola koyuldular. Yine zorlu bir yolculuk sonunda Adana'ya vardılar. (s. 5)</i>
EM	<i>Il restèrent une semaine à Ankara qui, à cette époque, était une petite ville constituée de deux quartiers, Ulus et Kale. Puis, ils reprèrent la route en voiture à cheval. Ils atteignirent Adana après un long et difficile trajet. (s. 6)</i>

Tablo 14. Coğrafi Ögeler Örnek 1

Kurtuluş Savaşı'ndan galip çıkan ancak bu uğurda bir sürü fedakarlığı da göğüsleyen Türk Milletinin başkenti Ankara'nın anlatıldığı bu örnekte ulaşım aracı olarak at arabası ve zorlu ulaşım koşulları gözler önüne serilmiştir. Kaynak dil, erek dile aktarılırken sözdizimsel olarak yeniden düzgülenmiş *binerek* zarf fiili yerine yeni bir cümle ile ifade aktarılmıştır. *Değiştirme stratejisi* uygulanmıştır. "... bu sefer Adana'ya doğru yola koyuldular" ifadesi *çıkarma stratejisi* uygulanarak erek metne dahil edilmemiştir. Çevirmen kararlarında edimsel çeviri stratejileri (değiştirme) etkili olmuştur.

### 3.8. Etnografik Ögeler

KM	<i>Cahit'in milli duyguları burada da kendini gösterecekti. O güne kadar görmüş olduğu bayraklardaki ay-yıldızın farklı konum ve büyüklüklerde olduğunu fark etmiş olan Cahit bundan rahatsızlık duymuştu. (s. 7)</i>
EM	<i>Le sentiment national de Cahit se fit également sentir ici. En effet, le fait que le croissant de lune et l'étoile sur les drapeaux n'aient jamais les mêmes dimensions et qu'ils ne soient jamais placés au même endroit attira l'attention de Cahit. (s. 7)</i>

Tablo 15. Etnografik Ögeler Örnek 1

Türk Bayrağında yer alan ay ve yıldızın farklı ebatlarda yer alması Cahit Arf<sup>10</sup>'ı hep düşündürmüş dikkatini çekmiştir. Ay ifadesi Fransızca *le croissant de lune* olarak çevrilmiştir. ...

<sup>10</sup> Konuyu kendisi şöyle diye getirmektedir: "École Normale'e girdikten sonra yeni şeyler arama fikri geliştirdim bende. Daha öncesine dayanan bir problemim vardı. Cetvel ve pergelle yıldız çizmesini bir türlü beceremiyordum. Bu biraz hokkabazlık isteyen bir iş."

*fark etmiş olan* sıfat fiil grubu ise erek metinde cümlelerin fiili olarak çevrilmiş dilbilgisel düzgüleştirme yoluna gidilerek *değiştirme işlemi* uygulanmıştır. ... *bundan rahatsızlık duymuştu* ifadesine ise erek metinde yer verilmemiştir. Çevirmen *çıkarma stratejisine* başvurmuştur. Bu durumda çevirmen tercihlerinde edimsel çeviri stratejileri önemli bir rol oynamıştır.

#### 4. TARTIŞMA

2022 yılında kaleme alınan iki eserin (Türkçe-Fransızca) incelendiği sözkonusu çalışmada çevirmen Yasemin Tanbi'nin çeviri sürecinde başvurduğu çeviri stratejileri incelenmiştir. Sekiz farklı kategoride ele alınan kültürel ögeler çevirisinde çevirmen kararları bulgular bölümünde dile getirilmiştir. Bu bulgular doğrultusunda çevirmenin tüm kategorilerde kaynak metnin dilsel, kültürel ve tarihsel bağlamına sadık kaldığı dile getirilebilir. Özel olarak çeviri tercihleri ele alındığında dilsel ögeler noktasında (ör: matematiğin zehri tercihi bire bir çeviri olmakla birlikte) edimsel çeviri stratejileri doğrultusunda (daraltma/genişletme<sup>11</sup>) aktarım yaptığı tespit edilmiştir. Bu kararında metnin erek okur tarafından daha iyi anlaşılması gayesi etkili olmuştur. Özel isimler bağlamında sözcüğü sözcüğe çeviri stratejileri (ödüncleme) ile edimsel çeviri stratejileri (yabancılaştırma ve açıklama) tercih edilmiştir. Özel isimlerin kültürü yansıtan unsurlar olması, bu unsurlara herhangi bir müdahalede bulunulmaması ve gerek duyulduğu yerlerde (soy isim Fakabasmaz'da olduğu gibi) Fransızca açıklamalarının eklenmesi erek okurun kavrayışına hizmet eder niteliktedir. Toplumsal ögelerin nasıl aktarıldığına dair yapılan incelemelerde hem sözcüğü sözcüğüne hem de edimsel çeviri stratejilerinin etkili olduğu tespit edilmiştir. Bunu *Alliance Mektebi'nin L'Alliance Mektebi* şeklinde çevrilmesinde, *Le Mekteb-i İptidaiye* örneklerinde görmek mümkündür. *Darülfünun* yapısı aynen kullanılmış parantez içinde açıklama tanım eklenmiştir. Bu örneklerde de çevirmenin erek okuru yazara yaklaştırma isteği gözlenmiştir. *Vagon Lit Olayı* ile *147'ler Meselesi* gibi kaynak dil kültüründe yer eden toplumsal olaylar erek dil ve kültürüne aynen aktarılmıştır. Yabancılaştırma stratejisi ile erek okur kaynak dil ve kültürüne yaklaştırılmıştır. Günlük hayatla ilgili kültürel ögeler kapsamında da edimsel stratejilerin ön planda tutulduğu gözlenmiştir (*autour d'un plateau* örneği). Dinsel unsurlar açısından erek dil ve kültürüne yabancı, kaynak dil ve kültürüne ait yapılar yabancılaştırma stratejisi ile erek okura tanıtılmış kültür aktarımında bu ifadelerle kaynak metinde geçtikleri şekli ile yer verilmiştir (*avec l'imam*). Ayrıca *ezan* ifadesi ise *açıklama stratejisi* kullanılarak *l'appel à la prière (duaya çağrı)* şeklinde açıklanmış, erek okurun metni daha iyi kavraması yönünde çeviri tercihinde bulunulmuştur. İktisadi ögelerde ödüncleme stratejisi ile sözcüğü sözcüğüne, coğrafi ögeler ile etnografik ögelerde edimsel çeviri stratejileri (coğrafi ögeler değiştirme, etnografik ögelerde çıkarma) etkili olmuştur. Tüm bu veriler çeviribilimin uygulamalı alan çalışmalarına ve çevirmen adaylarının alacağı çeviri kararlarına örnek teşkil etmekte ve biyografi çevirisi alanına katkı sağlamaktadır.

Neden istediğim de malum; bizim bayrağımız ayyıldız. Çiziyordum fakat hep takribi olarak. Bunu da Fransa'da öğrendim." Bkz. <https://mam.tubitak.gov.tr/tr/content/cahit-arf-hakkinda> (Erişim Tarihi: 15.02.2024)

<sup>11</sup> Yazıcı, ekleme ve çıkarma stratejilerini de bu başlık altında ele almıştır (2007, s.39).

## 5. SONUÇ

Bu çalışmada Türk bilim tarihine adını yazdıran Cahit Arf'ın yaşam öyküsünde yer alan kültürel unsurların Fransızcaya aktarımları incelenmiştir. Çeviribilim, tarih ve eğitim konularını içeren söz konusu çalışmada ilk olarak kültürel öğelerin çevirileri üzerine elde edilen sonuçlara yer vermek gerektir. Bu inceleme kaynak eser üzerinde kültürel öğeler kategorisinde örneklem sunan metinlerin Fransızca çevirileri ile karşılaştırmalı çözümleme tekniği kullanılarak yapılmıştır. Çevirmen kararları çeviri stratejileri bağlamında *Sözcüğü Sözcüğüne Çeviri Stratejileri* (Ödünçleme, Somutlaştırma, Üstünlümlü/Altınlımlı Çeviri, Türetme, Telafi, Çıkarım) ile *Edimsel Çeviri Stratejileri* (Yer Değiştirme, Açıklama, Uyarlama, Standartlaştırma, Perspektif Kaydırma, Açıklamalı Çeviri, Yabancılaştırma/Yerelleştirme, Daraltma/Genişletme) kategorisi şeklinde iki başlık altında incelenmiştir. Yapılan incelemeler neticesinde hem sözcüğü sözcüğüne çeviri stratejilerinin (ödünçleme, üstünlümlü/ altınlımlı çeviri,) hem de edimsel çeviri stratejilerinin (değiştirme, açıklama, açıklamalı çeviri, yabancılaştırma) ilgili örneklemelerde yer aldığı, çevirmenin kaynak eseri tarihsel ve kültürel bağlamı içerisinde değerlendirebilmek adına erek okurda anlaşılması güç yapıları metin dışı açıklama stratejisine başvurarak ekleme ve çıkarma stratejileri ile desteklediği tespit edilmiştir. Çevirmen hem sözcüğü sözcüğüne çeviri stratejileri ile kaynak metne sözdizimsel, anlamsal boyutlarda sadık kalmayı tercih etmiş, hem de edimsel çeviri stratejileri ile erek dil ve kültürüne yakın çeviri tercihlerinde de bulunmuştur. Bu durum çevirinin bir kültür aktarımı olma özelliğine, yazarın kaynak dil okurunda yaratmak istediği duyguyu, çevirmenin de erek dil okuyucusunda oluşturma isteğine hizmet eder nitelikte gerçekleşmiştir. Sözkonusu çalışma çeviribilim alanına, biyografi çevirisi alt başlığı ile veriler sunmuş, bu alanda çeviri yapan çevirmenlere örnek teşkil eden bir çalışmayı ortaya koymuştur. İlgili çalışma ile biyografi çeviri alanın inceliklerini gözler önüne seren, çevirmenlere ve alana katkı sağlaması dilenen bir çalışma gerçekleşmiştir.

Kültürel unsurların aktarımından yola çıkarak başlatılan bu çalışmada hem Fransız hem Alman ekollerinde eğitim alan, bu iki kültüre de oldukça yakın bir isim olan Cahit Arf'ın yaşam öyküsü eğitim açısından ele alındığında yurt dışında aldığı eğitimlerin onun düşünce yapısına, eğitim ve bilim anlayışına olumlu katkılarının olduğu ortadadır. Bunu öğretmenlik yapmak için sarfettiği cümlelerinden de anlamak mümkündür. Onun çalışkan olmaya verdiği değer ortadadır. Mantık temelli bir bakış anlayışına sahip olduğu, tüm bilimsel çalışmalarının temelini merak duygusu ve anlama çabasının oluşturduğu sonucuna varılmıştır. Bu yönüyle de gelecek nesillere örnek olmayı başarmıştır. Yerli ve milli teknolojik atılımların, bilim dünyasına yapılması gereken katkıların nicelik ve nitelik bakımından artırılması gerektiği gerçeğinden hareketle günümüz gençlerine Türk kültür ve bilim dünyasında iz bırakmış şahsiyetleri tanıtmaya amacıyla kaleme alınan kaynak eser ve Fransızca çevirisi ile çeviribilim alanına katkı sağlamayı amaçlayan bu çalışma, günümüz eğitim sistemi içerisinde öğrenci ve öğretmen yetiştirme programları dahilinde ve hatta bilim insanı olabilme noktasında okuyan, araştıran herkesin kendisine pay çıkarabileceği bir eser niteliğindedir. Bu bağlamda böylesine önemli bir eseri akademik dünyaya tanıtmak, tarih, eğitim ve çeviribilim alanlarına hizmet eden bir araştırma ortaya koymaya çalışılmıştır.

Cahit Arf'ın yaşam öyküsünün Fransızcaya çevirisi üzerinden edinilen genel perspektif eserin tarihsel ve kültürel bağlamına sadık kalındığını kanıtlar niteliktedir. Bu çalışma bilim insanlarının yaşam öykülerini çeviribilim açısından incelemesi, biyografi çevirilerine farklı bakış açıları geliştirilebilmesi, kültürümüzü en iyi yansıtan isimlerin yabancı dillerde bilim dünyasına tanıtılması gereğini gözler önüne sermesi, dil ve kültür araştırmalarının çeviribilimdeki uygulamalarının genişletilmesine hizmet etmesi açısından önem arz etmektedir. Hayal kurma becerisi, anlama isteği ve matematiğe olan tutkusu ile gelecek nesillere aktarılması gereken Türk dünyasının yetiştirmiş olduğu bu değerli şahsiyetin dünya çapında tanınması ve anlaşılabilmesine mütevazı bir katkı sağlamayı dileriz.

### KAYNAKÇA

- Aksoy, Berrin (2001). Çeviride Çevirmen Seçimleri Işığında Çeviri Eleştirisi. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 18(2).
- Aksoy, Berrin (2002). *Geçmişten Günümüze Yazın Çevirisi*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Akyüz, Yahya (2016). "Osmanlı Döneminden Cumhuriyete Geçilirken Eğitim-Öğretim Alanında Yaşanan Dönüşümler", *Pegem Eğitim ve Öğretim Dergisi*, 1(2): s.9-22.
- Arslan, Ali (2011). *Türkiye'de Üniversite ve Siyaset*, İstanbul: Paraf Yayınları.
- Atabay, Mithat (2012). "Soyadı Kanunu ve Bu Konuda Yapılan Tartışmalar". *Tarih Dergisi*, 42, s.231-248.
- Baytar, İlknur ve Dural, Seda (2021). "Çeviride Özel İsimler: Charles Dickens'ın A Christmas Carol Adlı Eseri Örneğinde Özel İsimlerin Aktarımı Üzerine Bir İnceleme", *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 23: s.999-1011. DOI: 10.29000/rumelide.949972.
- Bozkurt, S. S., Düzgün, O., & Sağlam, M. Y. (2023). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü Eseri Örneğinde Çeviride Kültürel Yakınlığın Belirleyiciliği Üzerine. *Erdem*, (84), 107-138.
- Çakılcı, Diren (2023). "Osmanlı Taşra Haberleşmesinde Değişim: İşletme, Mekân ve Kullanım Bağlamında Selânik Örneği (1794-1850)", *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 58: s.19-40.
- Çelebi, Nurhayat ve Kazancı, Erdi (2021). "Cumhuriyet Dönemi Eğitim Politikaları ve Yabancı Eğitim Uzmanlarının Eğitimdeki Etkileri (1923-1960)". *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(4): s.198-218. <https://doi.org/10.18026/cbayarsos.959346>
- Çetin, Hasan Ali (2023). "Türk Dünyasının Yıldızları Dünyaya Tanıtılıyor." *Erdem Dergisi*, s.249-254.
- Dosay Gökdoğan ve Melek Demir, Remzi (2022). *Bir Cumhuriyet Bilgesi AYDIN SAYILI*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Ergin, Osman (1977). *Türkiye Maarif Tarihi*, Cilt I, II, İstanbul: Eser Matbaası.
- Ergün, Mustafa (2016). "Modern Öğretmen Yetiştirme Sistemlerinin Kurulması ve Gelişmesi", *Kuramsal Eğitimbilim Dergisi [Journal of Theoretical Educational Science]*, 9(3): s.347-378.
- Günergün, Feza ve Kadioğlu, Sevtap (2006). "İstanbul Üniversitesi'nin Yerleşim Tarihçesi Üzerine Notlar", *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 8(1): s.135-163.

- Halıcı, Şaduman (2010). "Vagon Li Olayı: Türkçe'ye Yapılan Hakarete Basının ve Gençliğin Tepkisi", *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 11: s.63-77.
- Işık, Alpaslan (2014). "27 Mayıs'ın Anımsattıkları" *Mülkiye Dergisi*, 34 (267): s.193-209.
- Kopar, Metin (2016). "Atatürk Dönemi Para Politikasına Kısa Bir Bakış (1923-1938)" 3rd International Congress On Social Sciences, China To Ardiatic, s.1-9.
- Korkmaz, İnönü (2016). "Çeviri Stratejilerinin Yazın Çevirisinde Uygulanması: Yaşar Kemal'in Ölmez Otu Eserinin İngilizceye Çevirisinden Örnekler", *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C 6(12): s.35-46.
- Memiş, Elif (2023). "Türkiye'de Posta Hizmetlerinin Gelişimi Üzerine Bir İnceleme", *Balkan ve Yakın Doğu Sosyal Bilimler Dergisi*, s.471-474.
- Miroğlu, İsmet (1997). "Osmanlı Yol Sistemine Dâir", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi* (Prof. Dr. Münir Aktepe'ye Armağan), 15: s.241-252.
- Newmark, P. (2010). Translation and culture. B. Lewandowska- Tomaszcyk & M. Thelen (Ed.), Meaning in translation içinde (ss. 330- 331). Peter Lang.
- Ozan, Yıldırım (2022). *CAHİT ARF Matematiğe Adanmış Bir Ömür*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Öztürk, Esmanur (2021). *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası'nda Ali Emirî Tarafından Kaleme Alınan Yedi Biyografi Makalesinin Çeviri Yazım ve Değerlendirmeleri*,
- Pehlivan, Gürol (2021). "Besim Atalay'ın Türk Büyükleri veya Türk Adları İsimli Eserinin Soyadı Kanunu Uygulamasındaki Rolü", *Cihannüma Tarih ve Coğrafya Araştırmaları Dergisi*, 7(1): s.183-202. <https://doi.org/10.30517/cihannuma.970831>.
- Röhrborn, Klaus (2011). "Xuanzang Biyografisi'ndeki Bazı Çeviri Özellikleri Üzerine", *Beşbalıklı Şingko Şeli Tutung Anısına Uluslararası Eski Uyurca Çalıştay Bildirileri*, s.107.
- Sarıkaya, Yaşar (1997). *Medreseler ve modernleşme*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Sertöz, Ali Sinan (1994). "Adını Matematiğe Vermiş Bir Bilimcimiz: Cahit Arf", *Bilim Teknik*, s. 72-80. Erişim Adresi: [efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://sertoiz.bilkent.edu.tr/turk/BT-315-Arf.pdf](http://sertoiz.bilkent.edu.tr/turk/BT-315-Arf.pdf). (Erişim Tarihi: 02.02.2024)
- Sertöz, Ali Sinan (1998). "Cahit Arf; Bir Efsanenin Ardından", *Bilim ve Teknik*, TÜBİTAK, 364: s.98-99.
- Soydan, Tarık ve Tünel, Mahmut (2013). "Osmanlı'da İlk Yenileşme Döneminde Eğitimin Kurumsal ve Yönetimsel Yapısının Oluşumu ve Gelişimi", *Milli Eğitim Dergisi*, 43(198): s.110-125.
- Tatcı, Mustafa (2021). *Aşkın Dili YUNUS EMRE*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- TDK Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 01.02.2024).
- Tekeli İlhan (1985). "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Eğitim Sistemindeki Değişmeler", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, 2, İstanbul: İletişim Yayınları, s.456-475.
- Terzioğlu, Tosun ve Akın Yılmaz (2006). *Anlamak Tutkunu Bir Matematikçi Cahit Arf*. İstanbul: TÜBA Türkiye Bilimler Akademisi Yayınları, s. 30-42
- Topal, Ceren, "Cahit Arf ve Eğitime Bakış Açısı: Vizyoner Lider Örneği", *Uluslararası Liderlik Çalışmaları Dergisi: Kuram ve Uygulama*, 3.Özel Sayı 2, 2020, s.102-108.



- Tosun Terzioğlu, Akın Yılmaz, "Anlamak Tutkunu Bir Matematikçi. CAHİT ARF", İstanbul, TÜBA Türkiye Bilimler Akademisi Yayınları, 2006, s. 30-42
- Turan, Dilek (2021). "Yazınsal Onomastik ve Çocuk Yazını Çevirisinde Kişi Adlarının Çevrilebilirliği Üzerine", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 45: s.101-122. <https://doi.org/10.21497/sefad.943916>.
- Uzun, Hakan (2009). "Cumhuriyet Gençliğinin Misyonu Çerçevesinde 1933 Yılı Vagon-Li ve Razgrad Olayları." *Modern Türklük Araştırma Dergisi*, 6(3): s.57-81.
- Uzun, Hakan (2018). "Türkiye'de Bilim, Sanat ve Yaratıcılığın Teşvik ve Ödüllendirilmesi: 'İnönü Armağanları Kanunu', *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi* 18(36): s. 239-64.
- Vinay, Jean Paul ve Darbelnet, Jean (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction*, Paris: Didier.
- Yalçın, Perihan (2015). *Çeviri Stratejileri Kuram ve Uygulama*, Ankara: Grafiker Yayınları. <https://mam.tubitak.gov.tr/tr/content/cahit-arf-hakkinda> (erişim 15.02.2024)

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

HATİCE FIRAT  
YASEMİN MUMCU  
OKTAY YİVLİ  
OĞUZHAN KARABURGU  
BERNA AKYÜZ SİZGEN  
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU  
SEFA YÜCE  
HANİFİ ASLAN  
METİN AKYÜZ  
MEHMET SÜMER  
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



# Doğu Kültürünün Toledo Çeviri Okulu Üzerinden Batı Toplumlarına Etkileri

ARŞ. GÖR. DR. HİLAL ARSLAN BİLİR\*

Öz

XII. yüzyılda kurulmuş olan Toledo Çeviri Okulu, Yunanca başta olmak üzere Farsça, Pehlevi ve Hintçe gibi dillerden çevrilmiş Arapça eserlerin, Latince ve diğer Batı dillerine çevrilmesiyle ün yapmış bir çeviri okuludur. İslam medeniyetinin ilme ve bilim insanlarına önem vermesi ve kuruldukları bölgelerde büyük medeniyetler kurmaları, savaşlar vesilesiyle Batı dünyasının ilgisini çekmiştir. Bu sebeple Avrupalılar, çeşitli çeviri okulları kurmuş ve tıp, felsefe, edebi vb. pek çok alandan olan Arapça eserleri kendi dillerine aktararak bu büyük medeniyetleri tanımaya çalışmışlardır. Çevirmen olarak Doğu'daki çeviri okullarında Süryaniler öncü iken Toledo Çeviri Okulu'nda Yahudiler ve Arapların Müsta'rib olarak isimlendirdiği Mozaraplar öncüdür. Çalışmada Arap dünyasında yaşanan büyük çeviri hareketiyle İslam medeniyetinin ve antik uygarlıkların, Toledo Çeviri Okulu'yla Batı toplumlarına nasıl yansıdığı incelenmiştir. Avrupa'da İslam ve Hristiyanlık arasındaki geçiş dönemi, karşılıklı kültürel etkiler açısından önemli sonuçlar doğurmuş, sorgulamanın ve öğrenmenin canlanmasında büyük bir rol oynamış ve Rönesans'ın yolunu açmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Toledo, çeviri, Arapça, Doğu, Batı

## THE EFFECTS OF EASTERN CULTURE ON WESTERN SOCIETIES THROUGH THE TOLEDO TRANSLATION SCHOOL

**Abstract**

Founded in the 12th century, the Toledo School of Translation was a translation school famous for translating Arabic works translated from Greek, Persian, Pahlavi and Hindi into Latin and other Western languages. The fact that Islamic civilization attached importance to science and scientists and established great civilizations in the regions where they were founded attracted the attention of the Western world through wars. For this reason, Europeans established various translation schools and tried to get to know these great civilizations by transferring Arabic works from many fields such as medicine, philosophy, literature, etc. into their own languages. While Assyrians were the pioneers in the schools of translation in the East, Jews were the pioneers in the Toledo School of Translation and Mozarabs, whom the Arabs called Musta'rib, were the pioneers. This study examines how Islamic civilization and ancient civilizations were reflected in Western societies through the Toledo School of Translation. The transitional period between Islam and Christianity in Europe had important consequences in terms of mutual cultural influences, played a major role in the revival of inquiry and learning, and paved the way for the Renaissance.

\* Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, [hilal.arслан@hbv.edu.tr](mailto:hilal.arслан@hbv.edu.tr), ORCID ID: 0000-0002-0198-1977

Gönderim tarihi: 7 Haziran 2024

Kabul tarihi: 30 Temmuz 2024

**Keywords:** Toledo, translation, Arabic, East, West

## GİRİŞ

Çeviri hareketleri, toplumların kültürlerinin karşılaşması durumunda bir etkileşim yöntemi olup, bu kültürlerde var olan eserlerin karşılıklı olarak nakledilmesidir. Bu çeviri faaliyetleri geçmişten günümüze iletişimin devamını sağlamanın yanı sıra toplumların gelişmesine ve ilerlemesine katkıda bulunmuştur. Tarihte genel anlamda kültür ve bilgi aktarımının gerçekleştiği dünya toplumlarını beraberinde etkileyen üç büyük çeviri hareketi gerçekleşmiştir. Bunları şu şekilde sıralamak mümkündür (Macit, 2011, s. 499).

1. Mısırlılar, Fenikeliler ve Sümerler gibi kültür ve medeniyetlere ait eserlerin, milattan önce 600'lü yıllardan 400'lü yıllara kadar Grekçeye çevrilmesidir. Buna bağlı olarak bu dönemde özgün bir bilim ve düşünce atmosferi oluşmuştur.

2. Abbasiler Dönemi'nde VIII-X. yüzyıllar arasında Beytü'l-Hikme'de Süryanice, Grekçe ve Pehlevince vb. dillerden Arapçaya çok sayıda eserin çevrilmesidir.

3. XII. yüzyılda Arapça eserlerin başta Latince ve İspanyolca olmak üzere bazı Batı dillerine çevrilmesidir.

Yeryüzünde var olan bütün medeniyetler, geçmişten günümüze kadar farklı medeniyetlerle olan etkileşimle gelişmiş ve üzerine bir şeyler de ekleyerek ilerleme kaydetmiştir. Bu açıdan bakılacak olunursa Mısır, Fenike ve Sümer medeniyetleri Greklere, Grek eser ve medeniyetleri Araplara, Arap medeniyeti ve kültürü Latinlere, Latin kültürü de Rönesans aracılığıyla Avrupa'ya ulaşmıştır. Bu bağlamda çalışmada III. büyük çeviri hareketi olan Arapçadan Batı dillerine yapılan çevirilerin, XIII. yüzyılda faaliyet gösteren, Arapça adı Tuleytula olan Toledo çeviri okulu üzerinden Arap kültürünün Batı dünyasına etkilerinden söz edilecektir.

## 1. ORTADOĞU'DA YAŞANAN ÖNEMLİ İLİM HAREKETLERİ

756 yılında Arapların İberya Yarımadasını fethetmesiyle birlikte o dönemdeki zengin Arap kültürü Endülüs Devleti'ne taşınmıştır. 1085 yılında VI. Alfonso tarafından Toledo'nun alınmasıyla şehir artık İspanyolların eline geçmiş ve kilise, Arapların mirası olan eserleri Arapçadan Latince ve diğer Batı dillerine çevirtmeye başlamıştır (Öztunalı, 2017, s. 1324). Endülüs devletinin dağılma evresi olan XII. ve XV. yüzyıllar arasında Müslüman Araplar bu toprakları terk etmek zorunda kalmış ve geride Batı dünyasına büyük bir hazine bırakmışlardır (Eruz, 2010, s. 45). Hristiyanların aldıkları bölgelerde yaptıkları çeviri faaliyetlerinden söz etmeden önce; buralarda açılan okulları önemli kılan, kurulmasına zemin hazırlayan sebeplerden ve buradaki çevirileri etkileyen Müslümanların o dönemdeki sürecinden söz etmek yerinde olacaktır.

Müslüman coğrafyasının fetihlerle genişlemesi; Hint, İran ve Helenistik gibi farklı kültürlerle merak uyanmasına sebep olmuştur. Kendi dinlerini tutarlı bir şekilde savunmak ve inançlarının daha üstün olduğunu göstermek için Müslümanlar, etkileşime geçtikleri kültürleri daha yakından tanımak durumunda kalmışlardır. Bu nedenle eski döneme ait eserlerin Arapçaya çevrilmesi gündeme gelmiş ve bunun için önemli girişimlerde bulunulmuştur.

Endülüs Devleti'nin kurulduğu dönemlerde Arap coğrafyasında özellikle Bağdat, Antakya, Harran ve İskenderiye gibi şehirlerde yoğun bir çeviri hareketi yaşanmıştır. Çeviri faaliyetlerini

Emevîler’de ilk başlatan kişi Halid b. Yezid b. Muaviye’dir. Halid, astronomi, tıp, kimya gibi çeşitli ilimlerde yazılmış Koptça<sup>1</sup> ve Grekçe eserleri İskenderiyeli bazı rahiplere çevirtmiştir. Mervan b. Hakem ve Ömer b. Abdülaziz dönemlerinde ise çeviri hareketi daha da genişlemiş ve Yunan eserlerinden yapılan ilk çeviriler, çeviri hareketinde önemli bir yer tutmuştur (Kaya, 1992, s. 88-89).

İskenderiye’nin yanı sıra Ortadoğu’da yer alan Urfa, Nusaybin, Gonde-Şapur, Selefke, Diyarbakır ve Antakya gibi merkezlerde özgün ve bilimsel çeviriler yapılmıştır (Ülken, 2020, s. 41). Bu şehirlerde eğitim kurumları olarak işlevini sürdüren medrese ve kütüphaneler, kendi dönemlerinde büyük bir şöhret kazanmışlardır. Bu merkezler dönemin tanınmış ilim insanlarını bir araya getirmiş ve buralarda antik döneme ait eserler çevrilmiştir.

Abbasilere kadar olan dönemde çeşitli edebi ve bilimsel eserler Arapçaya aktarılmış olsa da asıl sistemli çeviriler Abbasiler Dönemi’nde gerçekleşmiştir. Bu dönemde çevirinin hızlı bir şekilde ivme kazanmasının sebeplerini Suçin (2012, s. 34) “Dünden Bugüne Arapçaya Çevirinin Serüveni” adlı eserinde iki şekilde açıklamaktadır; birincisi, fetihler sonucunda Arapların bilginin gücünü keşfetmeleri, ikincisi ise Abbasiler döneminde Hristiyanlarla yapılan fikri tartışmalar neticesinde Müslümanların kendi tezlerini savunmak için Yunan felsefesine ve Aristo mantığına yönelmeleridir.

Abbasiler Döneminde yapılan çevirileri bazı araştırmacılar çeşitli dönemlere ayırmışlardır. Demirci (1996, s. 44-60) el-Mansur, Harun Reşit ve el-Me’mun dönemi olarak üçe ayırarak çevrilmiş olan kitapları üç sınıflandırmayla kategorileştirmiş ve Yunan, Fars ve Hint düşünce dünyasından yapılan çeviriler şeklinde bir ayrıma gitmiştir. Suçin (2012, s. 34-38) ise 3M iktidarı olarak isimlendirdiği el-Mansur, el-Mehdi ve el-Me’mun Dönemi olarak ele almıştır.

Bağdat’ta 830 yılında, Beytül-Hikme adı altında bir çeviri okulu kurulmuş ve başına Yuhanna bin Maseveyh getirilmiştir. Hikmet evi anlamına gelen bu merkez, bazı kaynaklara göre el-Mansur bazı kaynaklara göre ise el-Me’mun döneminde kurulmuştur. Alanın ilk örneği kabul edilen bu bilim merkezinde yirmi beş yıl sonra Halife el-Mütevekkil düzenleme ve yenilemeye gitmiş, Huneyn’i okulun başkanlığına getirmiştir (Ülken, 2020, s. 47).

Dönemin çevirmenleri Grekçeden Süryaniceye, Süryaniceden Arapçaya ya da direkt olarak Grekçeden Arapçaya çeviriler yapmışlardır. Bu çevirilerin yanı sıra Farsçadan, Pehleviceden, Sanskritçeden ve Nabatçadan<sup>2</sup> Arapçaya pek çok çeviri yapılmıştır. Bu dönemdeki devlet erkanı çeviriyi önemsemişler ve seferlerden deve yüklü eserlerle dönmüşlerdir. Rivayetlere göre çeviriler terazinin bir kefesine konurken diğer kefesine altın tozu konarak çevirmenler mükafatlandırılmıştır (Kaya, 1992, s. 89).

Devlet büyüklerinin bu doğrultuda destekleri ve yatırımlarıyla İslam medeniyeti içerisinde büyük gelişmeler yaşanmış ve Müslümanlar arasında önemli filozoflar, mucitler, kaşifler ve bilginler yetişmiştir. Yuhanna bin Maseveyh, İbnu’l-Batrik, Huneyn bin İshak, Huneyn bin İshak’ın oğlu İshak bin Huneyn, Sabit bin Kurre ve İbnu’l-Mukaffa’ dönemin meşhur çevirmenlerindendirler.

Çeviri yapılan eserlerin bazıları ara dil kullanılarak yapılırken bazıları doğrudan orijinal metinden Arapçaya aktarılmıştır. Bu durum benzer metinlerin birden fazla çevirisinin meydana

<sup>1</sup> Mısır’ın eski halkı olan Kıptiler (Koptlar)’in dilidir.

<sup>2</sup> M.Ö. 400’lü yıllarda Ürdün’de kurulmuş Nabati Krallığı’nın dili olan Aramicedir (Ağırakça, 2006: 257).

gelmesine sebep olmuştur. Bu sebeple sonrasında yapılan çeviriler, daha çok yapılmış eski çevirileri onarma amaçlı olmuştur.

Abbasiler döneminde ağırlıklı olarak tıp, matematik ve felsefe alanlarından eserler çevrilmiş; Galen, Aristo, Platon, Öklid ve Hipokrat gibi önemli yazarların birçok çalışması Arapçaya aktarılmıştır. Bu dönemde yapılmış Edebi ve tarihi çeviriler ise daha çok Hintçe, Pehlevice ve Farsçadan Arapçaya yapılmıştır.

Çevrilen kitapların sonraki süreçlerde bugünün editörlük anlayışına benzer bir sistemden geçtiği görülmektedir. İlk yıllarda yapılan çeviriler, daha sonra el-Kindi gibi Arapçası daha iyi olan kişiler tarafından elden geçirilip düzenlenmiştir (Gutas, 2003, s. 135). Özel alan çalışmasına önem verilen kurumda, bilimsel metinlerin anlaşılmadığı tespit edildiğinde metinler tekrardan incelenmiş ve ikinci kez çevrilmiştir (Eruz, 2010, s. 132).

Üst düzey ilim araştırmalarının yapıldığı yer olan Beytü'l-Hikme'de bilim adamları ve çevirmenler beraber çalışmışlardır (Demirci, 1996, s. 53). Bilgilendirici metinlerin çevirisinde birebir çeviri yöntemi tercih edilmiş olması doğrudan çeviribilimle ilgili bir durumdur. Çeviri işini bilim insanlarının yapmış olması, o dönemde çeviribilimde özel alan bilgisinin ehemmiyetinin farkında olduklarını göstermektedir (Yazıcı, 2005, s. 44).

Çevirmen olmadığı halde çeviri hakkında hala güncelliğini koruyan tespitlerde bulunan dönemin ünlü yazarlarından el-Cahız, *Kitabu'l-Hayevan* adlı eserinde çeviriyle ilgili görüşlerini belirtmiştir. Yapılan çevirilerin hedef dil olan Arapçanın dil ve anlam bütünlüğüne göre yapılması gerektiğini, çevirmenin çevirdiği alana, kaynak ve hedef dile iyi düzeyde hâkim olması gerektiğini savunmuştur.

## 2. ENDÜLÜS DEVLETİ'NDE İLİM VE KÜLTÜR HAYATI

Endülüs Devleti'nde yaşanan ilmi ve kültürel gelişmelere geçmeden önce, kurulduğu coğrafyaya kısaca göz atmak yerinde olacaktır. İberya yarımadasında kurulan Endülüs Devleti öncesi bu toprakların medeniyet tarihine kayda değer bir katkısının olduğu görülmemektedir. Büyük uygarlıklar bu bölgede kurulmamış ancak etkileri görülmüştür. İberya yarımadasında ilk olarak Yunanlılar Barcelona'yı kurmuş, daha sonra Kartacalılar ve Romalılar peş peşe yarımada hükmetmiş, toplumu dil ve kültür bakımından etkilemişlerdir (İlhan, 2019, s. 121).

Orta Çağ döneminde Avrupa genelinde durum İberya yarımadasından farklı değildi. Özellikle Arapların o dönemde kurmuş olduğu ihtişamlı medeniyetin yanında Avrupa halklarının durumları daha fazla kendini belli etmekteydi. Avrupa'ya yapılan işgaller sonucunda buralardan Roma kültürü silinmişti. Toplum kırsal alan denilecek düzeyde var olan birkaç şehir ya da daha aşağı koşullardaki köylerde yaşamaktaydılar. Ticaret sadece krallar ve soylular arasında gerçekleşmekte, okuma-yazmayı din adamları ve belli işlerde görevli birkaç kişi dışında kimse bilmemekteydi (Sirat, 1985, s. 12).

Endülüs'teki ilim ve kültür hareketine geçecek olursak, Doğu'da başlayan bu ilim hareketi, Endülüs'e kadar uzanmış ve Endülüs'ün dağılarak Arapların buradan çıkarılmalarından sonra Avrupalılar tarafından devam ettirilmiştir. Avrupalılar buraları ele geçirmeden önce Endülüs

Devleti bu topraklara çok büyük bir medeniyet bırakmış ve bu da Avrupalıların ilerlemesine ciddi katkılarda bulunmuştur.

Arapların İspanya'yı fethinin ardından burada İspanyolca, Portekizce, İtalyanca, Romence ve Fransızca dillerini ortaya çıkaracak olan Latince, Arapça ve Berberice konuşulmaktaydı. Fakat Doğu'dan yapılan göçler ve evlilikler nedeniyle Arapça konuşanların sayısı artmış, Müvelledunlar<sup>3</sup> ise Arapça ve ana dilleri olan Latinceyi bir arada öğrenip iki dili birlikte kullanmışlardır. Arapçanın resmi dil olması sebebiyle yerli halk da dahil herkes Arapçayı öğrenmek zorunda kalmıştır (Özdemir, 1995, s. 225).

Endülüs'ün önemli bir kültür merkezi haline gelmesine sebep olan ilk şey, Doğu'daki kitaplardan faydalanmak olmuştur. Sibeveyhi, İbn Kuteybe, İbnü's-Sikkit gibi önemli kişilerin kaleme aldıkları çalışmalarını, metot ve içerik bakımından örnek almışlar, Doğu'da yazılan kitaplardan aşağı kalmayacak orijinal metinler yazmışlardır (Özdemir, 1995, s. 226).

İslam toplumlarında bu tür ilim ve kültür hareketleri yaşanırken, Müslüman toplumlarının ilerleyişinden haberdar olmayan Avrupa toplumları, en karanlık çağını yaşamaktaydı. Ancak Doğu'ya yapılan seferler ve Haçlı Seferleriyle Batı, İslam medeniyetini yakından tanımış, Müslümanların bu derece büyük medeniyetleri nasıl kurduklarını öğrenmek için Arapça eserleri kendi dillerine çevirmeye başlamışlardır. Bu çeviri hareketinin yaşandığı en önemli merkezlerden biri, Endülüs Devleti'nin dağılma ve toprak kaybetme sürecinde Avrupalıların eline geçen Toledo (Tuleytula) kentinde kurulmuş Toledo Çeviri Okulu'dur.

### 3. TOLEDO (TULEYTULA) ÇEVİRİ OKULU

Orta Çağ'da önemli bir entelektüel merkez olan Toledo Çevirmenler Okulu, Antik dünyadan gelen geniş bir bilgi birikiminin o zamanın ortak dili olan Latinceye çevrildiği ve böylece Batı Avrupa'daki bilim insanların erişimine sunulduğu bir yer olmuştur.

1085 yılında Müslümanlardan alınan Toledo kenti, Hristiyan İspanya'nın en önemli kültürel ve entelektüel şehri haline gelmiştir. Endülüs'ün her yerinden gelerek buraya sığınan insanlar, bu şehrin bir köprü görevi görmesini sağlamışlardır. Toledo'daki ilim insanları çoğunlukla Arapça konuşur ve Arapça kaynaklara güvenirdi. Ancak Latinceyi kullanan diğer Batı toplumlarıyla etkileşim başladığında ellerindeki kaynakların çevrilmesi ihtiyacı doğmuştur.

On ikinci yüzyılın ilk yarısında Toledo başpiskoposu Raymond, Endülüs Devleti bilim insanların yapmış olduğu yorum ve incelemeleri kapsayan klasik metinlerin çevrildiği bir çeviri merkezi kurdu muştur. Çeviri Okulu'nda Mozaraplar<sup>4</sup> (Müsta'rib) ile Yahudiler çevirmen olarak çalışmışlardır. Çeviri merkezinde; Aristoteles, Platon, Batlamyus, Öklid, İbn Sina gibi pek çok bilim insanının eserleri Batı dillerine aktarılmaya başlanmıştır.

Çeviri Okulu'nda yapılan bazı çeviriler, daha sonra revize edilmiş ve zamanla bu eserler tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Çeviri okuluna en çok katkı sağlayan çevirmenlerden biri Gerhard von Cremona'dır. Astroloji, geometri, tıp, devlet idaresi, ahlak, fizyonomi vb. konularda 71'den fazla

<sup>3</sup> İslamiyet'i kabul eden İspanyolların çocuklarına denmektedir (Özdemir, 2006: 228).

<sup>4</sup> Arapların İberya yarımadasına gelmelerinden sonra İspanya halkından dinini devam ettirerek Arap kültürünü benimseyen ve Arapçayı çok iyi bilen bir topluluktur.

çalışmayı tamamlayan en üretken çevirmenlerdendir (Vermeer; 1996, s. 221). Çeviri okulunda çeviriler daha çok “sözcüğü sözcüğüne” yapılmış ve genel anlamda daha çok sözcük anlamı üzerine odaklanılmıştır.

Çeviri okulu, Müslüman, Hristiyan ve Yahudi bilim insanlarının beraber çalıştığı farklı din ve kültürlerin bir araya geldiği bir buluşma noktası olmuştur. Yahudiler bu iki topluluk arasında bir köprü görevi görmüşlerdir. Bu çok kültürlü ortam, çeviri okulunun başarısında etkili olmuş ve karşılıklı saygı ruhunu beslemiştir. Burada çevirmenler çeviri yapmakla kalmamış, aynı zamanda eserleri yorumlamışlardır. Böylece çeşitli bilimsel ve felsefi disiplinlerin gelişmesine de katkı sağlamışlardır.

*Çeviri Okulu'ndaki bazı çevirmenler şunlardır:*

Johannes von Spanien (İbn. Davud): Yahudilikten Hristiyanlığa geçmiş İspanya/Sevilla'da yaşayan, astronomi ve astroloji alanlarında çeviriler yapmış bir çevirmendir (Okuyan, 2012, s. 60).

Domingo Gonsalvo (Dominicus Gundisalvus): İbn-i Sina, Farabi ve Gazali'den çeviriler yapmıştır (Öztürk, 1999, s. 24).

Hermann von Dalmatien (Dalmaçyalı Hermann): Slav olan çevirmen matematik, astronomi, meteoroloji ve astroloji dallarında çeviriler yapmıştır. Ayrıca bazı dini eserlerin çevirisini de yapmıştır (Vermeer, 1996, s. 209).

Gerhard von Cremona: Matematik, astroloji, fizik, tıp, felsefe vb. alanlarda çeviri yapmıştır (Vermeer, 1996, s. 221).

*Toledo Çeviri Okulu'ndaki öncü çevirmenleri şu şekilde sıralamak mümkündür (İlhan, 2019, s. 147-155):*

- Abraham Bar Hiyya,
- Abraham B. Ezra,
- Bathlı Adelard (Adelard of Bath),
- Dalmaçyalı Hermann,
- Santallalı Hugues,
- İşbîliyeli John,
- Pierre Alphonse (Petrus Alfonsi),
- Tivolili Plato,
- Robert De Chester,
- Gerhard von Cremona (Cremonalı Gerard).

*Çeviri Okulu'nda XII. ve XIII. yüzyıllardaki çevirmenler ise şunlardır (İlhan, 2019, s. 158-167)*

- Serechelli Alfred,
- Alman Hermann,
- Toledolu Marc,
- Michael Scott / Michael Scotus,
- Abraham Alfaquin,
- Alvaro D'oviedo,
- Arap Bernard,
- Sienalı Bonaventura,



- Parmalı Egidius De Thebaldis,
- Toledolu Ferdinand,
- Garcı Perez,
- Guillem Arremon Daspa,
- İshak B. Sîd (Isaac Ben Sid),
- Jean Daspa,
- Jean De Cremone ve Jean De Messine,
- Judas B. Mose,
- Regium Petrus,
- Samuel Levi.

Toledo, bilgi ve birikim bakımından bir birleşme noktası haline gelmiş ve buraya farklı ülkelerden gelen bilginler belli bir zaman geçirdikten sonra kendi ülkelerine dönmeyerek artık Toledo'ya yerleşmişlerdir.

Toledo Çeviri Okulu, İspanyolca dilinin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Okulun çalışmaları dilin standartlaştırılmasına ve bilimsel bir söylem aracı olarak kurulmasına yardımcı olmuştur. Bu da İspanyolcanın önemli bir dünya dili olarak yükselişine katkı sağlamıştır.

## SONUÇ

Dünyadaki iki büyük çeviri hareketinin merkezi kabul edilen Bağdat ve Toledo'da gerçekleştirilen çalışmalar, İslam medeniyetinin ilme önem vermesiyle başlamış, Avrupalıların savaşlar vesilesiyle İslam medeniyetlerini tanınmasıyla devam etmiş ve bugün var olan bilimsel ilerlemenin temelini oluşturmuşlardır.

Ortadoğu'da İskenderiye başta olmak üzere Urfa, Nusaybin, Selefke ve Diyarbakır gibi şehirlerde önemli bilimsel çeviriler yapılmıştır. Bunların en sistematik olanı Bağdat'da açılan Beytü'l-Hikme olmuş, burada yazılan eserler ve yapılan çeviriler devlet tarafından desteklenmiştir. Grekçeye çevrilmiş Antik dönem eserleri, Grekçe kaleme alınmış bazı eserler, Farsça, Hintçe ve Pehlevice gibi dillerdeki edebi eserler bu dönemde Arapçaya aktarılmıştır.

İlme önem veren İslam medeniyeti içerisinde önemli bilim insanları yetişmiş ve bıraktıkları eserler ve çeviri hareketleri sayesinde ortaya çıkan ilim, sorgulama ve araştırmaya kapalı olan Katolik Avrupa'nın tümüne yayılmıştır. İlk olarak İslam medeniyetinde yer alan eserleri çevirtirerek bu uygarlıkların kaynağını öğrenmek isteyen Batı dünyası, zamanla aradıklarından çok daha fazlasına erişmişlerdir.

Toledo'nun on ikinci ve on üçüncü yüzyıllardaki çeviri hareketi, Bağdat'ın dokuzuncu ve onuncu yüzyıllardaki çeviri hareketine paraleldir denilebilir. Arapların kendi dillerine aktarmış oldukları metinler, Toledo Çeviri Okulu'nda Arapçadan Latince ve diğer Batı dillerine çevrilmiştir. Avrupa'da bilimin yayılmasını sağlayan Toledo Çeviri Okulu, bilginin tüm Avrupa'ya girmesine açılan bir kapı olması sebebiyle bu çeviri hareketinin Rönesans öncesi bilginin entelektüel bir dayanağı olduğunu söylemek mümkündür. Bu Çeviri Okulu'nda yapılan çeviriler Batı Avrupa'da öğrenimin canlanmasında önemli bir rol oynamış ve Rönesans'ın yolunu açmıştır.

Sonuç olarak, Toledo Çevirmenler Okulu, Orta Çağ boyunca bilimsel faaliyetlerin bir işaretçisi olmuştur. İslam medeniyetlerinden aldıkları kadim bilgiyi koruma ve aktarma çalışmalarının geniş kapsamlı etkileri, Batı entelektüel tarihinin gidişatını etkilemiş ve modern Avrupa düşüncesinin gelişimini şekillendirmiştir.

#### KAYNAKÇA

- Ağırakça, Ahmet (2006). Nabatîler. TDV İslâm Ansiklopedisi. 257-258. <https://islamansiklopedisi.org.tr/nabatiler> (24.05.2024).
- Demirci, Mustafa (1996). *Beytü'l-Hikme*. İstanbul: İnsan.
- Eruz, Sakine (2010). *Çok kültürlülük ve çevirmenler: Osmanlı Devleti'nde Çeviri Etkinliği ve Çevirmenler*. İstanbul: Multilingual.
- Eruz, Sakine (2010). *Çokkültürlülük ve çeviri*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Gutas, Dimitri (2003). *Bağdat'ta Yunanca-Arapça çeviri hareketi ve erken abbasi toplumu: Yunanca düşünce Arapça kültür*. (çev. Lütfü Şimşek). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- İlhan, Sinan (2019). Tuleytula (Toledo). Tercüme okulu. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. 121-180.
- Kaya, Mahmut (1992). Beytü'l-Hikme. TDV İslâm Ansiklopedisi. 89-90. <https://islamansiklopedisi.org.tr/beytulhikme> (24.05.2024).
- Macit, Muhittin (2011). Tercüme hareketleri. TDV İslâm Ansiklopedisi. 498-504. <https://islamansiklopedisi.org.tr/tercume-hareketleri> (22.05.2024).
- Okuyan, Sibel (2012). *Çeviri tarihinin bugününün çeviri bakış açısıyla incelenmesi*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi.
- Özdemir, Mehmet (1995). Endülüs. TDV İslâm Ansiklopedisi. 211-225. <https://islamansiklopedisi.org.tr/endulus#1> (29.05.2024).
- Özdemir, Mehmet (2006). "Müvelledûn". TDV İslâm Ansiklopedisi. 228-229. <https://islamansiklopedisi.org.tr/muvelledun--endulus> (29.05.2024)
- Öztunalı, Olcay (2017). Toledo çevirmenler okulu'nda gerçekleştirilen çalışmaların kültürlerarası yeri ve önemi. *DTCF Dergisi*. 57. (2). 1323-1339.
- Öztürk, İlyas (1999). *Tarihsel süreçte çeviri*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayını.
- Sirat, Colette (1985). *A history of Jewish philosophy in the Middle Ages*. Cambridge University Press Yayınları. Cambridge-New York-Melbourne-Sydney.
- Suçin, Mehmet Hakkı (2012). *Dünden bugüne Arapçaya çevirinin serüveni*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Ülken, Hilmi Ziya (2020). *Uyanış devirlerinde tercümenin rolü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Vermeer, Hans J. (1996). *Das Übersetzen im Mittelalter band 1: Das Arabisch-Lateinische Mittelalter*. Textcontxt Verlag. Heidelberg.
- Yazıcı, Mine (2005). *Çeviribilimin temel kavram ve kuramları*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Melek İlayda Sarı

# Türk Romanında Bilimkurgu

(1996-2019)



Günce Yayınları

Oktay Yivli

# Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

İPEK DEMİR

# Türk Romanında Distopya

(1990-2019)



Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

**Dilbilim**

**Araştırma Makaleleri**

**Research Articles**

**on Linguistics**

# Türkçede Nezaket Stratejilerinin Yazılı Metin Temelli Kullanımı: Haldun Taner Örneği

DOÇ. DR. SEÇİL HİRİK\*

## Öz

Sürdürülebilir, nitelikli iletişimin gerekliliklerinden biri olan *nezaket* ve bu kavram etrafında şekillenen olgular, başta sosyoloji, psikoloji olmak üzere pek çok disiplin içerisinde ele alınmıştır. Bu disiplinlerden biri olan dilbilim ise nezaket kavramına edimbilim sınırları çerçevesinde yaklaşıma çalışmıştır. Nezaketin kullanım amacını, sebeplerini ve konuşurların yüzünün (saygınlığının) korunma yollarını inceleyen bu yaklaşım Nezaket Kuramı'nı ve nezaket stratejilerini ortaya çıkarmıştır. İletişimin katılımcıları olan konuşur ve dinleyicinin yüzünün korunmasını ya da yüzünü tehdit eden davranış ve tutumları ele alan nezaket kuramları farklı araştırmacılar tarafından farklı bakış açılarıyla yorumlanmıştır. Grice, Goffman, Lakoff, Leech gibi dilbilimcilerle başlayan süreç, Brown ve Levinson'la devam etmiş; konuşurun, dinleyicinin, konuşur ve dinleyicinin hem olumlu hem olumsuz yüzünü koruyan stratejiler geliştirilmiştir.

Bu çalışmada ise Haldun Taner'in tiyatro, roman, öykü gibi yazılı metinlerinden yapılan derlem, örneklem olarak seçilmiş ve bu derlemde *konuşuru temel alan* (saygılı olma, samimi davranma, dayatmadan kaçınma vs.), *dinleyiciyi temel alan* (empati kurma, övme, dinleyicinin farkında olma vs.) ve *konuşur-dinleyiciyi temel alan* (ortak paydada bulunma, anlaşma yapma, çatışmadan kaçınma vs.) stratejiler ve bunların kullanımları üzerinde durulmuştur.

**Anahtar sözcükler:** Nezaket kuramı, nezaket stratejileri, yazılı metin, Haldun Taner, Türkçe

## TEXT-BASED USE OF POLITENESS STRATEGIES IN TURKISH: THE CASE OF HALDUN TANER

### Abstract

Politeness is one of the requirements of sustainable, qualified communication, and the phenomena shaped around this concept have been discussed in many disciplines, especially sociology and psychology. Linguistics, one of these disciplines, has tried to approach the concept of politeness within the framework of pragmatics. This approach, which examines the purpose and reasons for politeness and the ways of protecting speakers' face (dignity), has led to the emergence of Politeness Theory and politeness strategies. Politeness theories, which deal with behaviors and attitudes that protect or threaten the face of the speaker and the listener, who are the participants of communication, have been interpreted by different researchers from different perspectives. The process started with linguists such as Grice, Goffman, Lakoff, and Leech and continued with Brown and Levinson. Strategies that protect both the positive and negative face of the speaker and the listener have been developed.

\* Samsun Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, secilhirik@gmail.com, 0000-0002-2698-9350.

The corpus of Haldun Taner's texts, such as theatre, novels, and short stories, was selected as a sample in this study. In this corpus, the strategies based on the speaker (being respectful, acting sincerely, avoiding imposition, etc.), based on the listener (empathizing, praising, being aware of the listener, etc.) and based on the speaker-listener (finding common ground, making an agreement, avoiding conflict, etc.) and their uses were focused on.

**Keywords:** Politeness theory, politeness strategies, text, Haldun Taner, Turkish

## 1. GİRİŞ

İletişim, bünyesinde çeşitli hedefleri ve buna bağlı gelişen ilkeleri taşıyan çok boyutlu bir eylemdir. En az iki katılımcının yer aldığı bu eylemde söz konusu hedefler arasında katılımcıların bilgiyi aktarma, anlaşılma, konuşmanın sürdürülebilirliği, sürtüşmenin en aza indirgenmesi gibi amaçlar bulunmaktadır. Tüm bu amaçlar, aslında iletişimin sağlıklı yürütülebilmesini gözetmektedir. İletişim esnasında konuşur ve dinleyici boyutunda olan katılımcılar, hem bireysel yani benlik saygınlıklarını hem de karşısındaki muhatapın saygınlığını düşünerek hareket ederler. Sosyal bir varlık olan insan bu kaygıyla davranarak iletişimin devamlı ve sağlıklı olarak yürütülmesini garanti edebilmektedir. Aksi halde çatışmaların olması muhtemeldir ki bu da tercih edilen bir durum değildir.

İletişimin sürdürülebilirliği için ortaya atılan pek çok görüş ve yaklaşım bulunmaktadır. Bunlar içerisinde en rağbet görenlerden olan Grice'in (1975) *İş Birliği İlkeleri* sözcelerin amacına uygun, açık, bilgisel açıdan yeteri kadar ve nitelikli üretilmesini ön görmektedir. Grice ve ondan etkilenen çalışmalar, karşılıklı konuşmalarda hem benlik hem de toplumsal imajın korunmasını esas almaktadır. Dolayısıyla iletişim kuramları içerisinde sıkça karşılaşılan Nezaket Kuram ve Yaklaşımları ile katılımcılar arasındaki ilişkinin nitel ve nicel olarak korunması düşünülmektedir. Lakoff, Leech, Fraser, Brown ve Levinson gibi araştırmacıların nezaket kuramı çerçevesinde ele aldıkları ve Goffman'ın *yüz* (/imaj) olarak nitelediği saygınlık ve bunu koruma/devam ettirme yollarını öneren stratejilerin varlığı bağlamsal olarak değişebilmektedir. Stratejileri belirleyen ölçütler arasında yer alan cinsiyet, toplumsal normlar, dini görüş, kültürel değerler, üst-ast ilişkisi gibi durumlar bağlamsal kapsamı meydana getirmektedir.

Bu çalışma, daha öncesinde Hirik (2022) ve Hirik (2023) çalışmalarının kuramsal çerçevesinden yararlanmakla birlikte yeni bir sorunu tartışmayı hedeflemektedir. Buna göre yukarıda bahsedilen "bağlam" özelinde ve farklı metinlerle nezaket stratejilerinin gösterdiği değişkenlik durumu incelenmiştir. Haldun Taner'in belirlenen eserleri üzerinde incelenen söz konusu stratejiler, nezaket ilkelerinin kullanım durumu ve sıklığının metnin amacına, konusuna, kurguda yer alan kişilerin karakter özelliklerine ve yazarın amacına göre değişebildiğini göstermiştir. Nezaket Kuramı ve yaklaşımlar, daha önceki çalışmalarda uzunca ele alındığı için bu çalışmada alanyazınla ilgili bilgi akışı özet niteliğinde geçilmiştir.

### 1.1. Çalışmanın Amacı

İletişim devamlılığı ve nitelikli bir şekilde sürdürülebilir olması için gerekli yaklaşımlardan biri olan nezaket, konuşur ve dinleyicinin saygınlığını öncelemektedir. Konuşur tarafından üretilmiş tek

yönlü metinlerden ziyade karşılıklı (konuşur-dinleyici) konuşmaya dayalı olarak oluşturulmuş metinlerde daha sık rastlanan nezaket stratejileri, konuşurun ve dinleyicinin yüzünü korumayı hedeflemektedir.

Bu çalışma, metinlerinde karşılıklı konuşmalara sıkça yer veren Türk edebiyatının önemli isimlerinden Haldun Taner'in eserlerinde kullanılan nezaket stratejilerinin görünümünü, kullanım sıklığını, stratejilerin eserlere göre dağılım oranlarını, stratejilerde ne gibi dil bilgisel araçların tercih edildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Tüm bunların yanı sıra stratejilerin kullanım sıklığına etki eden nedenler de yorumlanmaya çalışılmaktadır.

## 1.2. Çalışmanın Yöntemi ve Kapsam-Sınırlılıkları

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizine dayanarak hazırlanmıştır. Metni ve Taner'in stratejileri kullanmadaki arka planını anlamlandırabilmek için çalışmanın inceleme kısmından önce yazarın hayatı ve eserlerine dair kısaca bilgilendirme yapılmıştır. Çalışma için kullanılacak olan derlemde aşağıda bahsi geçen ve kuramsal çerçevesi Hirik (2022)'e dayanan nezaket stratejileri esas alınmıştır. Stratejilere uyumlu olduğu düşünülen tüm örnekler incelenmiş ancak çalışma içerisinde hacimli tutacağı düşünüldüğünden gerekli ve temsili örneklerin sunumu uygun görülmüştür.

Çalışma için incelenen metinler, Türk edebiyatı ve Türk tiyatrosu için önemli addedilen Haldun Taner'in karşılıklı konuşmalara sıkça yer verdiği tiyatro eserleri (oyunlar) ve öykülerinden seçilmiştir. Bahsi geçen eserler ve çalışma içerisinde kullanılan kısaltmalar alfabetik olarak şu şekildedir: *Ayışığında "Çalışkur"* (AÇ), *Ayışığında Şamata* (AŞ), *Fazilet Eczanesi* (FE), *Huzur Çıkmazı* (HÇ), *Şişhane'ye Yağmur Yağuyordu* (ŞYY) *Keşanlı Ali Destanı* (KAD), *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* (SKK).

## 1.3. Alanyazında Nezaket Kavramı, Yaklaşım ve Stratejiler

Konuşurun iletişim esnasında muhatabının saygınlığını önceleyerek özenli ve dikkatli bir şekilde düşüncelerini aktarmasını sağlama yolu ya da kibarlık, incelik olarak tanımlanabilecek olan nezaket kavramına dilbilimsel çalışmalar içerisinde özellikle edimbilimsel kapsamda yer verilmektedir. Konuşurun sözcük seçimlerine yansıyan ve farklı dilsel gösterimleri olan nezaket olgusu, iletişimin sağlıklı bir şekilde yürütülebilmesi için de gerekli ölçütler arasında sayılmaktadır. Nezaketi dilbilimsel olarak inceleyen araştırmalarda üç yaklaşım dikkat çekmektedir: *karşılıklı konuşma ilkelerine dayalı yaklaşım*, *yüz koruma temelli yaklaşım*, *toplumbilim kuramlarıyla desteklenen yaklaşım*<sup>1</sup>. Tüm bu yaklaşımların ortak noktası iletişimin taraflarının farklı bağlamlarda değerlendirilebilecek olan saygınlıklarının korunmasını sağlamaktır. Konuşurun sunduğu önerilerde ısrarcı olmaması, evet/hayır olarak yanıtlanabilecek şekilde sözcelerin düzenlenmesi, emir verici yaklaşımlardan uzak durulması, konuşurun ve aynı zamanda dinleyicinin memnun edilmesi tüm nezaket kuramı ilkelerinin temel nitelikleri içerisinde yer almaktadır.

<sup>1</sup> Bu çalışmada, söz konusu yaklaşımlardan Hirik (2022) ve Hirik (2023)'te ayrıntılı olarak bahsedildiğinden ve çalışmanın yöntemi teoriden ziyade uygulamaya yönelik olduğundan ayrıca üzerinde durulmayacaktır.

Lakoff (1975, s. 64) konuşurun görüşlerini karşı tarafa dayatmadan aktarması ve bunu da nezaket ilkeleri çerçevesinde yapması gerektiğini belirtmektedir. Buna göre araştırmacı, bir görüşü dayatmadan kaçınma-mesafeli olma, seçenekler sunma-seçimlere saygı duyma, dinleyiciyi iyi hissettirme-samimi olma gibi üç temel ilkeyi önermektedir. Lakoff, nezaketi belirleyici unsur olarak gördüğü sosyal statünün nezaketin de derecesini ayarlamada rol oynadığını iddia etmektedir (1973, s. 56). İletişimde iş birliğinin önemini vurgulayan isimlerden biri olan Leech ise Lakoff'tan farklı olarak dinleyiciyi ön planda tutmaktadır. İletişim esnasında yarar-zarar dengesi kurmaya çalışan araştırmacı dinleyicinin konuşmada edindiği yararın konuşurunkinden fazla olması gerekliliğinden yola çıkarak bazı stratejiler önermektedir (1983, s. 107, 108). Buna göre konuşur için kaba olan bir eylem dinleyici açısından nezaket taşıyabilir. Nezaket, cömertlik, övgü, tevazu, uyuşum ve duygudaşlık ilkelerini içeren davranışlar, dolaylı olma ve ortak paydada buluşma gibi eylemler yoluyla gerçekleşmektedir. Dil bilgisel olarak soru tümcelerinden yararlanmak, şartlı ifadeler kurmak, doğrudan cevap vermektan kaçınmak Leech'in önerdiği stratejiler arasında sayılabilir. Nezaket yaklaşımları içerisinde en kabul gören görüşlerden olan Brown ve Levinson (1987), ilkelerini Goffman'ın *yüz* (imaj) kavramı etrafında şekillendirmektedir. *Yüz*, konuşurun bir eylemde onaylanma isteği (olumlu yüz) ve engellenmeme arzusunun (olumsuz yüz) içermektedir. Ancak buna göre yüzün korunması tek yönlü değildir, aynı zamanda bu eylemle dinleyicinin de bu saygınlığını devam ettirebilmesi hedeflemektedir. Brown ve Levinson'un nezaket kuramı nezaket kavramının da ince bir çizgide yer aldığını göstermesi bakımından dikkate değerdir. Gereğinden fazla nazik olan konuşur, farkında olmadan muhatabının yüzünü zedeleyebilir. Tam aksine dinleyicinin yüzünü düşünen konuşur, bu kez de kendi benliğine yönelik saygının kaybolması durumu ile karşı karşıya kalmaktadır. Dolayısıyla bu muhtemel olasılıklar için Brown ve Levinson, yüzü tehdit eden eylemler ve yüz korumaya yönelik farklı stratejilerden bahsetmektedir<sup>2</sup>. Araştırmacı, olumlu yüzü tehdit eden eylemleri genel hatlarıyla şu şekilde tanımlamaktadır: *Konuşurun dinleyicinin olumlu yüzünün bazı yönlerini olumsuz değerlendirdiğini gösteren eylemler ve konuşurun dinleyicinin olumlu yüzünü umursamadığını veya önemsemediğini gösteren eylemler* (1987, s. 66, 67). Dinleyicinin olumsuz yüzünü tehdit eden eylemler ise şunlar gibidir: *Dinleyicinin gelecekteki bir A eylemini öngören ve bunu yaparken dinleyiciye A eylemini yapması için biraz baskı uygulayan eylemler; konuşurun dinleyiciye yönelik gelecekteki olumlu bir eylemini öngören ve bunu yaparken dinleyiciyi kabul etmesi veya reddetmesi ve muhtemelen bir hataya düşmesi için baskı yapan eylemler; Konuşurun dinleyiciye veya dinleyicinin mallarına yönelik bir miktar arzusunun içeren ve dinleyicinin mallarını koruması için harekete geçmesi gerekebileceğini belli eden eylemler* (1987, s. 65). Tüm bu bahsi geçen eylem şekilleri dinleyicinin yüzüne yöneliktir. Benzer türde eylemlerin konuşur boyutuyla karşılıkları şu şekilde sıralanabilmektedir: *Teşekkür etmek, mazeretler, gönülsüz vaatler ve öneriler; özürler, bir iltifatın kabulü, kendini aşağılama, ayaklarını sürüyerek ya da sinerek, aptalca davranmak, kendi kendisiyle çelişmek, itiraflar, suçluluk veya sorumluluk kabulleri vs.* (1987, s. 67, 68).

<sup>2</sup> Brown ve Levinson'a ait olumlu ve olumsuz yüz tehdit eden eylemler ve nezaket stratejileri ile ilgili ayrıntılı bilgi, Hirik (2022) ve Hirik (2023)'te verildiği için bu çalışmada daha fazla üzerinde durulmayacaktır.



Hem konuşurun hem de dinleyicinin yüzünü korumayı hedef alan ve karşılıklı saygılığın devamlılığını amaç edinen bu gibi kuramların yanı sıra başka yaklaşımlardan da bahsetmek mümkündür.

#### 1.4. Yeni bir Nezaket Yaklaşımı Üzerinden Nezaket Stratejileri

Nezaket kavramı, dilbilimsel nezakete yönelik yaklaşımlar ve strateji önerileri yukarıda bahsedilen araştırmacıların yanı sıra Fraser ve William (1981), Fraser (1990), Watts (2003) gibi isimlerde de ele alınmıştır. Bu çalışma ise hem Lakoff ve Leech gibi isimlerin önerdiği karşılıklı konuşma ilkelerini hem de Goffman, Brown ve Levinson'un sundukları yüz koruma temelli yaklaşımlardan beslenen ve ilk kez Hirik'te (2022) önerilen nezaket stratejilerini içermektedir. Söz konusu stratejilerin farklı bağlamlardaki görünümünü tespit edebilmek aracılığıyla aynı yazara ait farklı metinler örneklem olarak seçilmiştir. Aşağıda yer alan tüm bu stratejiler, hem konuşurun hem de dinleyicinin yüzünü koruma amacını gütmektedir. Karşılıklı yüz koruması gerçekleşirken bir yandan da iletişimdeki sürtüşme azalmış ve dayatmalardan kaçınılmış; konuşur-dinleyici özelinde yarar-zarar dengesi güdülmüş olmaktadır. Konuşurun yararına olabilecek bir eylem isteğinin aynı oranda dinleyici açısından da anlamlı olması beklenmektedir. Dolayısıyla Hirik'te (2023) önerilen stratejiler, konuşuru, dinleyiciyi ve her ikisini de ortak amaç etrafında bir araya getiren nezaket söylemlerini içermektedir.

A. Konuşuru temel alan stratejiler	B. Dinleyiciyi temel alan stratejiler	C. Konuşur ve dinleyiciyi temel alan stratejiler
1. Saygılı ol	1. Empati kur	1. Ortak paydada buluş
2. Samimi davran	2. Öv	2. Anlaşma yap
3. Dayatmadan kaçın	3. Dinleyicinin farkında ol	3. Çatışmadan kaçın
4. Öneride bulun	4. İlgi göster	4. İş birliği yap
5. Söz ver	5. Onayla/onaylat	5. Ortaklık kur
6. Komik ol	6. Tercih sun	
7. Cömert ol		

Tablo 1. Konuşur-Dinleyici Temelli Nezaket Stratejileri

## 2. HALDUN TANER'İN ESERLERİNDE NEZAKET STRATEJİLERİNİN GÖRÜNÜMÜ

### 2.1. Haldun Taner ve Eserleri

1915 yılında İstanbul'da doğan Haldun Taner kalabalık bir ailenin içerisinde büyümüştür. Babası Ahmet Selahaddin Bey, İstanbul milletvekilliği yapmış ilk Devletler Hukuku profesörüdür. Babasının vefatının ardından annesine olan bağlılığı artan Taner'in hayatında dedesi büyük önem taşımaktadır. Dedesinin matbaası, onun edebî hayatının başlangıcı sayılabilir. Taner'in kültürel ortamının oluşmasında etkili unsurlardan birisi de içinde yaşadığı muhit olan Beylerbeyi'dir. Burada dedesi, büyükannesi, dayıları ve teyzesi ile yaşamıştır. Taner'in düşünce hayatının şekillenmesinde Galatasaray Lisesi etkili olmakla birlikte Heidelberg Üniversitesinde aldığı siyaset ve politika dersleri bakış açısına yenilikler getirmiştir (Adıyaman, 2012, s. 9-16; Aydın, 2010, s. 2-4).

Yaşadığı dönemdeki Türk öyküsüne yenilikler getiren Taner'in 1946 yılında başlayan öykü yazımını, 1980'li yıllara kadar devam etmiştir. Kendi döneminde bilinen anlatım tekniklerinin büyük kısmını (diyalog, iç monolog, bilinç akışı, mektup, geriye dönüş, ileriye kırılma, özetleme, montaj, alıntı, leitmotiv, anı/hatıra vs.) öykülerinde kullanmıştır (Adıyaman, 2012, s. 3). Toplumcu gerçekçi bakış açısını öykülerine yansıtan yazar, eserlerinde bireyin iç dünyasına kapanışını anlatmıştır. Batılı hayata özenmenin getirdiği uyumsuzlukları, bozulmaları, ahlaki ve sosyal çöküntüleri mizahlı bir anlatımla ele almıştır. Haldun Taner'in öykülerinde işlediği temalar, genellikle, eğitim ve öğretim eksikliğinden kaynaklanan düzensizlikler, büyük şehrin yaşayışına uymaya çalışan sonradan görme insanlar, bilgisiz, kaba kimseler, züppeler, ruhsal bozukluklar gibi konular etrafında şekillenmiştir. Özellikle öykü kişilerini ekonomik durumlarına göre belirleyerek zengin insanlarla yoksulları karşılaştırıp yoksul olanları saf, zengin olanları zayıf karakterli olarak ele almıştır. (Temizsu, 2019, s. 579, 580). Estetik bir kaygı taşımayan yazar, öykülerini konuşma diline yaslamış ve kendi dilinin inceliklerini çok iyi bilmesinin etkilerini zümre, yaş, cins, muhit üslûplarına da hâkim biçimde resmetmiş; bunu yaparken de yer yer argo sözler ve yabancı sözcükler kullanmış, ağız özelliklerine yer vermiştir (Bayrak ve Özcan, 2015, s. 59).

Yazarlık yaşamına öyküyle başlayan Taner, tiyatroyla devam etmiştir. Adıyaman, Taner'a asıl ün kazandıran türün tiyatro olduğunu dile getirmektedir (2012, s. 7). Karahancı (2023, s. 61) ve Gariper (2005, s. 91, 92), Taner'in tiyatro yazarlığının yanılsamacı (*Günün Adamı, Dışardakiler, Ve Değirmen Dönerdi, Fazilet Eczanesi, Lütfen Dokunmayın ve Huzur Çıkmazı*) göstermecî türde yazılan oyunlar (*Lütfen Dokunmayın, Keşanlı Ali Destanı, Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesi, Zilli Zarife: Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Ayışığına Şamata*) ve kabare tiyatrosu (*Devekuşu Kabare'nin kurulması*) olmak üzere iç içe geçmiş üç evrede yer aldığını vurgulamaktadır (2023, s. 61).

1986 yılında hayata gözlerini kapatan sanatçı, ölümünün ardından pek çok çalışma ile anılmakta, Türk tiyatrosuna vurduğu damga ile adından söz ettirmektedir.

### 3. NEZAKET STRATEJİLERİ VE ALT KATEGORİLERİN GÖRÜNÜMÜ

#### 3.1. Konuşuru Temel Alan Nezaket Stratejileri

İletişimin iki öznesinden biri olan konuşur, karşılıklı konuşma süreci içerisindeyken dinleyicinin yüzünü tehdit etmeyecek, tehlikeye sokmayacak eylemlerde bulunmaya özen göstermektedir. Bunu yaparken de takip ettiği nezaket stratejilerinin başında konuşurun bizzat kendisini ilgilendiren davranış biçimleri, konuşuru temel alan stratejileri oluşturmaktadır. Bu stratejilerle amaç tamamen konuşurun kendi yüzünü korumasını hedeflemektedir. Konuşurun kendi benliğine duyduğu saygı, söz konusu eylemlerin çıkış noktasıdır. Dolayısıyla karşılıklı konuşmalar içerisinde kendi nezaket sınırlarını koruyacak biçimde davranmak önem arz etmektedir. Konuşuru temel alan stratejiler sırasıyla saygılı olma, samimi davranma, dayatmadan kaçınma, öneride bulunma, söz verme, komik olma ve cömert olma gibi alt kategorileri içermektedir.

Haldun Taner'in bu çalışma kapsamında incelenen metinlerde eserlere ve alt kategorilere göre farklılık gösteren konuşuru temel alan stratejilere rastlanmıştır. Ancak içlerinde söz verme, komik olma ve cömert olma stratejilerinin görülme sıklığı diğerlerinden daha az oranda kalmıştır. Saygılı olma ve samimi davranma stratejilerin ise diğer başlıklara göre yüksek oranda görüldüğü tespit

edilmiştir. İncelenen farklı eserlerde stratejiler arası dağılımda da farklılık olduğu ve strateji kurulurken yararlanılan unsurların da bağlama göre değişkenlik yansıttığı anlaşılmaktadır.

### 3.1.1. Saygılı Ol

Saygılı ol stratejisi, konuşuru temel alan nezaket stratejilerinin merkez noktasıdır. Aslında bu stratejiyi bu kategorinin yanı sıra dinleyici ve hem konuşur hem de dinleyiciyi temel alan stratejilerin de odak noktasında bulunması gereken öncül ilke olarak kabul etmek gerekmektedir. Çünkü saygılı olma eylemi, nezaketin çekirdek kavramıdır ve aynı zamanda konuşur-dinleyici bazında olumlu ve olumsuz yüzü korumak için de bir gereklilik niteliğindedir. Karşılık konuşmalarda veya yazarın/konuşurun okur ya da dinleyiciye hitap ettiği durumlarda takip edilmesi bir tür gereklilik olan saygılı olma eylemi, içerisinde belirli düzey ünlem sözlerini, hitap ifadelerini, küçültme eki gibi dil bilgisel birimleri içermektedir.

Bu çalışmada incelenen tiyatro metinlerinde ve karşılıklı konuşmaların sıkça geçtiği öykülerde şahısların öncelikli olarak saygı bildiren sözcükleri ve hitap ifadelerini kullandıkları görülmektedir. Aşağıda yer alan örneklerden de anlaşılacağı üzere *sevgili*, *muhterem*, *aziz*, *sayın* gibi hitap edilen dinleyici kitlesinin saygı ve sevgisini kazanmaya ve dikkatlerini çekmeye yönelik olarak tercih edilen sözcükler, iletişimde diğer katılımcılara duyulan saygının bir göstergesidir. FE'den ve KAD'dan alınan (1) ve (2) numaralı örneklerde Recai'nin Naciye'ye yönelik kullandığı; bıçkın bir delikanlı olarak tarif edilebilecek olan Ali'nin halkı etkilemek ve aynı şekilde onlardan da saygı kazanmak için bilinçli olarak seçtiği hitap sözcükleri, metnin bağlamı gereği sıkça geçmektedir. Hitap sözcüklerinin yanı sıra Taner'in eserlerinden ŞYY, AÇ, HÇ, SKK ve AŞ eserlerinde ise özellikle *beyefendi*, *hanım*, *bey*, *paşa* gibi saygı bildiren sözcükler<sup>3</sup> ile *rica ederim*, *hoş geldiniz*, *hoşça kalın*, *müsaade ediniz* gibi kalıp söz ve *başüstüne*, *hürmetler* gibi ifadelerle başvurulduğu anlaşılmaktadır (bk. ör. 3-11). Söz konusu sözcük ve söz öbeklerinin yanı sıra konuşurların birbirlerine *siz* ile seslenmeleri de saygı stratejisinin önemli bir unsuru olarak kullanılmaktadır.

(1) Recai: (*Naciye'ye*) Ne oldu sizin tahliye meselesi hemşire hanım? (FE: 18)

(2) Ali: Sevgili Sinekli halkı!

Koro: (*Alkışlar*) Yaşsa!

Ali: Muhterem seçmenler!

Koro: (*Alkışlar*) Var ol!

Ali: Aziz vatandaşlarım!

Koro: (*Alkışlar*) Nur ol! (KAD: 39)

(3) O içeri girer girmez ayağa kalkılır:

"Buyurun Miralay bey"

"Nasılsınız Miralay bey?" (ŞYY: 66)

(4). Sütten dolmuş taşmış, çatlayacak gibi gerilmiş inek memelerini bir göz önüne getirin beyefendiciğim. (ŞYY: 89)

(5) "Ablanız nasıl, hanım kızım?"

"Çok iyi efendim.

Verdiğiniz ilaca devam ediyor."

<sup>3</sup> Karahancı, Taner'in oyunların makam-mevki, bilgi/okumuşluk seviyesi ve konuşma ortamının resmiliği gibi statüye bağlı etmenlerle ilişkili *bey*, *hanım*, *efendi*, *beyefendi*, *hanımefendi* saygı sözcüklerinin hitap ifadesi olarak geçiş sıklığına dikkat çekmektedir (2023: 74).

“Pedere hürmetler.”

“Başüstüne efendim.” (AÇ: 65)

(6) Zennube: Dans bitip de beni masama bırakırken hiç unutmam, “İnsan inanmalı, ummalı ve gülümsemeli Zennube Hanımefendi” dedi. (HÇ: 24)

(7) Zennube: (*Yıkanmış gelir. Neşelidir. Doktora*) Hoş geldiniz...

Hazık: Rica ederim. (HÇ: 40)

(8) Lubin: O halde mösyö bana müsaade ediniz. Ve hoşça kalınız. (SKK: 42)

(9) M. de Sottenville: Rica ederim, bir gün ne vakit isterseniz buyurun. Tavşan avına gidelim.

Clitandre: Efendim lütfunuz müzdat olsun, mahcup buyuruyorsunuz. Benim için büyük şeref. (*Selâmlaşır, çıkar.*) (SKK: 61)

(10) Anlatan: Hoş geldiniz sayın seyircilerimiz. Sizlere bu akşam Haldun Taner’in Ayışığında Şamata adlı oyununu sunmakla gurur duyarız. (AŞ: 16)

(11) Ömer: İşliyor paşam.

Paşa: Emniyet müdürlüğünü ara hemen.

Ömer: Meşgul paşam. (AŞ: 37)

### 3.1.2. Samimi Davran

Samimi davranma eylemi, saygılı olma ile çelişen bir görünüm arz etmesine rağmen konuşurun kullandığı sözcüklerde daha seçici olmasını da beraberinde getirmektedir. Konuşur tercih ettiği söz ve söz öbekleri sayesinde dinleyiciye saygısını devam ettirebileceği gibi aynı zamanda sıcak bir ortamın oluşmasına katkı sağlamaktadır. Samimi olurken sınırı aşmayacak sözcük seçimi burada önem kazanmakta; *canım, kuzum, oğlum, şekerparem* gibi özellikle 1. tekil kişi iyelik ekiyle çekimlenmiş sevgi bildiren hitap sözleri saygıyı devam ettirebildiği gibi konuşurlar arasında mesafenin haddinden fazla açılmasına da engel olmaktadır.

Taner’in eserlerinde geçen mekanların büyük kısmının mahalle ortamı olması yer yer nezaketin ihlaline sebebiyet verse de konuşurların saygılı olma eylemi etrafında samimi davranmaları çok karşılaşılan bir durumdur. Konuşur temelli bir eylem olan samimi davranma aynı zamanda dinleyici temelli bir nezaket stratejisi olan dinleyiciye ilgi gösterme eylemini de içinde barındırmaktadır. Konuşur, muhatabına karşı bir yakınlık ve samimiyet kurmakla kalmayıp aynı zamanda onun sıkıntıları veya sorunlarıyla da ilgilenmektedir. Dolayısıyla bu kategori dinleyiciyi temel alan samimi davran stratejisi ile sıkça birlikte geçmektedir.

(12) Nuri: Sen öl de, ölelim. (KAD: 33).

(13) Nuri: Sakın böyle şeylere kalkmayın arkadaşlarım. İstediginizi seçin. Hep kardeşiz. (KAD: 37)

(14) Sadettin: Buyur ilaanı Miralay Bey. Aman kuzum dikkat et kendine. (FE: 21)

(15) Dedim ya a canım, süt sağmak başlı başına bir mucize-i tabiattır. Düşününüz bey kardeşim, dört ayaklı bir mahluk, basit bir ottan gıda alıyor. (ŞYY: 89)

(16) Nahiye Müdürünün cipi vardı ya satılık, onu dört bine alı versinler.” (AÇ: 12)

(17) “Canım, canım benim” diye delikanlının boynuna sarılıverdi. (AÇ: 23)

(18) Fasulyeciyan: Ezberle şunu evladım İsmayil. Hep burada takılıyorsun be oğlum. (SKK: 39)

(19) Melahat: (*Birden Nuri’ye döner, bakar.*) Canım, canım benim. (*Delikanlının boynuna sarılır.*) (AŞ: 40)

- (20) Memnun: Memnun Bey'i mi aradınız? Memnun Bey kurban olsun size. Memnun köleniz bendenizim, asalet-meab. Dileyin benden ne dilerseniz. Gülermiş de benim gülüm. Gülermiş de benim samur kedim. (HÇ: 31)
- (21) Zennube: Defterim. Hayır bunu yapamazsın.  
Memnun: Dur şekerparem. (HÇ: 37)

### 3.1.3. Dayatmadan Kaçın

Karşılıklı konuşmalarda konuşurlar, kimi zaman isteklerini, önerilerini, ricalarını bir diğerine sunarken farklı yollar denemektedir. Bu yapılırken bazen emredici, zorunluluk yükleyici söylemler tercih edilir bazen de karşı tarafın olumlu yüzünü tehdit edici davranışlardan kaçınmaya çalışılır. Ancak konuşur nezaket ilkeleri gereği yapılmasını istediği bir eylemi muhatabına sunarken dayatmadan kaçınması beklenmektedir. Bunun için de yumuşatıcı ifadeler, nezaket içeren sözcükler tercih edilmeli, mümkünse emredici tavırdan uzak durulmalıdır. Konuşurun bunu muhatabına zorunluluk hissettirmeden sunabilmesi için de gerçekleşmesi istenen eylemin yapılıp yapılmayacağı noktasında dinleyiciye serbestlik tanınması gerekmektedir. Dayatmadan kaçınma stratejisi, konuşuru temel alan stratejilerden öneride bulunma eylemi ile birlikte çalışmaktadır. Çünkü konuşurun bir konuda dayatmada bulunmama için aynı zamanda öneriyi beraberinde sunması beklenmektedir. Böylece muhatabın hareket serbestliğinin mümkün olması sağlanmaktadır.

Aşağıda yer alan eserlerden alıntılanan sözcelerde konuşurların birbirlerine nezaket ilkeleri çerçevesinde dayatmadan kaçınıcı nitelikte sözler sarf etmeye çalıştıkları görülmektedir. Bunun için de konuşur *lütfen* (ör. 23) gibi yumuşatıcı sözcüğü, ricaya yönelik kurulan soru tümcesini (ör. 24: *oturamaz mısın*, ör. 25: *diyebilir misin?*), *iste-* (ör. 25) eylemini kullanılmakta ya da (26) numaralı örnekte olduğu gibi dinleyiciyi seçim yapması konusunda vecize söylemek yahut şarkı okumak gibi iki eylemin arasında tercih sunmaktadır. Tüm bunlar konuşurun muhatabını bir eylem ya da davranışı seçme konusunda zorunda kalma hissinden kurtarmak için bilinçli olarak gerçekleştirdiği nezaket stratejileridir. Söz konusu strateji, konuşur temelli stratejilerin merkez ilkesi olan saygılı olma eylemi ile birlikte gelişim göstermektedir.

- (22) Zulfikar iyiden iyiye huylanmıştı. Ayağa kalktı:  
"Yapma gız, bir gören olur," dedi.  
"Gel öyleyse aşşığı." (AÇ: 11)
- (23) "Sizi nezakete davet ederim." dedi. "Asabileşmeyin lütfen, ben vazifemi yapıyorum." (AÇ: 75)
- (24) Memnun: Hay hay. (*Seslenir*) Nafile, benim aş kalemimi getirsene. (*Vakkas'a*)  
Biraz oturamaz mısın?  
Vakkas: Hay hay. (HÇ: 15)
- (25) Zennube: ...Memnun'a yalan diyebilir misin? (*Gider, sedire oturur, bacaklarını altına alır, nazlı*) Hadi, şimdi nonuşun biraz da tatlı şeyler dinlemek istiyor.  
Hazık: Özür dilerim. Ama bu durum bende tatlı şeyler konuşacak hal mi bıraktı.  
(HÇ: 50)
- (26) Anlatan: Modern şiir mi okusun?  
Ceylan: Vecize söylesin mesela.  
Abidin: Yahut şarkı söylesin. (AŞ: 57)

### 3.1.4. Öneride Bulun

Nezaket stratejilerinden biri olan öneride bulunma, dayatmadan kaçınma ilkesi ve dinleyici temelli olan tercih sunma ilkeleri ile birlikte sıkça görülmektedir. Tüm bu eylemler birbirinin içine girmiş, girift bir görünüm sergilemektedir.

Taner'in farklı eserlerinden seçilen örneklerden anlaşılacağı üzere konuşurun muhatabına duyduğu saygı ve sevgi ile beraber konuşur dayatmadan kaçınabilmek için karşısındakine öneri sunarak yaklaşmaktadır. Böylece hem emrediciliğin verdiği zorunluluktan uzaklaşmış hem de eylem seçiminde dinleyicinin tercihi önemsenmiştir. (27) numaralı sözcede eldivenin denenmesi, (28)'de dinleyicinin doktora görünmesi, (29)'da telefon edilmesi, (30)'da dükkânın satılıp inekçilik yapılması, (31)'de muhatabın oturması, (32)'de sinema ya da konsere gidilmesi ve (33)'te yine dinleyicinin konuşmaya başlaması için öncelik verilmesi gibi konuşurun dinleyiciye yönelik saygı ve hassasiyetini içeren öneriler sunulmaktadır. Konuşur önerilerini sunarken ya tercihli olarak *ya da*, *veya* gibi bağlaçları kullanmakta yahut da sözüne özür dileyerek (ör. 31) başlamaktadır.

Asgari düzeyde nezaketin yer aldığı tüm karşılıklı konuşmalarda öneride bulunma stratejisinin kullanılması kaçınılmazdır. Ancak bununla birlikte incelenen metinlerde konuşur ve muhatabının birbirlerinin yüzlerini koruyacak nitelikte sıkça önerilerde bulunması dikkat çekmektedir.

(27) Profesör: Tamam, doğru. Hayret ama nasıl bildiniz (*Paketi açar, içinden uzun konçlu bir çift siyah eldiven ve uzun bir sigara çubuğu çıkarır.*) Şunları bir dene bakayım kızım. (KAD: 77)

(28) Zilha: (*Edalı bir yürüyüşle İzmarit'in yanına gelir.*) Arkadaşınız rahatsız mı Nuri Bey? Niye bir doktora neyin göstermiyorsunuz? (*İzmarit korku ile arkadaşlarının arkasına saklanır.*) (KAD: 83)

(29) "Şuradan telefon eder, söylersiniz. Sinema dönüşü sizi annenize ben kendim teslim edeceğim." (ŞYY: 19)

(30) "Allah razı olsun, bak işte tekaütlük ikramiyemizi aldık. Şu Horhor'daki babadan kalma dükkânı da satıp üstüne koyalım, inekçilik yapalım, ne dersin?" (ŞYY: 92)

(31) Vakkas: Özür dilerim Memnun Bey. Vakitsiz rahatsız ettim. Senin aşu kalemini rica edecektim. Maksut efendi ayva aşısı getirdi de...

Memnun: Hay hay. (*Seslenir*) nafile, benim aşu kalemini getirsene. (*Vakkas'a*) Biraz oturamaz mısın?

Vakkas: Hay hay. (HÇ: 15)

(32) Nuri: Akşamları alıp seni Marmara sinemasına götürürüm. Yahut da konsere gideriz.

Melahat: Pazarları yemek yapar, Beykoz'a, Bentler'e, Göksu'ya, yoğurt yemeye Kanlıca'ya gideriz. Benim Kanlıca'da teyzem de var.

Nuri: Olur gideriz. Artık kimseye eyvallahımız olmayacak. (AŞ: 39)

(33) Hazık: Nasıl başlayacağımı bilmiyorum. (*Zennube'ye "Zennube söyle yahu" gibilerden işaret eder*) İsterseniz siz başlayın. (HÇ: 75)

### 3.1.5. Söz Ver

Söz verme eylemi, öncelikli olarak dinleyicinin konuşura güven duymasını ve bağlanmasını sağlayan hareketlerden biridir. Bunun yanı sıra konuşur da bu eylemi, muhatabının hem güvenini

sağlamak hem de ona duyduğu saygının bir göstergesi olarak kullanmak istemektedir. Bu şekilde her ikisi arasında kurulacak bağın temeli de atılmış olacaktır.

Taner'in incelenen eserlerinden yalnızca KAD'da rastlanan söz verme stratejisi söz konusu metinde iki yerde geçmektedir. (34) numaralı örnekte kadının müşterisi ile olan konuşmasında ürünün fiyatında herhangi bir değişiklik yapılmayacağı hususunda teminat vermek adına sarf ettiği sözler ve sonunda buna dair söz verme eylemi içinde bulunması tamamen müşterinin güvenini kazanmaya yönelik bir saygı göstergesi olarak yorumlanabilir. (35)'te ise politikacı ile Ali arasında geçen konuşmada doğrudan kullanılan *söz ver-* eylemi pek çok politikacının seçim vaadi olarak değerlendirilip muhatabının isteğine duyduğu saygının bir yolu şeklinde açıklanabilir.

(34) Kadın: Ver bakayım. (Okur.) "Anlaştığımız fiyat üzerinden müsbet menfi denişiklik yapmayacağıma namusum üzerine söz veririm. Sözünden dönenin Allah bin belasını versin." Bu ne biçim mukavele, insana bela okuyor! .. (KAD: 60)

(35) Ali: Şu kertenkele yuvasında kendimiz açtık yolumuzu, kendimiz çattık damımızı. Sizden bir şey istedik mi? Şimdi konfor istiyoruz baba.

Politikacı: Nasıl konfor?

Ali: Alantrik, su, havagazi.

Politikacı: İktidarda kalırsak yaparız. Söz. (KAD: 64)

### 3.1.6. Komik Ol

Komik olarak muhatabını mutlu etmeye ve etkilemeye çalışan konuşur, bunu aynı zamanda bir nezaket stratejisi olarak kullanmaktadır. Kaba, suratsız olmak yerine eğlenceli, esprili olarak dinleyicinin sevgi ve saygısını kazanmaya çalışan konuşur bunu elbette konuşma esnasında sürekli yapmaktan da kaçınmaktadır. Nitekim Haldun Taner'in bu çalışma kapsamında taranan metinlerinde konuşurların komik olma gibi bir gayelerinin olmadığı anlaşılmaktadır. Halbuki birbirleri ile çok samimi görünen konuşurların komiklikten kaçınmaları ilginç bir sonuçtur. Diğer nezaket stratejilerine göre nispeten daha az oranda görünen komik olma stratejisi yalnızca birkaç yerde tespit edilmiştir. Nadir de olsa görünen komiklik unsurları benzetmeler ve sözcük oyunları ile yapılmıştır<sup>4</sup>.

(36) Belki güleceksiniz, akranlarım budak deliğin den haremdeki kadınları gözetlerken, bendeniz ağıla gidip ineklerin sağılışını seyrederdim . . . (ŞYY: 90)

(37) Zennube: Bırak o bardağı elinden.

Memnun: Bıraktım işte.

Zennube: Çok sinirime dokundu parmağın.

Memnun: Haklısın şekerim. Çok münasebetsiz parmak. Benim de sinirime dokunuyor ama neylersin... atılmaz satılmaz (HÇ: 16)

(38) İbiş: Yaz başına geleni.

İşvebaz: Sen hiç hayatında kalem oynattın mı?

İbiş: Oynatmaz olur muyum. Hokkaya göbek bile attırdım.

İşvebaz: Yani mürekkep yaladın mı?

<sup>4</sup> Taner'in eserlerinde komedi unsurlarını kullandığını söyleyen Demir Solak (2018: 45, 50), Taner'in mizah anlayışının temelinde kişinin kendi kendisiyle alay edebilmesi, kendi kusurlarına karşı belli bir mesafeden bakarak bu yolla ruhunu olgunluğa erişirme düşüncesinin yer aldığı belirtmektedir. Ona göre Taner, mizahın yapıcı gücüne inanarak herkesi bu ortak paydada toplanmaya davet etmektedir. Yazar bunu yaparken çelişkili durumların, karşıtlıkların birlikte var olmasının, aykırı ve sürpriz sonlara dayalı farklı düşünme biçimlerinin varlığından yararlanmaktadır.

İbiş: Mürekkep yaladım, isal oldum.

İşvebaz: Yok canım o değil, yani yazman var mı?

İbiş: Yazmam da var, mendilim de var. (SKK, 2006. 109)

(39) Nuri: Sen Ankara kedisi gibi sedirde büzülüp beni bekleyecen akşamları. (AŞ: 39)

### 3.1.7. Cömert Ol

Hem sözde hem eylemde eli bol olma, karşı tarafı etkileme yollarından biridir. Karşılıklı konuşmalarda cömert davranan konuşur tıpkı söz verme stratejisinde olduğu gibi bunda da muhatabının hem güvenini hem de saygısını kazanmaktadır. İçerisinde abartıyı da barındıran cömertlik, konuşurun karşısındakini ciddiye aldığı, önemseyişinin mesajını taşımaktadır. Taner'in eserlerinden oluşan derlemde söz verme stratejisi kadar az rastlanan cömert olma da konuşurların karşısındakine duydukları sevginin (ör. 40, 41), yardımcı olma gayelerinin (ör. 41, 42) haddinden fazla olduğu bilgisini yansıtmaktadır.

(40) Nuri: Sen öl de, ölelim. (KAD: 33).

(41) A. Vefik Paşa: ... Size bir tiyatro yaptıracağım. Eserler verceğim. Onları oynayacaksınız. Kira vermeyeceksiniz. Yalnız Guraba Hastanesi yararına yılda iki temsil, o kadar. Gişe hasılatı maaşlarınızı karşılamazsa ben vilayet bütçesinden, o da biterse kendi cebimden ödeyeceğim. (SKK: 63) A4 A5

(42) Şebren: (*Gelerek*) Nasıl olur? (*Vizental bakarak, Vizental çaresiz bir tavırla ilâ elini yana açar.*) Bari siz mâni olsanız.

Vizental: Merak etme. Ben beraber gidiyorum. (SKK: 103)

## 3.2. Dinleyiciyi Temel Alan Nezaket Stratejileri

İletişimin katılımcılarına göre düzenlenen nezaket stratejilerinde öncelikli olarak dinleyiciyi hedef alan stratejiler, dileyici temelli nezaket stratejileri olarak adlandırılmaktadır. Bu stratejiler, dinleyicinin memnuniyeti ve doğrudan onun saygınlığını koruyacak nitelikte bir içeriğe sahip olmaları bakımından konuşur temelli olanlardan ayrılmaktadır. Bu sebeple empati kurma, övme, dinleyicinin farkında olma, dinleyiciye ilgi gösterme, dinleyicinin eylemlerini/hareketlerini onaylama/onaylatma ve dinleyiciye yönelik tercih sunma gibi ilkeler, dinleyici açısından odaklılık taşımaktadır.

### 3.2.1. Empati Kur

Kişinin kendini karşısındakinin yerine koyması, duygu ve düşüncelerine ortaklık etmesi anlamlarını taşıyan empati kurma, konuşurun tamamen dinleyiciyi doğrudan önemseyişini, ona saygı duyduğunu gösteren bir stratejidir. Taner'in yalnızca ŞYY eseri içerisinde yer alan *Fraulein Haubold'un Kedisi* adlı öyküsünde iki yerde karşılaşılan empati kurma eylemi, (43)'te doğrudan dinleyiciye yönelik olmasa da bir başkasının (kedi ve diğer insanlar) yerine kendini koyan konuşurun bu şekilde dinleyicinin saygısını kazanmaya çalıştığı da düşünülebilir. (44)'te ise evladının yaşadıklarını anladığını söylemeye çalışan bir babanın sözlerinde evladına gösterdiği saygının izleri bulunmaktadır. Empati kurma ile konuşur dinleyiciyi anladığının, kendinin de aynı durumlardan geçmiş olduğunun mesajını vermektedir.



Empati kurma stratejisi bünyesinde yine dinleyici temelli stratejilerden dinleyicinin farkında olma ve onunla ilgilenme ilkelerini; konuşur temelli stratejilerden de samimi davranma ilkesini de barındırmaktadır. Zaten empati kuran insan, aynı zamanda dinleyiciye samimi davranma noktasında eli bol olmaktadır.

(43) “Aç kalacak şimdi yavrucağ” diyordu. “Susuz kalacak. Bu aylak, başıboş yaşayışa alışkın değildir o. Yoksul, perişan olacak. Öbür kediler ona saldırıp öldürürler.”

Bizlerse “Ne kadar alışık olmasa da yine kedidir” diye avutmaya çalışıyorduk. “Aç açık kalmaz. Elbet yiyecek bir şeyler bulur. Öbür kedilerin saldırmasına gelince belki bundan da sandığınız kadar şikayetçi olmayacaktır.” (ŞYY: 61)

(44) Eski başvekilde daima “Sen gelirken biz gidiyorduk evlat.” diyen babacan, tecrübeli bir hal vardır. (ŞYY: 65)

### 3.2.2. Öv

Dinleyiciyi hedef alan ve onun yüzünü diğer bir deyişle saygınlığını önceleyen stratejilerin başında övme ilkesi gelmektedir. Buna göre karşısındakinin güzelliklerini, hareket ve davranışlarındaki doğrulukları öven ve takdir eden konuşur, dinleyicinin bu durumdan hoşnut olmasını beklemektedir. Övme işini yaparken de çeşitli önadların kullanımı dikkat çekmektedir (ör. *aslan, koca aslan, ne alçakgönüllü adam, demokrat adam, esmer güzeli*). Övücü önadların yanı sıra dinleyicinin yaptıklarının ya da sahip olduklarının övüldüğü sözler de incelenen metinlerde birkaç yerde geçmektedir. (48) numaralı örnekte dinleyiciye yönelik herkesin gönlünü almış olması, (50) numaralı örnekte ise konuşur Beyhan’ın, Sevim’in kendisine aldığı küpelere olan beğenisini dile getirmesi dinleyiciye yönelik nezaket kurma aracı olarak görülebilir.

Övme stratejisi, özellikle dinleyiciyi temel alan birkaç strateji ile çalışmaktadır. Dinleyicinin farkında olma ve dinleyici ile ilgilenme de övme stratejisi ile birlikte görülen ilkelerdir. Karşısındakinin farkında olan konuşurun dinleyici ile ilgilenirken bir yandan da beğeni duyarak iltifatlarda bulunması doğal bir sonuçtur.

(45) Derviş: (*Bakarak*) Hey koca aslan.

Niyazi: Er kişi ensesinden belli olur. Şu enseye bak maşallah. (KAD: 32)

(46) Koro: Geliyor. Aslan geliyor. Savulun aslan geliyor. (KAD: 38)

(47) Hafize: Hay hay, ne dimek.

Nuri: Bilakis elbette.

Temel Malimemnuniyetle. (KAD: 46)

(48) “Ne alçakgönüllü adam, ne demokrat adam, ne insan adam. Bak, bir bir hepimizin gönlünü aldı.” (ŞYY: 66)

(49) Başoyuncu: ...Makyajını tamamlayan şu esmer güzeli Virjinya. (*Virjinya selam verir.*) Şu giyinen çıtıptı kız baş kadın artistimiz Hıranuş. (*Selam.*) (SKK: 35)

(50) Beyhan: Çok teşekkür ederim şekerim. Ay ne kadar cici şey... Çok mersi. (AŞ: 26)

### 3.2.3. Dinleyicin Farkında Ol

Dinleyiciye ilgi gösterme eylemi ile paralel görülme seyrine sahip olan dinleyicinin farkında olma stratejisi, konuşurun karşısındakinin sınırları, davranışları, istekleri, beğenileri ya da kaçındığı davranışlar hakkında fikir sahibi olmasını gerektirmektedir. Tüm bunların ayırında olan konuşur,

sözcesine de bu farkındalığını yansıtmaktadır. Farkındalığın yansıtılması da kimi zaman dinleyiciyi övme kimi zaman da ona ilgi gösterme biçiminde görülür. Muhatabını dinleyen, ciddiye alan diğer bir deyişle onu görüp farkında olan konuşur, aynı zamanda ona saygı duyuyor demektir. Karşılıklı konuşmalarda konuşurun muhatabını dinlemesi bile ona olan nezaketinin bir göstergesidir.

Çalışmanın derlem havuzunda sıkça rastlanan farkında olma stratejisi, konuşurların aynı zamanda birbirlerini övmelerini ya da birbirlerine karşı ilgi göstermelerini içermektedir. Aşağıda temsili olarak alınan örnek sözceler de konuşurun dinleyiciye yönelik farkındalıklarını yansıtan söylemler içermektedir.

(51) Bülent: (*Şoförle birlikte belirmiştir.*) Ne oldunuz güzelim? Sizi rahatsız mı ediyorlar? (KAD: 84)

(52) “Ablanız nasıl, hanım kızım?”

“Çok iyi efendim. Verdiğiniz ilaca devam ediyor.”

“Pedere hürmetler.”

“Başüstüne efendim.” (AÇ: 19)

(53) Jale: Harika! Pastan bir harika olmuş Beyhan. (AŞ: 23)

(54) Epkem: Ablanız nasıl hanım kızım?

Sevim: Çok iyi efendim. Verdiğiniz ilaca devam ediyor.

Epkem: Bebek?

Sevim: O da çok iyi. Tosun gibi maşallah. (AŞ: 27)

(55) Sevim: Canım ablacığım, sizden bir çocuk yapmak isteysiğine tamamen hak veriyorum. Sizin gibi müşfik aile babası az bulunur. Baksanıza arkadaşlarınız bile size Baba İsmet diyorlar. (AŞ: 55)

### 3.2.4. İlgi Göster

İletişimin olmazsa olmaz amaçlarından biri iletişimin taraflarının birbirlerine duygu ve düşüncelerini doğru ve eksiksiz aktarmalarını sağlamaktır. Bunu yaparken mesajın eksiksiz ve etkili biçimde karşı tarafa iletilebilmesi önem arz etmektedir. Birincil amaç olan doğru iletimin yanı sıra yine tarafların birbirlerini nezaket ilkeleri çerçevesinde dinlemeleri ve iletişimi bu ilkeler kapsamında sürdürmeleri de iletişimin hedefleri arasında sayılabilir. Konuşur, dinleyicinin kendisini konuşma eyleminin sonuna kadar dinlemesini beklediği gibi dinleyici, bu kez sıra kendine geldiğinde aynı tutumun devam etmesini görmek istemektedir. Dinleyici temelli nezaket stratejilerinden biri olan ilgi göstermenin de ilk basamağını öncelikle muhatabı doğru dinleme becerisi oluşturmaktadır. İlgi gösterme, karşı tarafa duyulan ve karşı tarafın da kendini değerli hissetmesini sağlayan önemli unsurlardan biridir.

Taner’in sıkça karşılıklı konuşmalara yer verdiği gerek tiyatro metinleri gerekse öykülerinde konuşurların birbirlerini dinlerken ilgi göstermekten kaçınmadıkları anlaşılmaktadır. Dinleyicinin yüzünün önemsendiği bu strateji gereği dinleyicinin ilgileri, yapıp ettikleri, fiziksel-ruhsal durumuna yönelik konuşurun ilgilenmesi durumu söz konusudur. Aksi halde dinleyici tarafından nazik olmayan yani kaba olarak algılanacak olan bu davranış biçimi aynı zamanda farkında olma ve yerine göre övme eylemlerini de içinde taşımaktadır. Soru biçiminde kurulan tümceler (ör. 56), dinleyicinin önemli olduğunu gösteren sözceler (ör. 57: *sen bize lazımsın*), muhatabının durumundan endişe etme (ör. 58), hediye verme niyetleri (ör. 59) eserlerde sıkça kendini göstermektedir. Bunların

yanı sıra konuşurun dinleyici ya da dinleyicilere yönelik sarf ettiği övgü-sevgi sözleri de (*sevgili seyircilerimiz, canım Kokoniça, karıcığım*) (ör. 60-64) dinleyici ile yakın ilgi kurulduğunda tercih edilen sözler olarak tercih edilmektedir.

(56) Filiz: Babacığım ne oldun? (KAD: 56)

(57) Profesör: Şartlı refleks. Şartlı refleks. Pavlof'un köpeği. Gel kızım gel. Sen bize lazımsın. Bir insanın hayatını kurtaracaksın ... (KAD: 71)

(58) "Şöyle saçığın altına gelin." diyordu kız. "Orada ıslanıyorsunuz." (ŞYY: 16)

(59) "Sana artık taşbebekler de alabilirim Helga" diye söyleniyordu. "Hem de en pahalılarından. Söyle yavrum, ister misin onlardan? Hani yatırınca gözlerini kapayan, karnına basınca uva diye ağlayan bebekler ..." (ŞYY: 23)

(60) Zennube: İnsan yaş gününde neşeli şeyler konuşur.

Memnun: Üzülürsen konuşmayız. Benim minik sincabım... bunlar sadece sana vereceğim hediyenin bir girizgahı idi. (*Cebinden bir kâğıt çıkarır, Zennube'ye uzatır*) Al, bu da sana. (HÇ: 73)

(61) Memnun: Dört sigara içmiş, dördünü de yarıda söndürmüşsün. Bu can sıkıntısına alamettir. Bir şeye mi kızdın? (HÇ: 14)

(62) Sevgili seyircilerimiz

BİZİM TİYATRO'ya hoşgeldiniz

Özlemimiz adımızdan belli

BİZİM TİYATRO kumpanyamızın adı

BİZE has bir tiyatro (SKK: 33)

(63) Katinko: Ah canım Kokoniça, eline sağlık. O güzel ellerin dert görmesin. Ne iyi ettin de vurdun he. Biz adama dersini böyle öğretiriz işte. (SKK: 93)

(64) Cemil: Şimdi geliyorum karıcığım. Az bişey kaldı. (AŞ: 18)

### 3.2.5. Onayla/Onaylat

Taner'in tiyatro ya da öykü kişilerine en çok yaptırdığı nezaket eylemlerinin başında bir durum ya da davranışın onaylanması/onaylatılmasını sağlamak gelmektedir. Bir durum ya da eylemin onaylanması/onaylatılması konuşurun muhatabına ne denli itibar ettiğini göstermesi ve onun onayı olmadan ya da gönül rızası olmadan bir sonraki adıma geçilmesi konusundakini tutumunu göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Karşısındakinin onayını isteyen ya da onun eylemlerini onaylayan konuşur, bu şekilde ona duyduğu saygıyı ve verdiği değeri alenen ortaya koymaktadır. Söz konusu tüm onaylama eylemleri aynı zamanda konuşur-dinleyici temelli stratejilerden çatışmadan kaçınma ve karşılıklı anlaşma yapma gibi ilkelerle de uyumlu bir görünüme sahiptir. Aksi halde dinleyicinin sunduğu düşüncüyü tersleyecek, görüşe itiraz edecek olan konuşur bu kez iletişimde çatışmaya neden olabilecektir. Dolayısıyla dinleyicinin onaylanması ya da düşüncelerin onaylatılması muhtemel bir çatışmadan kaçınmayı da beraberinde getirmektedir.

Dinleyiciyi temel alan stratejilerin başında gelen bu ilke, incelenen metinlerde onaylama ifadeleri olan *doğru, hay hay, haklısın, tabi, elbette, olur, sahi* gibi sözlerle somut hale gelmektedir. Bu gibi sözlerin yanı sıra yine dinleyicinin yaptığı davranışın konuşurca doğruluğu noktasında hemfikir olunması hali (65) numaralı örnekte olduğu gibi "Bayıldım bu numaraya." sözcüğü ile açığa

çıkmakta ya da (71) numaralı örnekteki gibi sunulan bir öneriye icabet etmekle (*Hanım iyileşsin. Muhakkak ararız.*) kendini belli etmektedir.

(65) Nuri: (*Seyircilere*) Elim üstünde oynadık, biz kazandık. Ne yaparsın, karşıdaki dinsiz olursa sen de imansız olacaksın ... (*Kondululara dönüp*) Ey ahali, Çakal Rüstem de böylece adaylıktan diskalifiye oluyor. Koşun bunu yedi mahalleye duyurun. Pöh ...

Ali: Bayıldım bu numaraya İzmarit. (*Toparlanıp ciddi*) Biz yine doğruluktan şaşmayalım din kardeşlerim ... (KAD: 41)

(66) Ali: (*Bir tuvalet kâğıdı rulosuna yazdığı müsveddeyi okumaya başlar.*) Biri Sinekli'de bir huzur rejimi kurulmuştur. Maraza çıkarıp bunu bozanın yedi ceddine düz gidilecek, evi mail-i inhidam dalgası ile yerle bir edilecek, menkul, gayrimenkul emvaline vaziyet edilecektir. Duyduk duymadık demeyin.

Sesler: Doğru, çok güzel. (KAD: 45)

(67) Ali: Altı: Siladan yeni gelip iş bulamayan ırgatların peyke parası, iaşe ve ibatesi iş bulana kadar bana aittir. Ama işe girince ilk aylıklarımı bana, yani yardım fonuna ödemekle mükelleftirler. Kaytarmaca yok ...

Hafize: Hay hay, ne demek ...

Niyazi: Ne münasebet, istağfurullah ...

Temel: Bilakis, elbette. (KAD: 45)

(68) Kız:

"Evvvelce hiç böyle konuşmazdınız." diye gülümsedi. Böyle gülümsediği zaman ağzının iki yanında iki şirin gamze belirirdi. Serap bunu bildiğinden erkeklerle, yahut evlenecek çağda oğlu olan kadınlarla konuşurken bir biçimine getirir sık sık gülümserdi. Bu yüzden, hiç de öyle olmadığı halde herkes onu Alaycı sanıyordu. Süheyl Erbil, "Sahi evvelce böyle konuşmazdım" diye düşündü. (ŞYY: 15)

(69) "Bir cigara vir Zulfikar." dedi. "Buyur." (AÇ: 10)

(70) "Hakkın var şekerim. Şaka söylüyorum. Hadi artık yorulmadın mı?" (AÇ: 49)

(71) Agah: Hanımı yalnız bırakmayayım. Müsaadenizi rica edeceğim.

Memnun: Oldu mu ya?

Nafile: Bunu saymayız.

Agah: Hanım iyileşsin. Muhakkak ararız. (HÇ: 43).

(72) A. Fehim: Piyesteki entrikanın yürümesine yardımcı olurlar. Mesela Yanko'nun boşboğazlığı Dandini'nin işi öğrenmesine yarıyor. Katinko ise meyancılığı ile sevgilileri birleştiriyor.

A. Vefik Paşa: Aferin Ahmet Fehim. (SKK: 69)

(73) Jale: Yarından tezi yok Osmanlı yahut Hollanda bankasında bir kasa al. Mücevherleri oraya taşıyalım.

Hidayet: Olur karıcığım. (AŞ: 37)

### 3.2.6. Tercih Sun

Karşılıklı konuşma esnasında dinleyiciyi önemseyen, onun saygınlığını dikkate alan konuşur, dinleyiciye yönelik tercihler sunarak onun da keyif alacağı, razı geleceği bir eylemin/durumun içinde bulunmasına katkı sağlamaktadır. Bu nezaket ilkelerinin olmazsa olmaz unsurlarındandır. Konuşur bu şekilde dayatmadan kaçınma ve muhatabına öneride bulunma eylemlerini de gerçekleştirmiş olmaktadır. Pek çok nezaket stratejisinde olduğu gibi tercih sunma ilkesi de birden fazla ilke ile uyumlu çalışmakta; yalnızca dinleyiciyi temel alan stratejiler değil hem konuşur temelli

hem de konuşur-dinleyici temelli stratejilerdeki birden fazla ilke ile kesişmektedir. Bahsi geçen kesişmeler aşağıda, örnekleri bulunan pek çok sözcede de somut hale gelmiştir.

Metinlerde tercih sunma eylemi, çok sıkça eşlendiği öneride bulunma eylemi kadar yaygın değildir. Bunun sebebi de nezaket çerçevesinde davranmaya çalışan konuşurların öneride bulunmadaki cömertliklerini tercih sunma konusunda sakınmalarıdır. Öneride bulunma eylemi konuşurun dinleyiciye sunduğu bir fikri/öneriyi birlikte yapmaya istekli olduğunun göstergesidir ancak konuşur tercih sunarken dinleyiciye her zaman seçeneklerle gelemeyebilir. Çünkü tercih sunmak birden fazla seçenekle karşı tarafa gelmeyi gerektirmektedir. Dolayısıyla metinde tercih sunma stratejisi, bu ilkenin sıklıkla birlikte çalıştığı öneride bulunma ilkesine göre daha az oranda görünmektedir.

(74) Profesör: Tamam, doğru. Hayret ama nasıl bildiniz (*Paketi açar, içinden uzun konçlu bir çift siyah eldiven ve uzun bir sigara çubuğu çıkarır.*) Şunları bir dene bakayım kızım. (KAD: 77)

(75) Zilha: Havva, Adem'e ne şart goşmuş: Ya ben ya cennet demiş. Ben de sana şart goşuyorum Ali. Ya ben ya destan. (KAD: 102)

(76) Serap:

"Belki haklısınız" dedi. "Belki haklısınız ama, karşınızdakilerin hissiyatını da düşünmeniz lazımdı. Bilmem yanlış mı düşünüyorum." (ŞYY: 18)

(77) A. Vefik Paşa: Umumiyetle fena değil çocuklar. Yavaş yavaş pişecek. Başlıca kusurunuz oyunu ağır bir tempoda ve kallavi bir üs lupta alışınız. Siz ne dersiniz Vizental?

Vizental: Melodram havasını bir türlü atamıyorlar. Bana kalırsa ekseri sahneler daha bir hafif oynanmalı. Değil mi paşam? (SKK: 67)

(78) Tarçın: Elma dersem çık, armut dersem çıkma...

Mahpeyker: Elma elma!

Tarçın: Armut armut!

İbiş: Sen de patlıcan dersem çık, hıyar der sem çıkma.

İşvebaz: Patlıcan patlıcan! (SKK: 114)

### 3.3. Konuşur ve Dinleyiciyi Temel Alan Stratejiler

Nezaket stratejileri, aslında ne yalnızca konuşur ne de yalnızca dinleyici odaklı değildir. Sadece iletişim esnasında birinden biri daha ağır basmaktadır. Ancak ikisinin de aynı oranda nezakete katkı sağladığı stratejiler de bulunmaktadır. Aşağıda yer alan beş strateji, konuşurun ve dinleyicinin ortaklıklarını hedeflemekte, karşılıklı anlaşma ve iş birliği içerisinde olunarak çatışmadan kaçınılmasına hizmet etmektedir. Böylelikle ne nezaket sınırları aşılacak ne de tarafların yüzleri zarar görecektir. Ortak paydada buluşma, anlaşma yapma, çatışmadan kaçınma, iş birliği yapma ve ortaklık kurma kategorileri altında toplanan ilkeler, diğer stratejilerde de olduğu gibi birbirleriyle hem kendi kategorisi ile yatay hem diğer kategorilerle dikey ilişki içindedir. Örneğin çatışmadan kaçınma stratejisi aynı zamanda öneride bulunma, tercih sunma, saygılı olma ve onaylama gibi eylemlerle uyumludur.

İncelenen metinlerde genel olarak diğer iki ana kategoriye göre konuşur-dinleyici temelli nezaket stratejilerinin daha az kullanıldığı dikkat çekmektedir. Daha ben merkezli olan

konuşurların belirli bir ortaklık etrafında buluşma konusunda geri planda kalmaları, söz konusu stratejilerin kullanım oranını düşürmektedir.

### 3.3.1. Ortak paydada Buluş

İletişimin taraflarının ortak paydada buluşmaları için benzer çevre, benzer durumlar ya da eylemler içinde bulunmaları gerekmektedir. Bu koşul sağlanmadığı sürece tarafların bir araya gelecekleri bir ortaklık kurulması mümkün değildir. Tarafların amaçlarının, niyetlerinin, isteklerinin ortaklık taşıması onların birlikte hareket etmelerini ve bunu gerçekleştirirken de birbirlerinin seçimlerine saygı duymalarını sağlamaktadır. Ortak paydada buluşma hem iş birliği yapmayı hem de çatışmadan kaçınmayı da beraberinde getirmektedir.

(79) numaralı örnekte konuşurların birlikte geçirdikleri çocukluk dönemi açısından, (80)'de sağlık konusuna duyulan hassasiyet konusunda, (81)'de ortak gelenekten gelme ve (82)'de ise herkesin bir gün aldatılmış olduğunu düşünme noktasında konuşurların ortak bir paydada buluştukları düşünülebilir. Bu ortaklık konuşurları birbirine yaklaştıran ve birbirlerine karşı samimi davranmalarını sağlayan bir nitelik göstermektedir. Dolayısıyla karşılıklı anlayışa dayanan nazik olma durumu konuşurun dinleyiciye karşı daha ılımlı olmasını sağlayacak bir unsur görevi görmektedir.

(79) Ali: Zilha kız, hatırladın mı bizim elma ile armudu? Hani küçükken hep bunların altına gelirdik. Elma senin idi. Armut da benim. (KAD: 2021: 49)

(80) Fasarya çolak kolunu omzuma koyup yüzüme dostça, acıyarak baktı: "Kaydetme ağabey," dedi. "Her şeyin başı sağlık." (ŞYY: 88)

(81) Özlemimiz adımızdan belli

BİZİM TİYATRO kumpanyamızın adı ...

İstedik ki BİZİM temaşa geleneklerimizden kalkıp

Ve de çağdaş tiyatronun verilerini hesaba katıp ... (SKK: 33)

(82) Fasulyeciyan: Eserin Fransızca adının George Dandin, U le Mari Confondu oluşu da isbat eder ki Dandin, bir boynuzlu koca hikâyesidir. Moliere'in galiba hususi hayatında da böyle bir kuyruk acısı vardır... (SKK: 73)

### 3.3.2. Anlaşma Yap

Konuşurların bir görüş etrafında birleştikleri, bir konu hakkında uzlaşım sağladıkları durumlarda devreye giren bir nezaket stratejisi de anlaşma yapmadır. İletişimin taraflarının hem çatışmadan kaçmak için hem de ortak müşterekte buluşmak adına izledikleri bu yol, onların karşılıklı olarak birbirlerine duydukları saygının bir göstergesidir. Bununla birlikte bu strateji, konuşurların birbirlerinin alanlarına saygılı olduklarını, kabullendiklerini ve onayladıklarını söylemektedir.

Aşağıda KAD, ŞYY, HÇ, SKK, AŞ eserlerinde rastlanan ve anlaşma yap ilkesine uyumlu olduğu düşünülen sözceler yer almaktadır. Sözcelerde genel olarak konuşurların muhatabının yüzünü tehlikeye atmayacak şekilde uzlaşıda bulunarak bir işi yapmaya gönüllü olmaları örneklenmektedir. Söz konusu örnekler aynı zamanda konuşuru temel alan stratejilerden saygılı olma ile uyumlu çalışırken bir yandan da dinleyiciyi temel alan onaylama/onaylatma ilkesi ve konuşur-dinleyici temelli çatışmadan kaçınma ilkesi ile birlikte görünmektedir.

- (83) Ali: Ziyarete geldiğinde çıtlatmıştı Derviş Dayı. Gulis yaptınız mı bari?  
Derviş: Sen organizeyi bana bırak. (KAD: 33)
- (84) "Sinemaya mı?"  
Serap'ın zihninde bir şimşek çaktı. Evet. Süheyl'i o, yola gelen gangster filmine götürmeli idi. O zaman anlaşma çok kolay olurdu.  
"Bilmem ki, nasıl olur?"  
"Bal gibi olur işte."  
"Annem merak eder."  
"Şuradan telefon eder, söylersiniz. Sinema dönüşü sizi annenize ben kendim teslim edeceğim." (ŞYY: 19)
- (85) Hâzık: Bir yalnız bırakır mısınız?  
Memnun: Tabii tabii... (HÇ: 21)
- (86) İbiş: Bu gece saat ikide, bahçenin ucundaki viran bağın kapısında duvarın dibinde. Parola dengi dengine. (SKK: 111)
- (87) Melahat: Türkân'ın ablasından yatak odası takımını alırsız. İki üç parça da koltuk filan. Bir de taksitle televizyon, olmaz mı?  
Nuri: Malü memnuniyetle. Daha ne emredersen. (AŞ: 39)
- (88) Nuri: Sen orada Ankara kedisi gibi sedire büzülüp müşteri bekleyeceksin akşamları.  
Melahat: Başüstüne Nuri usta. (AŞ: 68)

### 3.3.3. Çatışmadan Kaçın

Çatışmadan kaçınma, konuşurun muhatabına duyduğu saygıdan ve onunla tartışma ortamı içerisinde bulunmama isteğinden ileri gelmektedir. Çatışmadan kaçınma beraberinde karşılıklı ya da tek taraflı uzlaşıda bulunmayı gerektirmektedir. Çatışmadan kaçınan konuşur muhatabına duyduğu saygı ve nezaketi bu yolla gösterdiğini düşünmektedir. Dolayısıyla karşılıklı konuşmalarda anlaşmazlık çıkmasını engellemek için takip edilmesi gereken strateji, birincil olarak konuşur-dinleyici temelli stratejilerden bu ilkeye dayanmaktadır.

Bu çalışma kapsamında incelenen metinler de göstermektedir ki konuşurlar bu stratejiye başvurmadan çekinmemektedir. Sıklıkla uygulanan bu ilke, iletişimin devamlılığı için olmazsa olmaz bir unsur niteliğindedir. Kendi kategorisindeki tüm stratejilerle ve dinleyiciyi temel alan stratejilerden onaylama ilkesi ile eş dizimli çalışan bu eylemin temsili örnekleri aşağıda yer almaktadır.

- (89) "Bonjour Haluk." dedi. "Bakın size Haluk diyorum artık. Siz de bana . . ."  
"Abla diyeceğim... Peki olur ablacığım, dedim. "Biz iki hasrettedeyiz zaten. Vatan ve kardeş hasretini birbirimizde gideriyoruz. Hangi derse gireceksiniz?" (ŞYY: 43)
- (90) Sevim. Beyhan'ın "Ölümü öp" diye ısrarla getirdiği pastasından bir dilim yedi. Üstüne su içti. Müsaade istedi. İki kız kapı dibinde yeniden öpüştiler. Fiskos fiskos bir şeyler daha konuştular.  
"Olur." dedi Sevim, "unutmam." (AÇ: 19)
- (91) Sadettin: (*Havanı ezerek*) Ne anladım ben dozaj makinası ile yapılan ilaçtan. Sade toz ezmez bu havan. El ayasının sıcaklığı ile insan sevgisi de karışır ilacın terkbine.  
Recai: Çok doğru. (FE: 21)

(92) Dandin: Siz de bilirsiniz ki, benim de size hürmeti sonsuzdur. İlle velakin bu olaylardan sınırlarım bozulor. Şu komşuda bir senyör varsa kızınız onunla korte edor. (SKK: 55)

(93) Himmet: Çabuk git, şu garının anasını bubasını çağır. Tez buraya gelsinler.

İbiş: Baş üstüne efendim. (SKK: 116)

(94) Suzan: Vallahi size çok acıyorum. (*Cemil başını sallar.*)

Aygen: Acınacak kadar da varız hani. Yurt özlemi ikimizin de üzerine bir karabasan gibi çöktü. Erol geçende İstanbul'un çöplerini bile özlüyordu. (AŞ: 61)

(95) Zennube: İndir onu çabuk, sinirleniyorum.

Memnun: İndirdim. (HÇ: 16)

(96) Hazık: Bir müsekkin... (*Kendi de içer.*)

Menün: Peki, içelim... (*İçer.*) (HÇ: 78)

### 3.3.4. İş Birliği Yap

Konuşur-dinleyici temelli stratejilerden biri olan iş birliği yapma ilkesi, kendi kategorisinde yer alan yine diğer tüm ilkeler gibi diğerleriyle uyumlu bir görünüm sergilemektedir. Özellikle anlaşma yapma ilkesi ile birlikte görünen iş birliği yapma, ortak müşterekte buluşmayı, çatışmadan kaçınmayı ve konuşurların karşılıklı yüzlerini tehlikeye sokacak hareketlerden uzak durulmasını da beraberinde getirmektedir. Anlaşma yapma ilkesi bir konu üzerinde en azından görüş birliğine varmayı gerektirirken iş birliği yapma ilkesinde düşüncenin somut hale getirilmesi yani eyleme dökülmesi durumu söz konusudur. Diğer bir deyişle sadece konuşurların birbirlerinin görüşlerine katılmalarının yanı sıra harekete geçmeleri de beklenmektedir. Bu özelliği sebebiyle iş birliği yapma stratejisinin uygulanması diğer kategorilere göre daha az oranda olmaktadır. İncelenen metinler de bu görüşü doğrular niteliktedir.

Aşağıda yer alan seçkilerden (97)'de ziyaret tertibi için tarafların iş birliğine varmaları için anlaşmaları görülmektedir. (98)'de evlenme hazırlıkları yapan iki genç arasında geçen konuşmada geleceğe dair planlar üzerine konuşulmakta, amaçta ortaklık sağlanmaktadır. (99) ve (100) numaralı sözcelerde aldatıldığını düşünen kişilerin birlikte hareket etme düşünceleri; HÇ'den alınan örneklerin yer aldığı (101) ve (102) numaralı sözcelerde ise kocasını, sevgilisiyle öldürme planları yapan iki kişinin içinde buldukları iş birliği halleri görülmektedir.

(97) Ali: Ziyarete geldiğinde çıtlatmıştı Derviş Dayı. Gulis yaptınız mı bari?

Derviş: Sen organizeyi bana bırak. (KAD: 33)

(98) "Akşamları alıp seni Çakırın meyhanesine götürürüm. Yahut Nana'ya."

"Pazarları yemek yapar. Beykoz'a, Bendlere, Göksu'ya, yoğurt yemeğe Kanlıca'ya gideriz. Benim Kanlıca'da Makbule annem var."

"Olur, gideriz. Artık kimseye eyvallahımız olmayacak." (AÇ; 2020: 73)

(99) M. de Sottenville: Siz hiç üzülmeyin. İkisinden de öcünüzü alırım. (SKK: 50)

(100) Ezmaragda: Ey o zaman biz de sizinle beraber olur kıza çıkışırsınız. (SKK: 91)

(101) Zennube: Yarın akşam yemeğinde onu içirelim.

Hazık: İçtiğini hiç görmemişim.

Zennube: Yıldı yıldı bir içer.

Hazık: Çok güzel. Alkol! Buna alışıl olmayan insanda şuur frenlerini gevşetir, dili çözer, şuur altındaki gizli niyetlerini mantar gibi satha çıkarıverir. Çok güzel fikir.

(HÇ: 60)



(102) Hazık: Nasıl başlayacağımı bilmiyorum. (*Zennube'ye "Zennube söyle yahu" gibilerden işaret eder*) İsterseniz siz başlayın. (HÇ: 75)

### 3.3.5. Ortaklık Kur

İletişimin taraflarının aynı etkinlik içinde bulunmalarını içeren ortaklık kurma stratejisi yine hem konuşuru hem de dinleyiciyi merkez alan stratejilerdendir. Ancak bunun gerçekleşebilmesi için görüş birliğine varma ve bunu eyleme dökme aşamalarının tamamlanmış ve tarafların da aynı fiili hareket içerisinde bulunmaları ve amaçta ortaklık taşımaları gerekmektedir. İş birliği yapma ilkesine benzemesine rağmen söz konusu stratejinin çalışabilmesi için konuşurların aynı iş, aynı fiziksel ortam içerisinde bulunmaları beklenmektedir. İncelenen metinlerde aynı etkinlik içinde bulunma yani bir iş/eylem etrafında ortaklık kurma stratejisine sınırlı sözcede rastlanmaktadır. Bunlardan biri olan AŞ'de Beyhan'ın doğum günü etrafında bir araya gelmeye çalışan ve ona hediyeler sunmak isteyen insanların Beyhan'a karşı takındıkları tutum görülmektedir. Onun için bir çaba içerisinde olan insanlar, bu davranışlarıyla doğum günü sahibinin olumlu yüzünü onure etmektedir.

(103) Sevim: Gidip bavulumu hazırlamam gerek. Daha yukarıya çıkıp Beyhan'ın yaş günü partisine de uğrayacağım biraz. Uçak yarın dokuz buçukta. (AŞ: 56)

(104) Sevim: Yarın gidiyorum da. Hem kapıdan Allahaismarladık diyeyim, hem yaş gününü kutlayayım dedim. Bilirsin ben çok utanırım. Takdime filan kalkma kuzum. Kimselere görünmeden hemen kaçacağım. (Hediye küpeleri Beyhan'a uzatır.) Sana layık değil ama...

Beyhan: Çok teşekkür ederim şekerim. Ay ne kadar cici şey... Çok mersi. (AŞ: 60)

## SONUÇ

İletişimin niteliği ve devamlılığını esas alan dilbilimsel yaklaşımlar içerisinde yer alan Nezaket Kuramları, konuşurun ve dinleyicinin hem öz benlik hem de toplumsal saygınlıklarının belirli ilkeler çerçevesinde yürütülmesini amaç edinmektedir. Söz konusu devamlılık için gerekli olan bu ilkeler nezaket stratejileri adı altında ele alınmaktadır. Konuşuru temel alan, dinleyiciyi temel alan ve konuşuru-dinleyiciyi temel alan toplam on sekiz strateji bulunmaktadır. Bu çalışmada söz konusu stratejiler, Türk edebiyatının önemli isimlerinden Haldun Taner'in eserlerinden oluşturulan derlem üzerinde ele alınmıştır. Taner'in tiyatro metinleri ve öykülerinden seçilen metinlerde farklı kullanım sıklığı ile farklı stratejilerin kullanımına rastlandığı gibi stratejilerin metinlerde uygulanmasında ise farklı dil bilgisel ve anlambilimsel araçlardan yararlanılmıştır.

Konuşuru temel alan saygılı olma, samimi davranma, dayatmadan kaçınma, öneride bulunma, söz verme, komik olma ve cömert olma stratejilerine taranan metinlerde fazlaca rastlanmıştır ancak bunların dağılımları birbirlerinden farklılık göstermektedir. Nezaket stratejisinin merkez noktasını oluşturan saygılı olma ilkesi ve bunun yanı sıra samimi davranma, dayatmadan kaçınma ve öneride bulunma Taner'in incelenen tüm eserlerinde öncelikle tercih ettiği ilkelerdendir. Bunun için de saygı bildiren *sayın, bey, hanım, beyefendi, hanımefendi, efendi* gibi sözcüklerin kullanımlarının yanı sıra 1. kişi iyeliği belirten *karıcığım, kocam, aslanım, canım, kuzum, şekerparem* gibi sevgi bildiren sözcükler de sıklıkla tercih edilmiştir. Dayatmadan kaçınma ve öneride

bulunma stratejileri iç içe geçmiş durumdadır. Konuşurun dinleyiciyi zorda bırakmadan ve gönül rızası ile bir eylemi gerçekleştirmek istemesini hedefleyen bu ilkeler, incelenen tüm metinlerde örnek sunmaktadır. Buna karşın Taner, konuşurların muhatabına söz vermesinde, komik ve cömert olmasında daha tutumlu davranmıştır.

Dinleyiciyi temel alan empati kurma, övme, farkında olma, ilgi gösterme, onaylama/onaylatma ve tercih sunma stratejileri de konuşur temelli olanlar kadar sıkça başvurulan ilkeler arasında yer almaktadır. Diğer ana kategorilere göre bu stratejinin alt kategorileri (empati kurma stratejisi hariç) neredeyse benzer oranda dağılım göstermektedir. Karşılıklı konuşmalarda muhatabının yani dinleyicinin yüzünü önemseyen konuşur, onu iletişim esnasında hoşnut edebilmek adına öncelikle övme ve bunu yaparken de ona ilgi gösterme ve farkında olma eylemleri içerisinde bulunmaktadır. Onaylama/onaylatma ilkeleri dinleyicinin sunduğu bir görüş ya da öneriye konuşurun *hay hay, olur, tabii, haklısın, doğru* gibi onay sözcükleri kullanmasını içermektedir. Bu şekilde konuşur hem dinleyicinin yüzünü tehlikeye atmamış olacak hem de çatışmadan kaçınarak iletişimde devamlılığı sağlayabilecektir. Yazar, karşılıklı konuşma etkinliği içinde bulunan konuşurlarının uyumlu ve tartışmaya kapalı olmalarını anlatabilmek adına bu stratejiden sıkça yararlanmıştı. Bununla birlikte konuşur temelli stratejilerden öneride bulunma ile birlikte çalışan tercih sunma ilkesi, yine yazarın başvurduğu uzlaşım yollarından biridir. Bunu yaparken muhatabına seçenekli yollar sunan konuşur soru tümceleri ve çeşitli bağlaçlardan (*ya da, yahut*) yararlanmıştı.

Son nezaket stratejisi olan konuşuru ve dinleyiciyi temel alan yani her ikisinin de karşılıklı yüzlerini korumayı hedefleyen stratejiler ortak paydada buluşma, anlaşma yapma, çatışmadan kaçınma, iş birliği yapma, ortaklık kurma ilkelerini barındırmaktadır. Bu kategori, taranan eserlerde diğer kategorilere göre kullanımı daha temkinli olunan stratejileri içermektedir. Konuşur temelli ve dinleyici temelli stratejilerle en uyumlu çalışan ilke, çatışmadan kaçınmadır. Taner, bir konu/durum üzerinde uzlaşılmasa bile hikayelerindeki karakterleri tartışmadan kaçınmaya yönlendirmektedir. Bunun yanı sıra incelenen eserlerdeki ortak paydada buluşma, anlaşma yapma ve iş birliği yapma ilkeleri ortak bir amaç, hedef etrafında bulunan konuşurların birlikte hareket edebilme eğilimlerini göstermesi bakımından önemlidir. Sayıca diğer kategoridekilere oranla fazla olmasa da karı koca ilişkisi, birine oyun çevirme amacı, ortak düzenlenecek bir partinin varlığı, kişilerin benzer çocukluk dönemi yaşamış olmaları gibi durumlar, konuşurların bir amaç etrafında birleşmelerine, birbirlerini karşılıklı anlamalarına vesile olmaktadır.

Haldun Taner'in incelenen eserlerinde nezaket stratejilerinin kullanım sıklığı dikkat çekmektedir. Karşılık konuşmaların kullanımından kaçınmayan yazar, birlikte uyum içinde yaşanmasını sağlayabilmek ve iletişimde sürdürülebilirliği yakalayabilmek için nezaket stratejilerinin kullanımına dikkat etmiştir. Bunu yaparken de sevgi-saygı bildiren sözcükleri, *rica ederim, özür dilerim, müsaadenizle* gibi kalıp sözleri, soru tümcelerini tercih etmiş; dayatmadan kaçınma ya da öneride bulunma/tercih sunma için de seçenekli tümce kurma yollarına başvurmuştur.

**KAYNAKÇA**

- Adıyaman, Halil (2012). *Haldun Taner Hayatı, Sanatı ve Eserleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Aydın, Neslihan (2010). *Haldun Taner'in Öykülerinin İzleksel Tarihi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi.
- Bayrak, Özcan ve Özcan, Muhammet (2015). Haldun Taner'in Hikâyelerinde Dil ve Üslup, *Kesit Akademi Dergisi*, 1 (1), 58-68.
- Brown, Penelope ve Levinson, Stephen C. (1987). *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Demir Solak, Nergiz (2018). Haldun Taner'in Oyunlarının Üstünlük Kuramı Bağlamında İncelenmesi, *Sanat Dergisi*, 32, 43-51.
- Fraser, Bruce (1990). Perspectives on Politeness. *Journal of Pragmatics*, 14 (2), 219- 236.
- Fraser, Bruce ve William, Nolan (1981). The Association of Deference With Linguistic Form. *International Journal of the Sociology of Language*, 27, 93-109.
- Gariper, Cafer (2005). Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı Üzerinde Bir İnceleme, *İlmi Araştırmalar*, 20, 89-120.
- Grice, H. Paul (1975). Logic and Conversation. (Ed. P. Cole ve L. Morgan), *Syntax and Semantics: Speech Acts* (pp. 41–58). Academic Press.
- Hirik, Seçil (2022). Soru Tümceleri Üzerinden Nezaket Stratejisi Kurma. *Karadeniz Araştırmaları*, XIX (76), 1143-1178.
- Hirik, Seçil (2023). Türkçede Nezaket ve Yüz Tehdit Eden Eylemler, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 7(1), 600-627. <https://doi.org/10.34083/akaded.1252118>
- Karahancı, İbrahim (2023). Haldun Taner Tiyatrosunda Hitap İfadeleri. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 61, 54-87.
- Lakoff, Robin (1973). Language and Woman's Place, *Language in Society*, 2 (1), 45-80.
- Lakoff, Robin. (1975). *Language and Woman's Place*. New York: Harper and Row.
- Leech, Geoffrey N. (1983). *Principles of Pragmatics*. Longman: London and New York.
- Taner, Haldun (2006). *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Taner, Haldun (2016). *Fazilet Eczanesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Taner, Haldun (2019). *Ayışığında Şamata*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Taner, Haldun (2020). *Ayışığında "Çalışkur"*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Taner, Haldun (2021). *Huzur Çıkmazı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Taner, Haldun (2021). *Keşanlı Ali Destanı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Taner, Haldun (2023). *Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Temizsu, Mustafa (2019) ""Anlatısal Karşıtlık" Açısından Haldun Taner'in "Fasarya" Adlı Öyküsünde İçerik ve Yöntem, *Türkiyat Mecmuası*, 29 (2), 577-590. <https://doi.org/10.26650/iuturkiyat.651042>
- Watts, Richard J. (2003). *Politeness*. Cambridge University Press.

Prof. Dr. Soner Akpınar

**ÇAĞDAŞ  
TÜRK ROMANINDA  
6-7 EYLÜL OLAYLARI**

Rumlar Etnisite ve Kimlik



Günce Yayınları

**MUNİS FAİK OZANSOY**

Yaşamı, Yapıtları, Sanatı

H. Yasemin Mumcu



Günce Yayınları

**FAİK ÂLİ OZANSOY**

YAŞAM ÖYKÜSÜ, YAPITLARI VE ŞAIRLİĞİ

DOÇ. DR. SEVİM KARABELA ŞERMET



Günce Yayınları

**GÜLMECENİN  
DİLLERİ**

Prof. Dr. Ünsal Özünlü



Günce Yayınları

# Siyasî Sözbilimsel İlişkinin Merkezindeki Çekirdek Olarak Deyimler

YASEMİN BAĞRIYANIK<sup>1</sup> - PROF. DR. ÖZGE CAN<sup>2</sup>

## Öz

Deyimlerin gerçek anlamından farklı bir anlam taşıyan, anlatıma çekicilik katan ve genellikle birden çok sözcük içeren dilsel anlatımlar olarak tanımlanmasının yanı sıra, sözün gücünü ve ikna ediciliğini artırması dolayısıyla siyasî sözbilim türünde sıklıkla kullanıldığı bilinmektedir. Deyimlere alanyazında her ne kadar çeşitli çalışmalarda yer verilse de metinlerde bağdaşıklık ilişkilerini çözümlenmeye yönelik kuramlar arasında yer alan ve edimbilimsel yaklaşımı temel alan, Mann ve Thompson (1987, 1988) tarafından geliştirilmiş olan Sözbilimsel Yapı Kuramı (SYK) çerçevesinde incelenmemiştir. SYK kapsamında yapılan bu çalışmada deyimlerin ön plana çıkan ikna ve güdüleme işlevlerinin sözü edilen kuram kapsamında ele alınması amaçlanmaktadır. SYK'da tümcelerle aktarılan önermeler Sunum Temelli ve Konu Temelli İlişkiler olarak iki grupta sınıflandırılır. Dinleyiciyi bir şey yapmaya ikna etme, inandırma amacını taşıyan Sunum Temelli İlişkilerin tersine Konu Temelli İlişkilerde ise daha çok bilgi aktarımı söz konusudur. Sözü geçen kuram kapsamında ilişkisel önermeyi oluşturan ve önermedeki en önemli unsur olan Çekirdek (Ç) sözbilimsel ilişkinin odağında yer alır ve metin üreticisinin amacını taşıırken Eklenti (E) ise Ç'de belirtilen amaca hizmet eden iletişimsel işlevi değerlendirir. Çalışmada 2018'de CHP tarafından düzenlenen 8 adet miting ve 401 dakikalık miting konuşması içinde yer alan deyimler SYK çerçevesinde incelenmiş, sözü edilen kuram çerçevesinde değerlendirilmiş ve çözümlenmiştir. Sözü edilen mitinglerde 64 adet deyim %66,37 ile Sunum Temelli İlişkiler kapsamında, diğer bir deyişle, ikna ve güdüleme işleviyle kullanılmıştır. Çalışmamızda siyasî sözbilimsel ilişkinin merkezindeki deyimlerin sıklıkla ikna ve güdüleme işlevini temsil eden Sunum Temelli İlişkilerde kodlandığı ve çoğunlukla Ç'de sunulduğu sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Deyim, sözbilimsel yapı kuramı (SYK), siyasî sözbilim, sunum temelli ilişkiler, konu temelli ilişkiler, çekirdek, eklenti, ikna ve güdüleme işlevi

IDIOMS AS THE NUCLEUS AT THE FOCUS OF RHETORICAL RELATIONS OF POLITICS

## Abstract

It is known that idioms are frequently used in political rhetoric because they increase the power and persuasiveness of language, as well as being defined as linguistic expressions which carry a meaning different from its literal meaning, add charm to the expression and generally contain more than one word. Although idioms are included in various studies in the literature, they have not been examined within the framework of Rhetorical Structure Theory (SYK), which is

\*Milli Eğitim Bakanlığı, yaseminbagriyanik@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-4785-6837>

\*Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Dilbilimi Bölümü, [ozge.can@deu.edu.tr](mailto:ozge.can@deu.edu.tr), <https://orcid.org/0000-0003-2864-2649>

Gönderim tarihi: 1 Haziran 2024

Kabul tarihi: 27 Haziran 2024

among the theories aimed at analyzing cohesion relations in texts and is based on the pragmatic approach, developed by Mann and Thompson (1987, 1988). In this study conducted within the scope of SYK, it is aimed to discuss the prominent persuasion and motivation functions of idioms within the scope of the mentioned theory. Propositions conveyed through sentences in SYK are classified into two groups as Presentation-Based and Topic-Based Relationships. Unlike Presentation-Based Relationships, which aim to convince the listener to do something, Topic-Based Relationships involve more information transfer. Within the scope of the mentioned theory, the Core (C), which constitutes the relational proposition and is the most important element in the proposition, is at the focus of the rhetorical relationship and carries the purpose of the text producer, while the Attachment (E) evaluates the communicative function that serves the purpose specified in Ç. In this study, the idioms in 8 political meetings and 401-minute long speeches organised by the CHP in 2018 are analysed within the framework of RST, evaluated and analysed within the framework of the above mentioned theory. In the mentioned meetings, 64 idioms are used with 66,37 % within the scope of Presentational Relations, in other words, with persuasive and motivational functions. In our study, it was concluded that the idioms at the center of the political rhetorical relationship are frequently coded in Presentation-Based Relationships which represent the persuasion and motivation function, and are mostly presented in P.

**Keywords:** Idiom, rhetorical structure theory (RST), political rhetoric, presentational relations, subject-matter relations, nucleus, satellite, persuasive and motivational function

## GİRİŞ

**C**alışmamızda Sözbilimsel Yapı Kuramı çerçevesinde deyimlerin ikna ve güdüleme işlevi incelenmektedir. Deyimler dilin ve söz varlığının vazgeçilmez bir parçası olan ve alanyazında gerçek anlamından farklı bir anlam taşıyan, anlatıma çekicilik katan ve genellikle birden çok sözcükten oluşan dilsel anlatımlar olarak tanımlanmaktadır (Yurtbaşı, 1996; Çotuksöken, 2004; Aksan, 2015; Aksoy, 2015). “Deyimler bir dile özgü ifade ya da kalıplardır ve o dilin söz varlığını anlamada çok önemli bir yere sahiptir ve onları oluşturan sözcüklerin düz anlamlarından farklılık göstererek sahip oldukları sözcüklerin anlamlarının dışında daha farklı bir anlama gelen sözcük grupları” olarak belirtilmektedir (Adkins, 1968, s. 149). Alanyazında Uzun, “Deyimlerin en belirgin özelliği, yapıyı oluşturan parçaların anlamları toplamından farklı bir anlamın, deyim anlamının aktarılması” biçiminde tanımlamaktadır (1991, s. 37). Bu özellik, deyimlerin birden çok öğeden oluşmuş tek bir birim olarak düşünülmesini gerektiğine işaret etmektedir. Hatiboğlu (1982) ve Uzun (1991)’un belirttiği gibi, Püsküllüoğlu da deyimi: “Anlatıma akıcılık, çekicilik katan çoğunun gerçek anlamından ayrı bir anlamı bulunan genellikle çok sözcüklü dil ögesi, kalıplaşmış sözcük topluluğu” olarak belirtmiştir (1995, s. 7).

## KURAMSAL ARTALAN

Sözbilim, ilk defa Antik Yunanistan’da Platon tarafından kullanılmış ve “sözle ikna etme gücü” olarak tanımlanmıştır, Türk Dil Kurumu sözlüğünde ise söz sanatlarını inceleyen bilim dalı olarak belirtilmektedir (TDK Türkçe Sözlük, 2011). Sözbilim *törenselleşmiş sözbilim, adli sözbilim ve siyasi*

sözbilim olmak üzere üç türden oluşmaktadır. Siyasî sözbilim *Sözbilimsel Yapı Kuramı*<sup>3</sup> (Rhetorical Structure Theory) çerçevesinde yapılandırılan bu çalışmamız kapsamında ele alınmaktadır.

Beaugrande ve Dressler (1981) tarafından ortaya atılmış ve incelenmiş olan metinsellik ölçütlerinden bağdaşıklık ve tutarlılık merkezli ölçütler SYK için önem taşımaktadır. Tümceler kendinden önce ve sonra gelen tümcelerle birlikte ele alınması ve yorumlanmasına ve böylece anlamsal ve bağlamsal bir tutarlılığın oluşması gerekliliğine işaret etmektedir. Burada sözü edilen bakış açısına benzer bir biçimde, tutarlılık ölçütü bu çalışmamızın etrafında yapılandığı SYK'nın da merkezinde bulunmaktadır.

Mann ve Thompson tarafından 1980'lerde ortaya atılmış olan SYK, metinleri ayrıntılı incelemeyi ve söylem bölütleri arasındaki sözbilimsel ilişkileri çözümlemeyi hedefleyen bir kuramdır. Taboada ve Mann (2006), benzer bir şekilde, sözü edilen kuramın özellikle tutarlı metin planlanmasında ve metin yapısı çözümlemesinde kullanıldığından söz etmektedir; dolayısıyla Sözbilimsel Yapı Kuramı metnin nasıl işlediğiyle ilgilidir. SYK'da söylem/metin alıcısının yüzey yapıdaki dilsel işaretleri ve derin yapıdaki iletişimsel içeriği anlamlandırmasına etki eden ilişki önergeler bulunmaktadır. Betimleyici ve işlevsel bir yapısı olması nedeniyle SYK, çeşitlilik gösteren söylem parçaları için çözümleyici bir araç olarak da kullanılmıştır.

SYK kapsamında İlişkisel önermeyi oluşturan iki yapıdan biri *Çekirdek* (Nucleus) diğeri ise *Eklenti* (Satellite) adını almaktadır. *Çekirdek* (Ç), sözbilimsel ilişkinin merkezinde yer almaktadır ve metin üreticisinin amacını taşımaktadır. *Eklenti* (E) ise, bu amaca hizmet eden iletişimsel işlevi ayrıntılarla donatan unsurdur. SYK kapsamında, önermeler yirmi farklı sözbilimsel ilişki kurabilmektedir. Tümce üreticisi, sözü edilen sözbilimsel yapıyı oluşturduğu metinde birbirinden farklı iki amaç belirlemektedir. Tümcelerle aktarılan önermelerin kurduğu ilişkiler aşağıdaki tabloda sunulmaktadır.

**Tablo 1.** Konu Temelli ve Sunum Temelli İlişkiler

<i>Konu Temelli İlişkiler</i>	<i>Sunum Temelli İlişkiler</i>
<i>Zamansal Çevreleme İlişkileri</i>	<i>Güdüleme İlişkisi</i>
<i>Çözüm İlişkisi</i>	<i>Artalan İlişkisi</i>
<i>Ayrıntılandırma İlişkisi</i>	<i>Yeterlilik İlişkisi</i>
<i>Koşul İlişkisi</i>	<i>Beklentiye Olumsuzlama İlişkisi</i>
<i>Neden Demeti</i>	<i>Karşı Tez İlişkisi</i>
<i>İsteme Bağlı Neden İlişkisi</i>	
<i>İsteme Bağlı Olmayan Neden İlişkisi</i>	
<i>İsteme Bağlı Sonuç İlişkisi</i>	
<i>İsteme Bağlı Olmayan Sonuç İlişkisi</i>	
<i>Amaç İlişkisi</i>	<i>Tanımlama İlişkisi</i>
<i>Koşul-Olumsuz Sonuç İlişkisi</i>	<i>Gerektelendirme İlişkisi</i>

<sup>3</sup> Buradan sonra SYK olarak kullanılacaktır.

Yorumlama İlişkisi  
Değerlendirme İlişkisi  
Yeniden Belirtme İlişkisi  
Özetleme İlişkisi  
Dizi İlişkisi  
Zıtlık İlişkisi

Tablo 1’de, SYK çerçevesinde önermeler arasında kurulan ilişkilerin sunulduğu tabloda önermeler arası kurulan ilişkiler, *Konu Temelli İlişkiler* ve *Sunum Temelli İlişkiler* olmak üzere sunulmuştur.

Konu Temelli İlişkilerde, ilişkiler anlambilimsel içeriklidir ve sözü edilen ilişkide, dinleyicide herhangi bir işin gerçekleştirilmesi yönelik bir güdüleme söz konusu değildir. Bu amaçtan farklı olarak, Sunum Temelli İlişkilerde ise dinleyicinin bir şeyi kabullenmesi için ikna etmek ve güdülemek amaçlanmaktadır. Sunum Temelli ve Konu Temelli İlişkilerden Tablo 1’de sunulan ilişkilerden birkaç tanesini aşağıdaki örnekler üzerinden değerlendirelim.

Bir söylem parçasında yer alan tümceler arasında amaç ilişkisinin kurulabilmesi için Ç’de gerçekleştirilmesi beklenen durum ile birlikte E’de belirtilen önerme de gerçekleşecektir. Dolayısıyla, E önermesi bir amaç oluşturmaktadır.

- (1) i. Size en uygun lens çapının ne olduğunu öğrenebilmek için (E)  
ii. bir göz doktoruna muayene olmanız gerekebilir. (Ç)

(Çetintaş Yıldırım, 2010)

(1) numaralı örnekte, i’de verilen tümce E’dir. E ile aktarılan önermenin gerçekleşebilmesi için ii’de bulunan Ç’nin gerçekleştirilmesi gerekmektedir ve önermeler arasında amaç ilişkisi kurulmaktadır.

Koşul İlişkisi ise sözü edilen sözbilimsel yapıda, E’nin aktardığı önerme varsayımsal ya da gelecekte meydana gelebilecek bir durum ya da olayı içermektedir. Ç’deki olayın gerçekleşmesi ise E olayının gerçekleşmesine bağlıdır.

- (2) i. Çalışanların emeklilik veya hayat sigortası yardımları için yeni yararlanıcı belirleme formlarını doldurmaları isteniyor (Ç)  
ii. medeni hâl ya da aile durumunda bir değişiklik olduğu zaman /olursa (E)  
iii. Son zamanlarda boşanmış eşlerin yardım aldığı vakalar oldu.  
iv. çünkü çalışan, yeni bir eş veya çocuğu belirten yeni hak sahibi formu doldurmayı ihmal etti.

(Mann ve Thompson, 1987)

Örnek (2)’de ii ile anlatılan durum gelecekte meydana gelebilecek varsayımsal bir olayı anlatmaktadır. i’deki olayın gerçekleşmesi ise ii’de verilen E önermesinin gerçekleşmesine bağlıdır.

Mann (1999), Konu Temelli ilişkileri ve Sunum Temelli ilişkileri *Tek Çekirdekli İlişkiler* ve *Çok Çekirdekli İlişkiler* olarak da iki farklı sınıflandırma yapmıştır. *Çok Çekirdekli İlişkiler*; zıtlık ilişkisi, anlatı ilişkisi, listeleme ilişkisi ve ekleme ilişkisi olmak üzere dört ilişkiden oluşmaktadır. *Tek Çekirdekli İlişkiler* ise; ayrınılandırma, zamansal çevreleme, koşul, koşul-olumsuz sonuç, çözüm, amaç, nedensellik, yorumlama, değerlendirme, yeniden belirtme, özetleme, yeterlilik, yönlendirme ya da artalan, karşı tez, güdüleme, gerekçelendirme, tanıt ve beklentiye olumsuzlama ilişkileri olarak belirtilmiştir.



Dizi ilişkisi kuran tümceler yalnızca Ç'lerdir. Bu ilişkideki en önemli nokta E tümcesinin bulunmamasıdır. Ç'ler birbiriyle eş düzeyli sıralılık bağlantısıyla kurulmuş yapıları oluşturur. Başka bir deyişle, sözü edilen tümceler ardışık gerçekleşen olay ya da durumları aktarır.

- (3) i. Yumurtaları derin bir kaptan çıkarıp. (Ç)
- ii. Üzerine şeker ekle ve çırpmaya devam et. (Ç)
- iii. Kuru malzemeleri de ekle ve karıştır. (Ç) (Kişisel kaynaktan alınmıştır.)

Örnek (3)'te verilen tarif bir dizi Ç'ler arasında kurulan *dizi ilişkisini* net bir biçimde göstermektedir. Yukarıda sunulan ilişkide de çok çekirdekli yapılar bulunmaktadır. Diğer bir deyişle, Eklentinin yer almadığı yapılardır.

Zıtlık ilişkisinde de dizi ilişkisine benzer bir biçimde, çoklu Ç yapısı bulunmaktadır ancak Ç tümcelerinin sayısı ikiden fazla olamaz. E tümcesinin bulunmadığı bu yapıda, iki Ç birçok bakımdan benzer olarak ve bazı noktalardan farklı olarak yorumlanabilir.

(4)'te *kemerini sıkıkmak* deyimini kullanılmaktadır:

- (4) i. Düşüncesizce para harcıyor. (Ç)
- ii. Ama hiç kemer sıkıkmıyor. (Ç) (Kişisel kaynaktan alınmıştır.)

*Kemerini (ya da kemerleri)sıkıkmak*: giderleri kısarak tutumlu bir yaşayışa yönelmek. (Püsküllüoğlu, 2017, s. 538).

(4)'te, *Zıtlık* ilişkisine bir örnek sunulmaktadır. *Kemerini sıkıkmak* deyimini ii ile sunulan Ç önermesinde kodlanmaktadır ve kendinden önce gelen Ç önermesi ile arasında Zıtlık ilişkisi kurulmaktadır.

### ÇALIŞMANIN AMACI

Çalışmamızda bağdaşıklık ilişkilerini incelemeyi amaçlayan kuramlar arasında bulunan ve SYK çerçevesinde deyimlerin ikna ve güdüleme işlevine yer verilmektedir. SYK, Mann ve Thompson (1987,1988) tarafından geliştirilmiş betimleyici bir kuramdır ve ikna ve güdüleme çerçevesinde oluşturulmuştur. Siyasî sözbilimsel ilişkinin merkezindeki çekirdek olarak kullanılan deyimlerin incelendiği çalışmamızda deyimlerin ön plana çıkan ikna ve güdüleme işlevlerinin SYK ile deyim ilişkisinin incelenmesi ve değerlendirilmesi gerektiği açıktır. SYK kapsamında ele aldığımız çalışmamızda önerme düzeyinde olan ya da önerme içinde etiketlenen deyimlerin öne çıkan işlevlerinden ikna ve güdüleme işlevinin ve SYK ile deyim ilişkisinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Çalışmanın araştırma soruları aşağıda belirtilmiştir:

1. SYK çerçevesinde deyimler Sunum Temelli İlişkiler kapsamında mı değerlendirilir?
  - 1a. Deyimler Sunum Temelli İlişkilerde ne sıklıkla kullanılır?
  - 1b. Deyimler Sunum Temelli İlişkilerde önermenin hangi bölümünde kodlanmaktadır?
2. Deyimler SYK çerçevesinde Konu Temelli İlişkilerde kullanılır mı?
  - 2a. Deyimlerin Konu Temelli ilişkiler kapsamında ne sıklıkla kullanılır?

2b. Deyimlerin Sunum Temelli ilişkiler kapsamında kodlanmadığı durumlarda önermenin hangi bölümünde kodlanmaktadır?

## YÖNTEM

Çalışmamızın temel veritabanı CHP tarafından 2018 yılından gerçekleştirilen siyasî mitinglerinden elde edilen konuşmalara dayanmaktadır ve sözü edilen mitinglerde etiketlenen deyimlerin incelemeye aldığımız işlevleri SYK bağlamında çözümlenmiştir. Türkiye'nin yedi coğrafi bölgesinden İstanbul, Ankara, İzmir, Adana, Samsun, Gaziantep ve Erzurum illerinde yapılan siyasî mitingler bu çalışmamızın veritabanını oluşturmaktadır. Seçmen sayısının en fazla olduğu illerin saptanması için TÜİK verilerine başvurulmuştur. Genel seçim mitingleri geçmiş yıllarda olması nedeniyle araştırmacının sözü edilen mitinglerin sözlü kayıtlarına erişimi için internet adı verilen sanal bir ağ bağlantısından yararlanması gerekmektedir<sup>4</sup>. Dolayısıyla sözü edilen siyasî partinin gerek resmî internet sitesinde paylaştıkları sözü edilen illerde genel seçim öncesinde gerçekleştirilen miting konuşmalarının video kayıt ve yazılı belgelerinden, gerekse diğer video paylaşım kanalı olan internet sayfalarından amaçlı olarak elde edilen miting kayıtları Ochs (1979) tarafından belirtildiği üzere, sözlü söylem kayıtlarına/çevriyazıya dönüştürerek ulaşılmıştır. Çevriyazıya dönüştürme sürecinde araştırmacı ne tür bilgilerin korunacağını, hangi tanımlayıcı kategorilerin kullanılacağını ve bilgilerin yazılı ve uzamsal ortamda nasıl gösterileceği seçimini yapar (Ochs, 1979). Bucholtz (1998) benzer bir biçimde, araştırmacının 'Çevriyazısı yapılan nedir? ve 'Çevriyazı nasıl yapılır?' kararlarını verdiğini belirtmektedir. Çevriyazının hedef kitlesi ve amacı da dâhil olmak üzere, çevriyazı sürecinin bağlamsal koşullarına yanıt verir. Oluşturulan çevriyazının yazılı söylem kurallarına uygun olduğu doğallaştırılmış ve doğallaştırılmamış iki türünden, doğallaştırılmış olan yazılı söylem kurallarına uygun olan türü çalışmamızda benimsenmiştir. Siyasi mitinglerin video kayıtlarına siyasi partilerin resmi siteleri ve/veya video paylaşım sitesi olan *Youtube* üzerinden ulaşılmış ve sonrasında bu kayıtların çevriyazıları oluşturulmuş ve bu çevriyazılarda yer alan deyimler işaretlenmiştir. Çevriyazılarda geçen deyimlerin belirlenmesinde Türkçe deyimlerin en kapsamlı biçimde ele alan sözlük olarak Püsküllüoğlu (2017) *Türkçe Deyimler Sözlüğü* kaynak olarak alınmıştır.

Deyimlerin SYK kapsamında incelendiği ve bu kuramda sözü edilen ilişkilerden hangisinde daha sıklıkla yer aldığı ve ikna ve güdüleme işleviyle deyimlerin hangi tür ilişkilerde önermenin hangi bölümünde kodlandığını incelediğimiz bu çalışmada hem nicel hem de nitel veriler kullanıldığı için karma araştırma yöntemine başvurulmuştur. Diğer yandan, deyimlerin SYK kapsamında Sunum Temelli İlişkilerde ve Konu Temelli İlişkilerde hangi sıklıkla ve önermenin hangi bölümünde etiketlendiğine ilişkin bulgulara ulaşmak için verilerin incelendiği aşamada niceliksel bir bakış açısıyla da verilerin incelenmiş ve bu araştırma sorularına yanıt aranmıştır. Dolayısıyla çalışmada karma yöntemin benimsenerek nitel ve nicel yöntemlerin birlikte

<sup>4</sup>Çalışmamızın veri tabanına erişim sağlamak için [www.chp.org.tr](http://www.chp.org.tr), resmi web sitesinden ve [www.youtube.com](http://www.youtube.com) adlı video paylaşım sitesinden yararlanılmıştır.

kullanılması; yapılan çalışmada verilerin toplanması, değerlendirilmesi ve bütünleştirilmesi açısından önemli katkılar sağlamaktadır.

Aşağıdaki tabloda CHP'nin 2018'de yaptığı miting sayıları ve miting konuşma süreleri ve deyim sayıları sunulmuştur.

**Tablo 2:** CHP'nin 2018'de yaptığı miting sayıları, miting konuşma süreleri ve deyim sayıları

Şehirler	2018		
	Miting sayısı	Süre (dk.)	Deyim sayısı
İstanbul	2	124	30
Ankara	2	83	14
İzmir	1	61	14
Samsun	1	45	10
Adana	1	44	10
Erzurum	-	-	-
Gaziantep	1	44	12
Toplam	8	401	64

CHP'nin 2018 yılında düzenlediği mitinglerin sayısı, konuşma süresi ve mitinglerde geçene deyim sayısı yukarıdaki tabloda gösterilmektedir. İstanbul'da yapılan miting süresi diğer illerde yapılan miting sürelerinden daha yüksektir. İstanbul'da yaşayan ve oy kullanma hakkına sahip seçmen sayısının çok olması dolayısıyla liderler seçmenlerin burada düzenlenen mitinge katılımının daha yüksek olma olasılığını göz önünde bulundurarak sözü edilen kitle üzerinde ikna ve güdüleme amacıyla daha uzun süreli konuşma yaptığı düşünülebilir. İstanbul'da yapılan mitinglerde geçen deyim sayısı da diğer illerde kullanılan deyim sayısından oldukça yüksektir. Diğer şehirlerde yapılan miting süreleri ve kullanılan deyim sayılarının birbirine yakın olduğu görülmektedir. 2018'de Erzurum ilinde miting düzenlenmemiştir. Tablo (2)'de 2018 yılında belirtilen illerde CHP'nin toplamda 8 miting ve 401 dakikalık miting konuşması olduğu ve bu mitinglerde 64 adet deyim kullanıldığı, bazı deyimlerin ise aynı mitingde birden çok defa kullanıldığı için yapılan çözümlemelerde sözü edilen 64 adet deyim 77 defa kullanıldığı sonraki bölümde sunulan Tablo 3'te gösterilmektedir.

## BULGULAR

Aşağıdaki tabloda 2018 yılında CHP'nin düzenlediği mitinglerde kullanılan deyimler ve bu deyimlerin hangi şehirlerde kullanıldığı sunulmuştur.

**Tablo 3:** CHP'nin 2018'de yaptığı mitinglerde geçen deyimler ve kullanıldığı şehirler

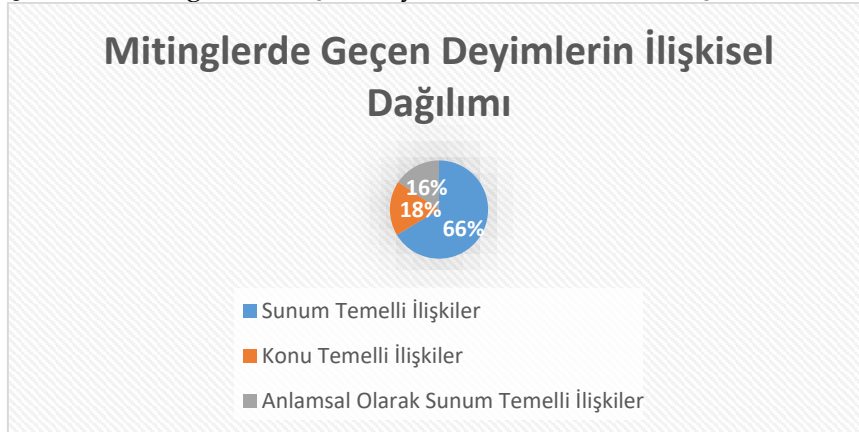
<i>Deyimler</i>	
<i>Açık yürekli</i> (İzmir)	<i>Hoş geldin(iz)</i> (İstanbul, Adana)
<i>Aracı olmak</i> (İzmir)	<i>Hoşça kalın</i> (Ankara)
<i>Ayağa kaldırmak</i> (Gaziantep)	<i>Hoşuna gitmek</i> (Samsun)
<i>Bacası tütmek</i> (İstanbul, Gaziantep)	<i>İçinden gelmek</i> (İstanbul)
<i>Bağırıp çağırmak</i> (Adana)	<i>İşe yaramak</i> (Gaziantep)
<i>Baş üstüne</i> (İstanbul)	<i>Kantarın topunu kaçırmak</i> (İstanbul)
<i>Başı üstünde yeri olmak</i> (Adana)	<i>Kapısını çalmak</i> (Ankara)
<i>Bel bağlamak</i> (Ankara)	<i>Kemerini (kemerleri) sıkmak</i> (İstanbul, İzmir)
<i>Beyin göçü</i> (İstanbul)	<i>Kökünü kazımak</i> (İstanbul)
<i>Bir yastıkta kocamak</i> (Ankara)	<i>Kul hakkı</i> (Gaziantep)
<i>Boynuz kulağı geçmek</i> (Gaziantep)	<i>Laf etmek</i> (Gaziantep)
<i>Canlı yayın</i> (İstanbul, İzmir)	<i>Namus sözü</i> (İstanbul, İzmir)
<i>Dalga geçmek</i> (Samsun)	<i>Ne olur (olursunuz)</i> (İstanbul)
<i>Derleyip toplamak</i> (Adana)	<i>Nefes almak</i> (Gaziantep)
<i>El kaldırmak</i> (Gaziantep)	<i>Parmak kaldırmak</i> (Samsun)
<i>El üstünde tutmak</i> (Adana)	<i>Rahatsız etmek</i> (Gaziantep)
<i>Elinde tutmak</i> (İstanbul)	<i>Sağ ol(olun)</i> (İstanbul, Ankara, İzmir, Samsun, Adana, Gaziantep)
<i>Eline geçmek</i> (İstanbul)	<i>Sahip çıkmak</i> (İstanbul, Adana)
<i>Emeği geçmek</i> (İstanbul)	<i>Sahneye çıkmak</i> (İstanbul)
<i>Fark etmez</i> (İstanbul)	<i>Selam etmek</i> (İstanbul)
<i>Fişi çekmek</i> (Ankara)	<i>Selam götürmek (yollamak)</i> (İstanbul)
<i>Gönlünden kopmak</i> (Samsun)	<i>Selam vermek</i> (İzmir)
<i>Gözünü toprak doyursun</i> (İzmir)	<i>Sıkı durmak</i> (İstanbul, Samsun)
<i>Güven vermek</i> (İstanbul)	<i>Söz vermek</i> (İstanbul, Ankara, İzmir, Samsun)
<i>Haddini bildirmek</i> (İzmir)	<i>Sözünü tutmak</i> (İstanbul)
<i>Haddini bilmek</i> (İzmir)	<i>Tek başına</i> (İstanbul)
<i>Hakkı geçmek</i> (Adana)	<i>Tepeden bakmak</i> (İzmir)
<i>Hakkını helal etmek(etmemek)</i> (İstanbul)	<i>Ucu bucağı olmamak (bulunmamak/görünmemek)</i> (İstanbul)
<i>Haram yemek</i> (Gaziantep)	<i>Ya huyundan ya suyundan (tüyünden)</i> (İstanbul)
<i>Hayırlı olsun</i> (Samsun)	<i>Yol göstermek</i> (Adana)
<i>Helal olsun</i> (İstanbul, Ankara, İzmir, Samsun, Gaziantep)	<i>Yola çıkmak</i> (Samsun, Adana)
<i>Hesap vermek</i> (İzmir, Samsun, Adana)	

Yukarıda verilen tabloda 2018'de CHP'nin düzenlediği mitinglerde kullanılan deyimlerin SYK kapsamında ne tür ilişkilerde kullanıldığı aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

**Tablo 4.** Mitinglerdeki Deyimlerin Sunum Temelli ve Konu Temelli İlişkilerdeki Görünürlüğü

	Sunum Temelli İlişkiler	Konu Temelli İlişkiler	Anlamsal açıdan Sunum Temelli İlişkiler
İstanbul	18 Güdüleme 1 Artalan 2 Tanıt	2 İsteme Bağlı Olmayan Sonuç 2 Değerlendirme 1 Yorumlama 1 Zamansal Çevreleme	7 Güdüleme
Ankara	11 Güdüleme	2 Zıtlık 1 Değerlendirme 1 Koşul	3 Güdüleme
İzmir	18 Güdüleme 1 Artalan	1 Zamansal Çevreleme 1 Dizi 1 Yorumlama	3 Güdüleme
Samsun	9 Güdüleme 1 Artalan	1 İsteme Bağlı Olmayan Sonuç 1 Koşul 1 Zıtlık	2 Güdüleme
Adana	6 Güdüleme 1 Artalan 1 Karşı Tez	1 Zıtlık	1 Güdüleme
Erzurum	-	-	-
Gaziantep	5 Güdüleme 2 Artalan 1 Yeterlilik	2 Zıtlık 1 İsteme Bağlı Olmayan Sonuç 1 Değerlendirme	2 Güdüleme
Toplam	% 66,37	%18,10	%15,51

CHP'nin 2018 mitinglerinde yer alan deyimlerin SYK çerçevesinde ikna ve güdüleme işlevini sergileyip sergilemediği, Deyimlerin Sunum Temelli İlişkilerde mi yoksa Konu Temelli İlişkilerde ve hangi tür ilişkilerde kodlandığını gösteren bulgular yukarıdaki Tablo 4'te; sözü edilen ilişkilerin dağılımı ise aşağıda verilen Şekil 1'de sunulmuştur.

**Şekil 1.** Mitinglerde Geçen Deyimlerin Sözbilimsel İlişkilerinin Dağılımı

Şekil 1’de, yukarıda sözü edilen mitinglerde geçen deyimlerin yüzdeleri dağılımı sunulmuştur ve deyimlerin %66 Sunum Temelli İlişkilerde; % 18 oranında ise Konu Temelli İlişkilerde kullanıldığı gösterilmiştir. Çalışmada elde edilen bulguların bazıları aşağıdaki örneklerde incelenmiş ve çözümlenmiştir.

(5) ...Size bir şey söyleyeyim mi? (Ç)

Size dürüstçe **içimden gelen**, yüreğimden gelen (E)

Bir şey söyleyeyim mi? (Ç)

Sizin çocuklarınıza hayal kurduğum, hayal kurduğum.(Ç)

(08/06/2018 - İSTANBUL)

*İçinden gelmek* : bir şeyi yapmak için içten bir istek duyumsamak, yapmayı içi, gönü ile istemek. (Püsküllüoğlu, 2017, s. 464).

Yukarıda verilen örnekte *içinden gelmek* deyimi kullanılmıştır. Deyimin önermenin E bölümünde kodlandığını görmekteyiz ve Ç’de belirtilen önermeyle aralarında Güdüleme ilişkisi kurulmuştur. Tümce üreticisi sözü edilen deyimi kullanarak dinleyicilerle yakınlık kurmakta ve samimiyetini belirtmektedir. Tümce üreticisinin dinleyicide bir etki bırakmak ve ikna etmek amacıyla bu deyimi kullandığı ve böylece Sunum Temelli İlişkilerden Güdüleme İlişkisine bir örnek oluşturmaktadır.

(6) ... Sarayının 4’te 1’i atıl.

Gel bunu devreye sokalım. (Ç)

Tarıma dayalı sanayiye kuralım. (Ç)

Üretim ekonomisini oluşturalım. (Ç)

Yatırımcıya **güven verelim**. (Ç)

Merkez Bankası’nı bağımsız kılalım. (Ç)

Eğitimimizi yeniden düzenleyelim. (Ç)

(08/06/2018 - İSTANBUL)

*Güven vermek* : güvenilir bir kimse ya da şey olduğu izlenimi bırakmak, güven duygusu uyandırmak. (Püsküllüoğlu, 2017, s. 415).

(6)’da Ç’lerden oluşan önermeler bulunmaktadır ve *güven vermek* deyimi Ç’de etiketlenmiştir. Tümce üreticisi bu deyimle dinleyici kitlesine geleceğe ilişkin söz ve vaat vermektedir ve dinleyici kitlesini güdülemektedir. Örnek (5)’te verilen Güdüleme İlişkisi E’de karşımıza çıkmasına karşın (6)’da ise Ç’de kodlanmaktadır ve her iki örnek de Sunum Temelli İlişkileri temsil etmekte ve ikna ve güdüleme işlevini destekler niteliktedir.

(7) ... Bakınız gençler, evlatlarım, kardeşlerim, çocuklarım (Ç)

Size sesleniyorum. (Ç)

Size meydanlarda **bağırın çağırın** bir cumhurbaşkanı değil (Ç)

Yol gösteren abi. (Ç)

Bazen hafif azar işitebilirsiniz. Hafif dozunda. (Ç)

(20/05/2018 - ADANA)

*Bağırıp çağırma*: çok kızıp yüksek sesle azarlamak, çıkışmak. (Püsküllüoğlu, 2017, s. 133).

Örnek (7)'de, *bağırıp çağırmak* deyimini Ç'de kodlanmıştır ve *değil* sözcüğüyle *karşı tez* ilişkisi kurulmuştur. Tümce üreticisi 'Size meydanlarda **bağırın çağırın** bir cumhurbaşkanı *değil*' önermesiyle dinleyiciler üzerinde olumlu bir etki bırakmak ve onları ikna etmeye yönelik bir hamlede bulunmuştur. Sözü edilen deyimın Karşı Tez ilişkisinde, diğer bir deyişle, Sunum Temelli İlişkiler kapsamında kullanıldığı ve dolayısıyla ikna ve güdüleme amacı taşıdığı belirtilebilir.

- (8) ...Uzlaşacağız. (Ç)  
Eğitimde bir yıl içinde uzlaşmayı sağlayıp (E)  
yeni bir eğitim modeliyle **yola çıkacağız.** (Ç)  
Yirmi yılda on bakan değişti. (Ç)  
Beş kez sınav değişti. (Ç)  
Bir kez değiştireceğiz.(Ç)

(20/05/2018 - ADANA)

*Yola çıkmak*: bir yere gitmek üzere bulunduğu yerden ayrılmak. (Püsküllüoğlu, 2017, s. 814).

Yukarıda verilen örnekte *yola çıkmak* deyimini Ç'de kodlanmaktadır, kendinden önce gelen E önermesiyle Zamansal Çevreleme İlişkisi kurmaktadır. SYK çerçevesinde, Zamansal Çevreleme İlişkisi Konu Temelli İlişkiler kapsamına girmektedir, diğer bir deyişle, ikna amaçlı bir ilişki değil, bilgi aktarımı ve zamansal açıdan ayrıntılandırma ilişkisi ile ek bilgi aktarma amacı beklenmektedir. Buna karşın burada ise *yola çıkmak* deyimini her ne kadar yapısal olarak zamansal ilişkiler kurarak Konu Temelli İlişkilere bir örnek sunuyor gibi görünse de aslında anlamsal olarak ikna ve güdüleme amacıyla kullanılmıştır. (8)'de tümce üreticisi yani siyasi parti lideri eğitimle ilgili gelecekte yapmayı planladığı düşünceleri ve yenilikleri aktarıyor ve dinleyiciyi kendi partisine oy vermesi için ikna etmeye çalışıyor. Sonuç olarak, *yola çıkmak* deyiminin geçtiği önerme anlamsal olarak ikna ve güdüleme amacı ve işleviyle kullanılmıştır, siyasi lider mitingde bulunan dinleyicileri kendi partisine oy vermeleri konusunda ikna etmeye çalışmaktadır. Buradan hareketle, (8)'de sunulan önermede bulunan deyim Sunum Temelli İlişkilerden Güdüleme ilişkisine işaret etmektedir.

- (9) ... Bugünlerde uydurdukları bir yalan var.  
Bazı yardımları kaldıracakmışım.  
Bakın söylüyorum. (Ç)  
1 doğum yardımı, 2 gebelik yardımı, 3 dul maaşı, 4 muhtaç asker yardımı,  
5 şartlı eğitim yardımı 6 öğrenci yardımı 7 kaymakamlık bursu 8 yoksullara kira  
yardımı 9 engelli bakımı yardımı 10 fakir muhtaç yardımı  
Sizin huzurunuzda 81 milyonun huzurunda **söz veriyorum.** (Ç)  
Bu yardımlara asla dokunulmayacak.(Ç)

(22/06/2018 - ANKARA)

*Söz vermek*: kesin olarak yapacağını söylemek. (Püsküllüoğlu, 2017, s. 714).

Örnek (9)'da *söz vermek* deyimini Ç'de kodlanmaktadır ve Sunum Temelli İlişkilerden Güdüleme ilişkisine örnek oluşturmaktadır. Örnekte, tümce üreticisi *söz vermek* deyimini ile çok net bir biçimde orada bulunan herkesin huzurunda söz vermektedir, geleceğe dair bir güvence vermekte ve vaatte bulunmaktadır. Diğer bir deyişle, tümce üreticisi dinleyici kitlesi üzerinde

olumlu bir etki oluşturup onları güdülemeye yönelik bir amaç taşımaktadır. Güdüleme İlişkisi Sunum Temelli İlişkiler kapsamında ele alınmaktadır.

- (10) ...Farklı bir cumhurbaşkanı olacağım. (Ç)  
 Hakkını bilen, halkını bilen, **haddini bilen** bir cumhurbaşkanı (E)  
 Ama haddini bilmeyenlere de **haddini bildiren** bir cumhurbaşkanı olacağım.(Ç)  
 Benim cumhurbaşkanlığında  
 camide ibadet, okulda bilim, ordudan görev ve liyakat olacak.  
 (21/06/2018 - İZMİR)

*haddini bilmek* : neler yapabileceğini, gücünün ve yeteneğinin nelere yetebileceğini bilerek onun ötesine geçmemek, ölçüsünü bilmek (Püsküllüoğlu, 2017, s. 419).

*haddini bildirmek (birine)* : onu sert bir karşılıkla uslandırmak, yola getirmek, cezalandırmak. (Püsküllüoğlu, 2017, s. 419).

Örnek (10)'da *haddini bilmek* ve *haddini bildirmek* deyimleri sırasıyla E'de ve Ç'de kodlanmıştır. Sözü edilen deyimler her ne kadar E ve Ç olarak farklı önerme yapılarında kullanılsa da tümce üreticisi, diğer bir deyişle, cumhurbaşkanı adayı kendisiyle ilgili gelecekte nasıl bir cumhurbaşkanı olacağına ilişkin ayrıntılı bilgiler vermektedir; dolayısıyla bilgi aktarımı söz konusu olduğu için bu iki deyim de yapısal olarak Konu Temelli İlişkilerden Ayrıntılandırma İlişkisine örnek gösterilebilir. Anlamsal olarak tümce üreticisinin amacı net bir biçimde geleceğe dair dinleyicileri etkisi altına alma ve ciddi bir ikna ve güdüleme işlevi barındırdığı için tümce üreticisinin asıl amacı dinleyiciyi ikna ve güdülemek olduğu belirtilebilir. Güdüleme İlişkisi de Sunum Temelli İlişkiler kapsamındadır.

## TARTIŞMA VE SONUÇ

Çoksözlüklü dilsel anlatım olarak değerlendirilen deyimler alanyazında birçok farklı yönüyle ve tanımıyla çalışılmış ve incelenmiştir. Deyimler sözün gücünü ve ikna ediciliğini artırması nedeniyle siyasî sözbilimde sıklıkla kullanılmaktadır. Deyimler, önermeler arasındaki bağdaşıklık ilişkilerini incelemeyi hedefleyen kuramlar arasında bulunan ve Mann ve Thompson (1987, 1988) tarafından sunulan SYK kapsamında ele alınmamıştır. SYK ikna ve güdüleme çerçevesinde oluşturulan bir kuramdır ve deyimlerin ön plana çıkan güdüleme işlevi ile SYK ile deyim ilişkisinin örtüştüğü ve sözü edilen ilişkinin çalışılması ve değerlendirilmesi gerektiği ve bunun alanyazına katkı sağlayacağı açıktır. Siyasi sözbilimde deyimlerin sıklıkla kullanılıyor olması nedeniyle çalışmamızda 2018'de CHP tarafından gerçekleştirilen ve yedi coğrafi bölgeden TÜİK verilerine göre seçilen yedi ilde yapılan miting konuşmaları değerlendirilmiş ve incelenmiştir. Bu sonuçlara göre yapılan 8 mitingden 401 dakikalık miting verisi elde edilmiştir ve toplamda 64 adet deyim kullanılmıştır. Söz konusu deyimler 77 defa Sunum Temelli İlişkiler bağlamında, diğer bir deyişle, ikna ve güdüleme işleviyle kullanılmış olup %66,37 olarak karşımıza çıkmaktadır. Eğer 3. ve yeni bir ulam ve bakış açısıyla değerlendirdiğimiz örnekler her ne kadar yapı bakımından Konu Temelli İlişkilere örnek olsa da anlamsal ve işlevsel olarak ikna ve inandırmayı odak noktasına alması



nedeniyle Sunum Temelli İlişkiler kapsamında değerlendirilmesi gerekliliği dikkat çekmektedir. Toplamda 18 tane bu türden ilişki saptanmıştır ve sonuç olarak sözü edilen bu 18 deyim anlamsal içeriği ve tümce üreticisinin önermeyi kullanma amacı dolayısıyla Sunum Temelli İlişkilerden Güdülemeye işaret etmektedir ve %15,51'lik bir yüzdelik oranla, Sunum Temelli İlişkileri ve Güdüleme işlevini desteklemektedir. Tablo 4'te de görüldüğü üzere, Konu Temelli İlişkiler toplamda 21 önermede %18,10'luk bir oranda karşılık bulmaktadır. Tümce üreticisinin kullanılan deyimlerdeki amacı dinleyici ile birliktelik ve beraberlik duygusunu ön plana çıkarmak ve dinleyicileri ikna etmek ve güdülemektir. Deyimlerin amacının ikna ve sözü etkili kılma olduğu bilinmektedir. SYK çerçevesinde Sunum Temelli İlişkilerin amacının da ikna ve güdüleme olduğu, sözü edilen kuram çerçevesinde değerlendirilen deyimlerin Sunum Temelli İlişkilerde ve Ç'de kodlandığı görülmektedir; dolayısıyla çalışmamızda deyimlerin sözbilimsel türlerden siyasî sözbilimde dinleyicileri ikna ve güdüleme amacıyla kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Çalışmadan elde edilen verilerin Tablo 4'te sunulduğu üzere, yapı bakımından Konu Temelli ilişkiler kapsamında olmasına karşın anlamsal ve işlevsel açısından Sunum Temelli İlişkiler çerçevesinde değerlendirilmesi gereken İlişkilerin kodlandığı deyimlerin ileride diğer mitinglerde de sınılanması ile daha geniş veritabanlarına ulaşılması ve doğrulanması sağlanacaktır. Böylece, deyimlerin sözü edilen işlevlerine ilişkin kuram çerçevesinde daha kapsamlı ve genellenebilir düzeyde bulgulara ulaşılması ile yeni bakışaçıları alan yazına katkı sağlayabilir.

#### KAYNAKÇA

- Adkins, Patricia (1968). Teaching Idioms and Figures of Speech to Non-Native Speakers of English. *The Modern Language Journal*. 52 ). *Türkçenin Sözcüğü*. İstanbul: Bilgi.
- Aksoy, Ömer Asım (2015). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Beaugrande, Robert De ve Dressler, Wolfgang (1981). *Introduction to Text Linguistics*. London: Longman.
- Bucholtz, Mary (1998). The Politics of Transcription. *Journal of Pragmatics* 32 (2000), 1439-1465.
- Çetintaş, Yıldırım, Filiz (2010). *Türkçede Belirteç Tümcecikleri: Sözbilimsel Yapı Çözümlemesi Çerçevesinde bir Sınıflandırma Önerisi* (Yayımlanmamış Doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Çotuksöken, Yusuf (2004). *Türkçe Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*, İstanbul: Toroslu Kitaplığı.
- Hatiboğlu, Vecihe (1982). *Türkçenin Sözdizimi*, DTCF, Ankara.
- Mann, William C. ve Thompson, Sandra A. (1987). *Rhetorical Structure Theory: A Theory of Text Organization*. California: Information Sciences Institute.
- Mann, William C. ve Thompson, Sandra A. (1988). Rhetorical Structure Theory: Toward a Functional Theory of Text Organization. içinde, *Text*, 8 (3), 243-281.
- Mann, Bill (1999). *An Introduction to Rhetorical Structure Theory (RST)*.
- Ochs, Elinor (1979). *Transcription As Theory*. içinde, Elinor Ochs ve Bambi B. Schieffelin, vd, *Developmental Pragmatics*, 43-72. New York: Academic Press.
- Püsküllüoğlu, Ali (1995). *Türkçe Deyimler Sözlüğü*, Arkadaş, Ankara.
- Püsküllüoğlu, Ali (2017). *Türkçe Deyimler Sözlüğü*. Ankara, Türkiye: Arkadaş Yayınevi.

- Taboada, Maite ve Mann, William C. (2006). Rhetorical Structure Theory: Looking Back and Moving Ahead. içinde, *Discourse Studies*,8(3), 423-459.
- Türkçe Sözlük (2011). TDK (Türk Dil Kurumu). Ankara.
- Uzun, Subaşı, Leyla (1991). Deyimlerde Bildirinin Düzenleniş Biçimi ve Özellikleri. *Türk Dilleri Araştırmaları*. (1), 111-120.
- Yurtbaşı, Metin (1996). *Örnekleriyle Deyimler Sözlüğü*. İstanbul.

# Edebiyatda Değişibilim

Prof. Dr. Ünsal Özünlü

Günce Yayınları

Berna Akyüz Sizgen

POSTMODERNİZM KAVŞAĞINDA

# Selim İleri Romancılığı

Günce Yayınları

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA

# GÜLTEN AKIN ŞİİRİ

GÖKAY DURMUŞ

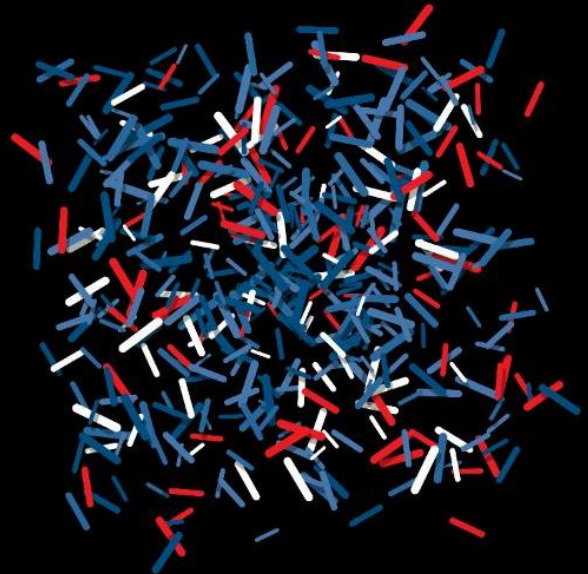


Günce Yayınları

# FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

*Dr. Yusuf Topaloğlu*



Günce Yayınları

# Terim Sözlükleri ile Genel Sözlüklerin Karşılaştırması Üzerine Bir İnceleme:

## Ädebiëttanw Termînderiniñ Sözdigi<sup>1</sup> Örneği

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ MEHMET KAHRAMAN\*<sup>2</sup>

### Öz

Bu çalışmada terminoloji sözlüklerinin bütünsel ve parçalı yapı özellikleri üzerinde durulmuştur. Sözlük incelemesi, bir sözlüğün iki kapağı arasında yer alan bütün bilgileri araştırma konusu yapmaktadır. Alan yazında yapılan çalışmaların büyük bir kısmı genel sözlükler üzerinedir. Ancak terim sözlükleri üzerine de sınırlı çalışmalar yapılmaktadır. Bu çalışma, disiplinlere özgü terim dizini oluşturan terim sözlüklerine odaklanmakta ve sözlük bilimsel yöntemler çerçevesinde *Edebiyat Terimleri Sözlüğü* genel sözlükle karşılaştırılmaya çalışılmıştır.

Sözlükbilim, disiplinlerarası bir alan olarak bütün bilim dallarıyla ilişkilidir. Bu ilişki alanlara özgü araştırma yöntemleri kullanarak terimsel söz varlığını derleme, düzenleme ve kullanım bilgilerini de veren büyük ve kapsamlı yapıya sahiptir. Bu yapı ister istemez genel sözlüklerle terim sözlükleri arasında farklılıklar göstermektedir. Bu kapsamda terim sözlüklerinin maddebaşı girişi, yapısı, bütüncül ve parçalı yapısı incelemeye değer bilgiler içermektedir.

Bu çalışmada Kazakça yayımlanan *Edebiyatbilimi Terimleri Sözlüğü/Ädebiëttanw Termînderiniñ Sözdigi* adlı eser, yapısal özelliklerine göre sözlükbilimsel yöntemler ışığında sözlüğün yapısı bütüncül ve parçalı yapı, madde başı girişleri ve teknik özelliklerine göre ele alınıp incelenmeye çalışılmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Sözlükbilim, terim sözlüğü, sözlük yapısı, madde başı özellikleri, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*

### A STUDY ON THE COMPARISON OF TERM DICTIONARIES AND GENERAL DICTIONARIES: EXAMPLE OF "ÄDEBİETTANW TERMİNDERİNİÑ SÖZDİĞİ"

### Abstract

In this study, the holistic and partial structure features of terminology dictionaries are emphasized. Dictionary analysis investigates all the information between the two covers of a dictionary. Most of the studies in the literature are on general dictionaries. However, limited studies are carried out on term dictionaries. This study focuses on terminology dictionaries that constitute discipline-specific terminology and has tried to compare the *Dictionary of Literary Terms* with the general dictionary within the framework of lexicographic methods.

\* Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Beşeri Bilimler Fakültesi Dilbilimi Bölümü, [mkahraman@ebakan.edu.tr](mailto:mkahraman@ebakan.edu.tr) orcid: 0000-0003-3785-2090

<sup>2</sup> "Edebiyat Terimleri Sözlüğü/Ädebiëttanw Termînderiniñ Sözdigi"

Gönderim tarihi: 11 Mayıs 2024

Kabul tarihi: 25 Haziran 2024

Lexicography, as an interdisciplinary field, is related to all branches of science. This relationship has a large and comprehensive structure that also provides information on compiling, organizing and using the terminological vocabulary using field-specific research methods. This structure inevitably shows differences between general dictionaries and terminology dictionaries. In this context, the entry, structure, holistic and partial structure of the terminology dictionaries contain information worth examining.

In this study, the work titled *Dictionary of Literary Terms/Ädebiattanw Terminderiniñ Sözdigi*, published in Kazakh language, has been tried to be discussed and examined according to its structural features, in the light of lexicographic methods, in terms of the structure of the dictionary, holistic and fragmentary structure, entry entries and technical features.

**Keywords:** Lexicography, terminology, dictionary structure, heading features, *Dictionary of Literary Terms*

## GİRİŞ

**G**enel olarak sözlükbilim, açıklamalı genel sözlük ve mesleki ve uzmanlık (terim) sözlükleri olmak üzere ikiye ayrılır. Genel sözlükbilimi, halk tarafından kullanılan sözlüklerin derlenmesi işiyle uğraşır. Mesleki alan veya uzmanlaşmış sözlükbilimi, belirli bir dil ve konudaki terimlerin daha özelleşmiş bir listesini sunar. Sözlükbilim çalışmaları temelde kuramsal ve uygulamalı olmak üzere ikiye ayrılır (Boz, 2011, s.42); uygulamalı sözlükbilim, sözlüklerin derlenmesi, düzenlenmesi ve yazılma çabası olup bir dilin kelime dağarcığını belgelemeye ve tanımlamaya odaklanır. Bu çalışma, sözlük yazımına ilişkin ilke kararları alma ve süreçleri doğru yönetmeyi içerir (İlhan, 2009, s.536). Sözlük yazarları, sözcükleri tanımlama, sesletim kılavuzu, kullanım kalıplarını belirtme, sıklık, köken bilgisi ve tarihsel arka plan hakkında bilgi vermekle yükümlüdür. Kuramsal sözlükbilim çalışmaları ise sözlük türleri, sözlük yapıları ile sözlüklerin biçimsel ve içerik özelliklerini ele alır ve sözlüğün tanımı, tarihsel gelişimi ile sözlüğün oluşturulmasına yönelik yöntemsel bilgileri kapsar. Sözlükleri genel veya özel (terimsel-ansiklopedik), açıklamalı, tek dilli, çok dilli veya iki dilli gibi sınıflandırma çalışmaları biçimsel; madde başı (headword) seçimi, yazımı, açıklaması, tanıtlanması, etiketlenmesi gibi noktalara odaklanması içerik incelemesi olarak tanımlanabilir.

Bir sözlüğün bütüncül yapısı içinde yer alan madde başlarının her birine sözlük birim denir. Aynı şekilde terim birim ise, terim sözlüklerinin bütüncül yapısı içinde yer alan madde başlarının her birine terim birim denir. Bir sözlüğün temel nitelikleri (1) kullanıcının bilgi ihtiyacını karşılama, (2) seçili sözlük birimle ilgili bilgileri ilişkisel bütünlük içinde sunabilme, (3) sözlük içeriğini parçalı ve bütüncül yapı nitelikleri gözetilerek sunma ve kullanıcı dostu olma şeklinde sıralanabilir.

Bir sözlüğün sözlük olarak adlandırılabilmesi için hangi gereksinimleri karşılaması gerekir? sorusuna cevaben Van Sterkenburg (2003) üç kritere atıfta bulunur. Bunlar (a) biçimsel ölçütler, (b) işlevsel ölçütler ve (c) içeriğe ilişkin ölçütlerdir. Özellikle sözlükler birden çok işlevi yerine getirmek üzere hazırlanırlar; içerdiği bilgiler bu işlevleri yerine getirmek için seçilir ve sözlüğe dahil edilir. Sözlüğün sözlük bilimsel yapıları içinde sunulan veriler, kullanıcı hedef kitlenin yaş, eğitim düzeyi,

uzmanlık alanı/ları ve ihtiyaçlarına göre düzenlenir. Bu ihtiyaçlara göre sözlük üretimi sözlük tipolojilerinin de ortaya çıkışını belirler.

Bir araştırma nesnesi olarak sözlüğün kendisi, yapısı, kullanılan dil/leri ve madde başı seçimine göre tipolojik türlere ayrılmaktadır. Bu bağlamda sözlükler bilgi sunuş biçimlerine göre dilsel sözlükler, ansiklopedik sözlükler ve elektronik sözlükler olmak üzere temelde üçe ayrılmaktadır. Dilsel girişe göre tek dilli, iki veya çok dilli olmak üzere kendi içinde ikiye ayrılırken, ansiklopedik girişlere göre genel ansiklopedik, eğitsel ansiklopedik ve teknik terim ansiklopedileri şeklinde üçe ayrılmaktadır. E-sözlükler yazılı formdaki e-sözlükler, çevrimiçi e-sözlükler ve web-sözlükleri olmak üzere üçe ayrılırlar. Şimdi bu sözlük türlerini tabloda görelim:

S Ö Z L Ü K L E R	Filolojik Dil Sözlükleri	Tek Dilli	Artzamanlı	a. Tarihsel Sözlükler		
				b. Etimolojik Sözlükler		
		Çok Dilli	Eşzamanlı	Sınırlı	Terim Sözlükleri	
				Genel	Açıklamalı Sözlükler	
			İki Dilli		YDÖ Sözlükleri	
		Üç ve Üstü		Teknik Terimler Sözlükleri		
	Ansiklopedik Sözlükler	Genel Ansiklopediler				
		Eğitimsel Ansiklopediler				
		İcatlar, Teknik Terim Ansiklopedileri				
	E-sözlükler	Klasik formdaki E-sözlükler				
Çevrimiçi E-sözlükler						
Web-sözlükleri						

**Çizelge 1 Sözlük Türleri**

Yukarıdaki çizelgeye göre dilsel-filolojik sözlükler, tek veya çok dilli, eş/artzamanlı, alana özgü sınırlı içerik ve kullanım ifade eder. Terim Sözlükleri, özel dil (ÖD) kullanımı odaklı, alan yazın deneyim, bilgi, görgü ve uygulamalarını ifade eder; tanıma dayalı tek anlamlı sözlük birimlerini konu alır. Bunu yaparken lexicografik gelenekten yaralanarak terminografik verileri belirginleştirme ve özel dilin bilgi birimlerini de betimlerken sözlükbilim ile terimsel sözlükbilim arasındaki temel farklar da ortaya çıkar.

Genel sözlükler, sözcükleri konu alır; kökenbilim (etymology), ve biçimbirimle (morpheme) ilgilenir; terimsel sözlükler özel dil birimlerini konu alır. Alan araştırmaları verilerine göre sözlükbilim bir dilin tüm sözlüklerini araştırma kapsamına alırken Terimbilim disiplinlere özgü “Özel Dilin” sözcüklerini araştırma konusu yapmaktadır (Karaman, 2017). İşte bu alan dilbilim ve sözlükbilimin kesişme kümesinde yer alan Terim bilimdir. Terim bilimin ve sözlükbilimin kuramsal çerçevesiyle uygulama alanları aynı olup bunlar sözlük yapısıyla da doğrudan ilgilidir. Cabré, “sözlük ve terim bilimin ortak bir çalışma alanı” olduğunu belirtir (1999, s.35). Bir sözlük metninin gövde metni içerisinde hem genel hem alan sözcükleri yer alabilir. Çünkü genel sözlük metinleri içerisinde terimsel sözcüklere yer verebilmek için etiketleme düzeni geliştirilmiştir. Bu etiketleme/kısaltma sayesinde hem sözlükbilim hem Terimbilim verileri aynı sözlüğün içerisine dahil edilebilme yolu açılmış olur. Ancak genel sözlüklerin aksine terim sözlükleri sadece alana özgü sınırlı sözcük/terimleri kapsar. Genel sözlükler bireyin düşünme becerisini geliştirip düzenleme ve kavramsallaştırmayı yansıtır; terim sözlükleri bireyin bilişsel becerilerini geliştirip bilginin düzenlenip sınıflandırılmasını sağlar. Terim birimler, alan uzmanları arasında iletişimi

sağlar. Özel dil, genel dil ayrımı yapabilen uzmanlar, düşünceyi açıklamak için genel sözcükleri kullanır, bilgi aktarımı için de terimleri kullanırlar.

Terim birim, “uzmanlık alanlarına has kavramları ve nesnelere ifade eden sözlük birimleri”dir. Terim bilimin kurucusu Wüster (1898-1977), terim birimi bir “*düşünce unsuru*” olarak tanımlarken, Cabré, terimi çok sayıdaki tekil nesne için ortak olan, “*zihni organizasyon, bildirişim amaçlı ayırt edici özellikler bütünü*” olarak tanımlar (1999, s. 5). Zülfiyar (2011) ise “*bilim dallarının, sanat ve meslek kollarının özel kelimelerini*” kapsadığını ve eski dilde ıstılah denildiğini belirtir.

Bir düşünce unsuru olarak kavram, nesnelere zihindeki sembolleridir. Bu semboller adlandırıldığında terim birimler ortaya çıkar ki, bu gösterilen, gösteren ve gösterge üçgeni oluşumunu da sağlamış olur. Terimlerin diğer göstergelerden farkı, gösteren-gösterilen ilişkisi nedenli olup tanıma ve uzlaşımaya dayalı olmasıdır. Dildeki her bir kelimenin gösteren gösterilen ilişkisi nedensiz olup sözlükte bir anlamı vardır. Ancak bu kelimeler anlamlarını kullandıkları cümle içindeki yere veya buldukları konuma göre kazanır. Oysa terimsel göstergeler anlamı, uzlaşımaya dayalı bir ön kabule ve alana özgü tanıma dayanır. Bu tanım, bilime ve bilgiye dayalı kavramsallığı da kapsayan sözlük bilimsel veridir. Bu veri bize terimlerin kullanımdan bağımsız, anlamları önceden kodlanmış sözlük birimleri olduğunu ifade etmektedir.

Terimbilim, sistematik olarak bilimsel ve teknolojik verilerin toplanması, derlenmesi, betimlenmesi, işlenmesi ve adlandırılması çalışmalarını kapsar. Tarp, terim bilimini “*Belli bir bilime has kavramları (concepts) ifade etmek için kullanılan terim sistemi*” şeklinde tanımlamaktadır (2008, s. 126). Bilim dilinin gelişim süreci içinde belli dönemlerde üretilen eserler üzerinden yeni kavramları karşılamak üzere sözcük üretilip yazı diline aktarılmıştır. Toplumların terimsel sözlük birim ihtiyaçlarını karşılanmasında ana kaynak bir dönem Sümerce, bir dönem Çince, bir dönem Hintçe, bir dönem Grekçe ve Latince olmuş, ardından bir dönem de Arapça olmuştur. Kuşkusuz bu dönemlere damgasını vuran teolojik bakışın izlerini bütün eserlerde görmek mümkündür. Bu bağlamda teolojik bakış da din merkezli toplum inşası ve toplumsal yaşam kurgusu içinde kullanılan dil ve terminoloji de doğrudan dini bakıştan etkilenmiştir. Bu yüzden dinlerin tarihi eşzamanlı araştırma yapıldığında dini literatür ile terimsel söz varlığı arasında da sıkı ilişkinin varlığı açıkça görülmektedir. Dini literatür kültürel literatürü inşa ederken dilsel üretimi de inşa etmiş olur ki bu da dil, din, devlet, kültür, medeniyet ve hukuk terminolojisinin gelişmesi ve yaygınlaşmasını sağlamıştır. Toplumlarda bunlar olurken yeni devlet ve hukuk sistemlerinin doğması ile de yeni yeni kavramlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu kavramları karşılamak üzere dilsel üretim, varlıklara (ontoloji) dayalı adbilimsel veya soyutlamaya dayalı kavramsal yeni kelimeler üretir; ancak bu soyut veya somut dilsel öğeyi iç dilden karşılayamadığı durumlarda yabancı dillerden ve dolayısıyla kültürlerden terim birimleri kısmen veya tümüyle alıntılama yoluna gidilmiştir.

Terimsel sözlük girdisi (madde başı girişi), bir sözlükte en küçük bağımsız birimdir (Picht ve Draskau, 1985, s.134). Sözlüğün tipine göre girdi çok farklı özelliklere sahip olabilir. Örneğin kavram ya da terim odaklı olabilir. Eğer girdi terime odaklı ise, o zaman girdinin karşılığında terimin dahil olabileceği alanla ilgili tüm anlamlar yazılır. Ancak birçok terim, sözlük bilim ve teknoloji başlığı altında kapsamlı verilere sahip oldukları için ortaya çok farklı sorunlar da

çıkılmaktadır. Bu sorunların başında (a) disiplinler arası net bir ayırımın yapılamaması, (b) girdide bulanıklık, (c) eksik-yanlış tanım, (d) anlamsal olumsuzlama-olumsuzlama (e) terim sözün (dil beğenisi-kabul noktasında) yeterli-yetersiz olma durumu sayılabilir. Örneğin bu net ayırım yapılamama durumu, bazı alan sözlüklerinde hatta ekonomi veya hukuk gibi yaygın alanların terimlerinde bile görülebilir. Bir sözlük birim, temsil ettiği birbirine yakın veya uzak farklı bilim dallarına ait birden fazla kavramı içinde barındırabilir ki bu terimlere şemsiye terim adı verilir. Bu tür kavramları tek bir sözlük girişi ile karşısında verilen anlam, tanım, açıklama, tanıtlama/örnekleme, çizim ve etiketleme gibi parçalı yapıların eklenmesi daha açıklayıcı olabilir. Fakat yine de bazı sorunlar görülebilir ki onlardan biri sözcüksel girdi eğer kavram odaklı ise, o zaman tıpkı kavramlar sisteminde olduğu gibi girdinin karşılığında tek bir kavrama işaret eden tek bir terim olacaktır. Eğer sözcüksel girdi adbilimsel ise girdinin karşısında sözlük birime özgü eşanlı, kısaltma ad ve hatta formüllerin, im ve işaretlerin yer aldığı dilbilimsel kategorilerin görüldüğü kavramsal öğeler de yer almalıdır (Picht ve Draskau, 1985, s.135).

Terminografi, özellikle belirli bir alan, konu veya teknik için terim sözlerin derlenmesiyle ilgilenen sözlük biliminin uzmanlaşmış bir dalıdır. Ve belirli bir disiplin, endüstri veya meslek dallarında kullanılan özel terimler ve sözcüklerden oluşan terminolojiye odaklanır. Terimsel sözlüklerin dikkat çeken hususlarını özetlersek: Uzmanlaşmış Kelime Dağarcığı, Standardizasyon, Konuya Özel Bağlam, Alan Uzmanlığı, Çok Dilli Özellikler şeklinde sıralanabilir. Şimdi bunları görelim: (a) Uzmanlaşmış Kelime Dağarcığı: Belirli bir konu alanının uzmanlaşmış kelime dağarcığına odaklanma ve terim sözleri derlemeyi kapsar. (b) Standardizasyon: Genellikle bir alana özgü terminolojinin standartlaştırılması ve ortak dilin kurulması ve tutarlı kullanımını kapsar. (c) Konuya Özel Bağlam: Terim sözlüklerindeki maddeler yalnızca tanımları değil aynı zamanda terimlerin konuya özgü bağlamda nasıl kullanıldığına ilişkin bilgileri kapsar. (d) Alan Uzmanlığı: Terminolojinin derlenmesinde doğruluk ve tutarlılık sağlamak için konu/alan uzman görüşlerinin alınmasını kapsar. (e) Çok Dilli Özellikler: Terminolojik sözlüklerde terimlerin birden çok dildeki çevirisini ve eşdeğerliğini kapsar. Neticede sözlükbilimi hem genel sözlüklerin hem özel alan terimlerinin derlenmesini kapsayan daha geniş bir alandır; terminografi ise özellikle belirli bir alan veya disipline özgü terminolojiye odaklanan uzmanlaşmış bir alt kümedir. Her ikisi de kendi kapsamı dahilinde dil ve bilginin korunmasında, standartlaştırılmasında ve yayılmasında önemli roller üstlenirler. Genel olarak sözlükbilimi, sözlüklerin derlenmesi ve düzenlenmesiyle ilgilenen uzmanlık alanıdır. Bu alanda sözlükbilimci çoğunlukla genel dilin sözvarlığındaki kelimeleri belgelerken, terim bilinci belirli konu alanları ve bu alanların terminolojisini belgelemektedir.

Kazakistan'da terim sözlüğü yazma konusundaki ilk eserler: Alaş Ziyalıları/Aydınları tarafından çıkarılan "Orışsa-Qazaqşa Äskerı Qızmet Atawları/Орысша-қазақша әскери қызмет атаулары"(1926), "Pän Sözderi/pän sözderi"(1927), "Atawlar sözdigi/атаулар сөздігі" 1931) gibi eserler yanında Nezir Töre kululı'nın "Yabancı Sözler hakkında/жат сөздер туралы"(1926) adlı kitapçığı yayınlanır. Ardından kuramsal anlamda ilk adımlar 1930'da Kazakistan terim komisyonu kurulmasıyla başlar. Bu komisyonun üyeleri tarafından ilk terimsel sözlük hazırlanır ve 1932'de Kızılorda şehrinde "Atawdar Sözdigi" adıyla yayınlanır. Bundan sonra 1935'te İ. Ağıbayulı tarafından "Terminologiyalık Sözdik" hazırlanır. Bu eserden sonra yayınlanan terim sözlüklerinin



hepsinin başında yer alan “Terim Yapma Prensipleri/Термин жасау принциптері” bu komisyon tarafından belirlenmiştir. Ancak Sovyet merkezi yönetiminin baskısıyla K. Jubanov tarafından 1935’te terim yapma prensipleri sosyalist fikre göre yeniden gözden geçirilip düzenlenmiştir. Bu girişim Kazak halkı tarafından terimleri Rusçalaştırmaya dönük ilk adım olarak değerlendirilmektedir (Kahraman, 2014, s. 698-205).

1961’de Kazak SSC Bilimler Akademisi, Gali Abetov’un derlediği “Kısa bir Rusça-Kazakça Edebiyat Terimleri Sözlüğü” yayınlamıştır. Bu sözlük birçok ülkenin kullandığı uluslararası 700’ün üzerinde edebi terim ile 50’ye yakın yerli Kazak terimini içermektedir. Örneğin “motif” teriminin metafor olarak, varyant olarak versiyon, mizah olarak şaka, prototip olarak adlandırılması modern bir uygulama olarak görülmektedir.

Her şeyden önce bu sözlüğün dikkat çeken özelliği, edebi terimleri sistematik bir şekilde listeleyip anlamlarının açıklanması, belli terimlerin Kazakça karşılıklarını kullanması, bazı terimlerin farklı kelimelerle verilen yerlerini belirtmesi o dönem için dikkat çekicidir. 1930-1990 arasında sosyalist anlayışla düzenlenen terim çalışmaları 1990’dan sonra tekrar gözden geçirilerek E. Kaydaraov ve Ö. Aytbayulı tarafından yeniden düzenlenmiştir (Kahraman, 2014, s. 699). İncelememize konu olan “Edebiyat Terimleri Sözlüğü/Ädebïettanw Termïnderiniñ Sözdïgi” (ETS<sup>3</sup>), bu tür düzenlemelerin ışığında yeniden gözden geçirilerek 2006’da ikinci baskısıdır.

Günümüzde terminoloji, küresel bağlamlarda, terimlerin birden fazla dilde çevirisi ve eşdeğerliği ile ilgili hale gelmiştir. Sözlük bilimi çok dilliliği ele alabilir, ama bu genel dil sözlüklerinde öncelikli bir konu değildir. Terminoloji çalışması, sözlükbilim gibi kelime derlemeye odaklanma hususunda ortak noktaları paylaşırken, kapsam, amaç ve ilgili sözlüklerin doğası bakımından farklılık gösterirler. Sözlük bilimi genel dille ilgilenirken, terminoloji belirli konu veya uzmanlık alanlarının özel diliyle ilgilenir ve terim birimlerin derlenmesi ve incelenmesinde ortak yöntemleri kullanırlar.

Araştırmaya konu olan ETS, sözlükler içinde eşzamanlı bağlamında sınırlı alan ve bilgi ihtiva eden “Uzmanlık Alan Terimleri Sözlüğü” içinde yer alır. (Bkz. Çizelge 1 Sözlük Türleri) Üretilişi bakımından sözlüksel madde başı seçimi ile başlar ve bilgi sunumu ve yapısı itibariyle özel alanlara has bilgiler sunar; kullanıcısı sınırlı alan uzmanlığını işaret eder. Her ne kadar eserin adında “Ansiklopedik” sözcüğüne yer verilmemiş olsa da verilen maddebaşı etrafındaki bilgiler, ansiklopedik bilgi sunum tekniği kullanıldığını göstermektedir.

Zeki Ahmetov’un editörlüğünde hazırlanmış olan “Edebiyatbilimi Terimlerinin Sözlüğü/Ädebïettanw Termïnderiniñ Sözdïgi” adlı çalışma, ilk kez 1988’de 384 sayfa olarak anadil yayınları (Anatil Baspası) arasında çıkmıştır. İncelemeye konu olan Edebiyatbilimi Terimleri Sözlüğü (ETS) ise 2006 yılında ikinci baskısı olup 397 sayfa ve 720 adet madde başından oluşmaktadır. Bu eser sözlük bilimsel ilkelere göre yapı ve içerik yönünden incelenecektir. Alan yazında üretilen sözlük bilim ilke yöntem ve teknikleri dikkate alınarak sözlük türlerinden bir uzmanlık alan sözlüğünü Johnson’un (2002) Sözlük Bilime Giriş kitabında ifade ettiği kuramsal çerçevede “bir sözlük eleştirisi yapılırken amaç, hedef kitle, sözlüksel bilgi türleri, madde başı

<sup>3</sup> Bundan sonra Ädebïettanw Termïnderiniñ Sözdïgi” yerine ETS kullanılacaktır.

çeşitliliği ve açıklamada doğruluk, tanıtlamada kesinlik, sunum ve sayfa sayısı, madde seçimi, uzunluğu, kısaltmalar gibi ölçütler dikkate alınmaktadır. Bu çalışmada ETS'nin yapısını oluşturan bütüncül ve parçacıl yapılar ile sözlük metnini oluşturan "madde başları"nın nicelik ve niteliği dikkate alınarak seçili örnekler üzerinden değerlendirme yapılmıştır.

## 2. ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Bu bölümde araştırmanın amacı, araştırma soruları, yöntemine yer verilmiştir.

### 2.1 Çalışmanın Amacı

Bir araştırmaya nesnesi olarak sözlükler, herhangi bir dilin temel söz varlığı ile terimler ve çeşitli im ve işaretleri kapsar. Bu çalışma, terim bilim odağında okurun öğrenme ve bilme gereksinimlerini karşılayan terimsel sözlükleri konu alır. Çalışmanın amacı terimsözlükleri biçimsel, anlamsal ve yapısal yönden incelemektir. İnceleme konusu olan sözlük metinleri, temelde genel kullanım bilgisi gerektiren sözlük birimleri ile özel alan bilgisi gerektiren terim birimler ve çeşitli im ve işaretleri kapsar. Bu bilgilerin son çıktısı olan sözlüklerin düzeni ve yapısal özelliklerin okura katkısı veya yol gösterme durumuna işaret etmektedir. Bu bağlamda, çalışmanın odağı sözlük metinlerinin oluşumunda yer alan unsurların sözlük metni içinde nasıl ve ne ölçüde yer aldığını incelemek ve pratik ve kuramsal bilgi ve deneyimleri dikkate alarak genel sözlükler ile terim sözlükleri arasındaki farklılıklara dikkat çekmektir. Bu amaçla aşağıdaki dört araştırma sorusu hazırlanmış ve cevapları araştırılmıştır.

### 2.2 Araştırma Soruları

1. Genel sözlükler ile terim sözlükleri arasındaki temel farklar nelerdir?
2. Sözlük hazırlama ve bilgi sunumunda sözlük metni hangi bölümlerden oluşur?
3. Terim birimlerle sözlük birimleri arasında ne gibi farklar var?
4. Terim sözlüklerinde dış ve iç veri olarak neler bulunuyor? Genel sözlükler ile terim sözlüklerin dış/iç veri içerikleri yönünden ne gibi farklılıklar vardır?

### 2.3 Araştırma Yöntemi

Bu çalışmada tarama modeli kullanılmış olup veriler nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Bu modelde, araştırmaya konu olan "olgu, olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlama" amaçlanır. Ele alınan olay, birey ve nesnelere herhangi bir şekilde değiştirme ya da etkileme yönüne gidilmez (Karasar, 2015, s.77). Veri toplamada kullanılan belge analizi, araştırmaya konu olan "olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren yazılı belgelerin analizi için veri seti oluşturulmasında kullanılır (Karataş, 2015, s.72). Bu bağlamda sözü edilen araştırma yöntemleri kullanılarak Kazakça yazılmış olan "Edebiyatbilimi Terimleri Sözlüğü/Ädebiettanw Terminderiniñ Sözdigi" adlı eserin karşılaştırmalı incelenmesi yapılmıştır.

## 3. KAZAKÇA "ÄDEBİETTANW TERMİNDERİNİN SÖZDİĞİ" NİN SÖZLÜK BİLİMSEL İNCELEMESİ

Genel olarak sözlükler yapıları itibariyle dıştan içe doğru iki kapak arasında madde başı ile ilişkili belli başlı dört bölümden oluşurlar. Bu bölümler (a) sözlüğün türü, (b) üst yapı, (c) bütüncül yapı, (d) parçacıl yapı ve dış veri. Dış veri de kendi içinde önveri, ortaveri ve sonveri şeklinde üçe ayrılır. Burada bir sözlüğü oluşturan büyük yapı ile bu yapı içinde yer alan bütüncül ve parçacıl yapının temel birimleri ele alınmıştır.

Bu eser, tanıtma, önsöz, edebiyat bilimi hakkında kapsamlı bir özetle başlar; ardından edebiyat terimler dizimiyle son bulur. Yine eserde dışveri bağlamında önsöz, kullanım bilgisi ve edebiyat bilimi özeti yer alırken, sonveri olarak hiçbir kayıt yoktur. Ahmetov, “*Ädebiattanw Terminderiniñ Sözdigi*” adlı eserin giriş kısmında “*жинақ-жінақ*” sözcüğünü kullanmıştır ve bu sözcüğün Türkçe karşılığı ‘toplama/derleme’ anlamına gelmektedir (Kazakşa-Türkçe Sözdik, 2003, s.152). Bu eserde edebiyat bilim dalında, edebiyat teorisinde kullanılmakta olan en gerekli bilimsel kavram ve terimler sistemli bir şekilde verildiğini belirtir. Ayrıca sözlükte Kazak edebiyatında başka milletlerin dillerinden giren genel edebiyat biliminin ortak kavram ve terimleri mümkün olduğunca bu esere dahil edilirken, zaman içerisinde ortaya çıkan yeni edebi görüş, düşünce, bakış açısı ve türlü yönelimler, edebiyatın güncel konuları hakkındaki yeni tecrübe ve buna bağlı değişimi gösteren çok sayıda yeni kavram, terim ve açıklamaya yer verildiğini ifade etmektedir. Bu eserin yazılma amacını Ahmetov, edebiyat uzmanlarına; lisans ve Yüksek lisans öğrencilerine yardımcı olmasını amaçladığını belirtmektedir (Ahmetov vd. 2006, s.5).

ETS’de yer alan maddebaşları editörler Zeki Ahmetov ve Turdikul Şanbay tarafından yazılmıştır. Ayrıca başka yazarlardan alıntılanan örnek ve açıklamaların sonunda da kaynak kişi/lerin adı-soyadı verilmiştir. Bu uygulama genel sözlüklerde yer almazken terim sözlüklerinde Ansiklopedik yazım geleneğinin bir devamı olarak yer almıştır.

### 3. 1. Büyükyapı (Megastructure)

Temel başvuru eserlerinden biri olan sözlükler, bütüncül yapı ve dış veriyi kapsayan bileşenlerin oluşturduğu bir bütünü ifade etmektedir (Hartmann ve James, 1998, s. 93). Bir sözlüğü oluşturan tüm unsurlar büyükyapı olarak değerlendirilir. Sözlükler içerdikleri bilgilerin özellikleri ve boyutlarına göre değişiklik göstermekte olup sözlük incelemesi de bu farklılıkları göz önünde bulundurarak her bir birimi farklı alanlara ve alt alanlara ayırarak inceleme konusu yapmaktadır. Hiç şüphesiz bu birimlerin en başında yer alan ve diğer birimleri de kapsayan bir büyük yapı (megastructure) vardır. Bu yapı, sözlük içerisinde yer alan tüm yapıları kapsayan ve içerisinde bütüncül yapı (macrostructure) ve dış içerik (outside matter) olmak üzere iki alt yapı barındırmaktadır (Hausmann ve Wiegand, 1989).

İncelemekte olduğumuz ETS’nin yapısal özelliğine baktığımızda büyük yapı içinde en önemli kısmı, hiç şüphesiz maddebaşı dizininin yer aldığı bütüncül yapı oluşturmaktadır. Onun dışında “ön ve son veri” olarak ikiye ayrılan dışveri, sözlüğün maddebaşı diziminin dışında kalan tüm bilgileri kapsamaktadır. Bu anlamda inceleme konumuz olan ETS’de dışveri olarak önveri yer almakta, ancak orta ve sonveri bulunmamaktadır. ETS’de, “*Kurastırıwşılar Atına, Andatw ve Edebiattanw Salasındaki Ğilmi Uğumdar men Terminder*” başlıkları altında ön veri bulunmaktadır. Bu önveride sözlük yayıncısının sözlük hazırlayıcıları adına sözlüğün hazırlanması, içeriği ve Kazak

toplumuna faydaları hakkında kısa bilgi verilmekte, ardından Zeki Ahmetov'un "*Anlatma/Andatu*" adlı kısa notunda Terimbilim ve terim araştırmaları ve edebiyat terimleri hakkında bir sayfalık bilgi verilmektedir. Son olarak edebiyat kavramı, terimleri ve özel araştırma alanı olarak edebiyat hakkında yirmi sayfalık "*Edebiyattanıw Salasındaki Ğilmi Uğumdar men Terminder*" adlı kuramsal bilgi yer almaktadır.

### 3. 2. 1. Bütüncülyapı (Macrostructure)

Bütüncül yapı genel olarak tüm referans kaynaklarında, o kaynağın barındırdığı bilgi ya da bilgiler bütünüünün bulunduğu yerdir (Nielsen, 1990, s. 47). Bu bağlamda sözlük içinde bulunan mikroyapıları da kapsar. Bu bütüncül yapı, genel olarak bir referans kaynağı içerisinde, bu kaynağı derleyen ve bu kaynağı kullananların tüm birimleri ve bu birimlerin içerisinde yer alan yapıları saptayabilmesini sağlar. Bütüncül yapının en bilinen örneğı, sözlüklerde yer alan alfabetik sözcük listesidir ki bu liste sözlüğün en temel bileşenidir (Atkins, B.T.S., Rundell, M. (2008; Hausmann ve Wiegand, 1989; Svensén, 1993). Bu liste farklı sözcüklerin artarda belli bir düzen içerisinde sıralanmasından oluşur. Bu sıralama düzeni ve sözcük niteliğı hedeflenen okuyucu kitlesine uygun olarak değışiklik gösterebilir. Örneğın, genel okuyucular için hazırlanan tek dilli genel sözlükler, bir dilin tüm söz varlığını esas alır ve alfabetik sıra düzeni ile verilir.

Çalışmada ele alınan Kazakça "*Edebiyatbilimi Terimleri Sözlüğü*"nde bütün yapıyı oluşturan unsurları; sözcük listesi, sayfa düzeni, amaç/hedef kitle, sözlüğün türü vb. odaklanılan noktalardır. Sözlük listesi ve ETS, ilk baskıda sayfa sayısı 384; ikinci baskıda 397 olmuştur. Sonraki baskılarda hem sayfa sayısı hem de madde başı sayısı artmuştur. Sözlüğün genel yapısına göre alfabetik düzende madde başları sıralanır ve tüm sözlük birimler büyük harfle yazılmıştır. Sayfalarda iki sütunun yer aldığı görülmektedir. Sözlükte madde başı girişleri 26. sayfadan başlamakta ve 384. Sayfada bitmektedir. Ayrıca bazı madde başlarında Rus ve Kazak Edebiyatının tanınmış şair ve yazarlarından örnekler verilmektedir.

ETS'nin hazırlanma gerekçesi, önsözünde belirtildiğı üzere ders materyali (оқулық/oqwlıq) olarak hazırlandığı ve üniversite hocaları, mastır ve lisan öğrencileri ve edebiyat severlerin de faydalanabileceğı belirtilmiştir. Bir sözlüğün hazırlanması için amacın ve hedef kitlenin belirlenmesinin ardından sözlük verisinin amaca ve hedefe/lere uygun işlenip hazırlanması sözlük bilimindeki en önemli adımdır (Usta, 2006, s.226-229). Sözlükler, genelde kullanıcı kitleleri dikkate alınarak genel okurlar, öğrenciler ve uzmanlar olmak üzere üç grup için hazırlanmaktadır (Jonson, 2006, s.202). ETS de aynı amaçlarla genel okurlar, öğrenciler ve uzmanlar için hazırlanmıştır.

### 3.2.2. Sözlük Listesi

Kazakistan'da bu alanda ilk yayınlanan eser 1969 yılında Rusça'dan çevrilen Edebiyatbilimi Terimleri Sözlüğü adlı eserdir. Bu eser eleştirmenler tarafından çok yetersiz olduğı, sınırlı sayıda Kazakça terim söze yer verdiğı ve Rusça madde başı olan terimlere daha çok yer verdiğı için eleştirilmiştir. İncelemekte olduğumuz ETS'nin ilk baskısı 1989'da yapılmıştır. Bu baskı 384 sayfa olup 705 adet madde başı vardır. İkinci baskı 397 sayfa olup 724 madde başı yer almaktadır. Ahmetov ikinci baskıda, okurlardan gelen talepler doğrultusunda eserin gözden geçirilerek bazı

maddelerin çıkarıldığını, bazı açıklamaların düzeltildiğini ve bazı ilaveler yapıldığını belirtir (Ahmetov, 2006, s. 4-5).

### 3.2.3. ETS'nin Hedef Kitlesi

Sözlükler, dil, kültür, sanat-edebiyat ve medeniyet alanında toplumların tutum, davranış ve yaşam tarzı hakkında bilgi edinmek için önemli başvuru kaynaklarından biridir. Bilimsel gelişim için terim sözlükleri disiplinlere özgü dil ve terimleri listeleyip açıklayan son derece önemli kaynaklardır. Çünkü terim sözlükleri bilim dallarına özgü kavramların adlarını listeleyip madde başı yapan ve açıklamalarını vererek bilimsel şifre ve kodların çözümüne katkı sağlar. Nitekim ETS'de Kazak edebiyat biliminin şifre ve kodlarının kolay çözümü için terimsel sözcük derlemi ve ulusal ve uluslararası terimler hakkında ansiklopedik bilgi sunulmuştur. Sözlüğün başverisinde ifade edildiği üzere hedef kitlesini akademisyenler, lisans ve master öğrencileri ve edebiyat severler oluşturmaktadır (Ahmetov, 2006, s.5). Sözlüğün hazırlanma amacı, Ahmetov'a (2006) göre ilki 1968'de Rusça'dan çevrilerek yayınlanan ETS'nin terimsel söz varlığı dönemin gelişmeleri karşısında yetersiz kalması ve dünyada yeni edebiyat kuramları ile yeni çalışma ve uygulamaların ortaya çıkardığı yeni kavram ve terimlerin sözlüğe alınma ihtiyacına binaen ETS'nin 1989'da ilk baskısı, 2006'da da ikinci baskısı yapılmıştır.

### 3.2.4. Sözlüğün Türü

Bir araştırma objesi olarak Sözlük, klasik basılı sözlükler ve elektronik sözlükler olmak üzere iki temel tipolojiye ayrılır. Genelde sözlükler, yayıncı, yazar, yazı türü, kullanılan materyal ile kullanılan dil, yapılış zamanı ve madde başı seçimine göre tipolojik bir sınıflandırma yapılmaktadır. Sözlüklerdeki işlev çeşitliliği, bilgi teknolojilerinin hızlı gelişme göstermesi ve sözlük araştırmalarının artması, günümüzde birbirinden farklı sözlük türlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu çeşitlilik, sözlüklerin bazı ölçütlere göre sınıflandırılması ihtiyacını doğurmuştur.

Sözlükbilim çalışmaları, kuramsal ve uygulamalı olmak üzere ikiye ayrılır. Kuramsal sözlükbilim yayımlanmış sözlükler hakkında yapısal ve uygulamalı eleştiri, yeni teklif ve önerileri kapsarken, uygulamada sözlükçülere de yol gösterici kılavuzluk görevini üstlenir. İncelemeye konu olan sözlükler yukarıda çizelge 1'de gösterildiği üzere dilsel, ansiklopedik ve elektronik olmak üzere üç şekilde ele alınır (bkz. Aksan, 2009; Kahraman, 2016). Bir sözlüğün makro yapısını oluşturan dilsel ve ansiklopedik özellikler, sözlüklerin tipolojisini tayin ettiği açıkça görülür. Genel dil sözlükleri leksik birimlere odaklanırken, terim ve ansiklopedik sözlükler bilgi birimlere odaklanır. Bilgi birimleri madde başı yapan terimsel bir sözlükte, madde başı olan terimler de sesletim çoğu zaman göz ardı edilir; köken bilgisi sadece alıntılanan sözcüklerde verilir, bilginin tarihî süreci içinde aldığı formlar ile yüklendiği anlamlar ayrıntılı biçimde açıklanır; tanıtlamadan ziyade örnekler gerekli olduğu durumlarda verilir; ancak çapraz gönderim bağlamında sınırlı metin içi gönderim yapılırken, metin dışı gönderimler daha çok yer alır. Yani bir sözlüğün parçacıl yapısı içinde yer alan biçimle ve anlamla ilgili birimleri sıralı biçimde değil, yazarın uygun gördüğü yerlerde ve konunun gerektirdiği kadar verilmektedir. Bu itibarla terimsel sözlükler bilgi sunumu, madde başı seçimi ve açıklama tercihi yönlerinden dil/filoloji sözlüklerinden kesin biçimde ayrılır.

İnceleme konusu yapılmış olan Kazakça “Edebiyatbilimi Terimleri Sözlüğü” dil bakımından “Tek Dilli” alfabetik düzende hazırlanmış alan uzmanlarına hitap eden bir terim sözlüğüdür. Ele alınan söz varlığının niteliğine göre de terim sözlüğüdür. Ayrıca ele alınan terimsel sözcüklerin ödünçleme olanlarının kökeni hakkında “ODA – (grek. ode – jır); NOVELLA – (ital. novella)” örneklerinde olduğu gibi bilgi verilmektedir (ETS, s.252-253).

### 3. 3. Bütüncül Yapı

Genel sözlüklerde Bütüncülyapı, sözlüğün en yoğun bilgi aktarımının sağlandığı ve madde başının sıralanıp düzenlendiği yerdir. Bu yapı içerisinde yer alan madde başının temel nitelikleri (1) madde başının yazımı, (2) tanımı, (3) sesletimi, (4) kökeni, (5) gramer kategorisi, (6) tanıtlama, (7) eş ve karşıt anlam, (8) çapraz gönderi, (9) görsel gösterge (çizim, resim) vb. başlıklar altında işlenir. Bunlar aynı zamanda parçacıl yapının da ana unsurlarını oluşturur. Ancak terim sözlükleri bazı yönlerden genel sözlüklerden ayrılır. Temel ayırım madde başı seçimi ile başlar. Çünkü terim sözlüğünde maddebaşı bir kavram, teknik veya icadın adı olur ve tek anlamlı birim olması ile başlar. Yazım, standartlaştırma için önemlidir ancak madde başının ulamı, sesletimi, göz ardı edilirken kapsamlı açıklama verilir; ama tanıtlama/örneklemede keyfi davranılır ve bu yönüyle dilsel sözlüklerden ayrılır.

#### 3.3.1.Madde Başı Sıralanışı

Bir sözlük hazırlamada ilk adım madde başlarının düzenlenmesi ile başlar. Madde başı düzenlenmesinde tematik düzen ve alfabetik düzen olmak üzere iki yol izlenir. ETS’de madde başı olan sözcüklerin türlerine bakılmaksızın ilk harflerine göre alfabetik düzende sıralandıkları görülür. Madde başları büyük harflerle ve kalın puntolarla yazılmış olup maddenin tanımından önce boşluk bırakılarak bir çizgi konulmak suretiyle tanım cümlesinin ilk harfi küçük harfle başladığı görülmektedir. Madde başıyla ilgili farklı konulara geçildiğinde de bu çizgi tekrar tekrar kullanılmaktadır.

Madde başı	Ulam ve köken	Açıklaması
ПӘН/ PÄN	ar. İsim	– Eğitim kurumlarının öğrencileri için onaylanmış özel eğitim alanı; ders.
АҚЫН/ AQYN		Şiirsel eserler okuyan veya yazan bir sanatçı: Şairler, halkın sanatsal geleneklerini oluşturan ve sürdüren bir söz ustası. Akın kavramı şair, şarkıcı, şair gibi kavramlardan daha geniş bir kapsama sahiptir, hepsini kapsar. Sözlü edebiyatta şair, şiir ve hikâyelerin yazarı ve yayıcısıydı. Gerçek şairler, halk konuşma sanatının kadim geleneğine uygun olarak her yerde şiirler okurlardı. Böyle durumlarda dombra, kobız gibi müzik aletleriyle birlikte şiir ve şarkılar seslendirirdi. Çağımızda halk edebiyatı geleneklerini korudukları için onlara "halk şairleri" deniyordu. Kazak halkının Jambyl, Nurpeyis, Kenen vb... Ahmetov Z.
КҮЙ/ KÜI		Kazak enstrümantal müziğinde eski çağlardan beri gelişen bir tür. Melodi, melodik, bazen senfonik karaktere sahip bir kompozisyonudur. Dombra, kobyz ve flüt ezgileri melodik yapı ve icra açısından çeşitlilik göstermektedir. Dombra ezgileri özellikle yaygın olup içerik, biçim ve üslup bakımından zengindir. Davulların yapısına ve icrasına göre tekpe, çörtpe adı

		verilmektedir. Kui efsaneleri ve kui'nin ikili varlığı, onu folklor ve edebiyatla alakalı kılmaktadır. Abylkasymov B.
--	--	---

Madde başı	Ulam ve köken	Açıklaması
AÉD	lat: AED (grek, aoidos — jırşı)	(Yunanca, aoidos — şarkıcı) — Antik Yunan'ın (MÖ 7-8 yüzyıllar) şarkıcıları-sanatçıları. Lyra, kifara, forminga gibi çalgılar eşliğinde uzun destansı şarkılar söyleyen kişilerdi. Aedes'in cenneti ünlü Yunan destanı "Odesa" da tasvir edilmiştir. Aedes, Yunan destanının oluşumuna ve gelişimine özel bir katkı yapmıştır. Kumisbayev O.
SAGA	lat: SAGA	Tarihi olayları, kahramanların yiğitliklerini ve çeşitli temaları içeren destan, hikâye, şiirsel destani eserlerdir. Çoğunlukla basit sözlerle söylene de şiirler de karışık olur. 8.-13. yüzyıllarda bu tür İrlanda ve İzlanda'da yaygın olarak yayıldı. Antik İskandinavya'da doğan "Edda" adlı destan, antik çağlardan bu yana pek çok ülkede bilinmekte ve dünya çapında bilinen seçilmiş destanlar arasında yer almaktadır.
SANAT	•	Son zamanlarda sanat anlamında da kullanılmaya başlanmıştır. En geniş anlamıyla "sanat", belirli bir işle ilgili olan ve onun sonucunda ortaya çıkan bir mesleği ifade eder. Örneğin mücevher sanatı, marangozluk sanatı belirli bir işte, meslekte beceridir. Pehlivan, Binici ve Kamcı olmak bir sanattır. "dülger düğümü atmak" bir marangozun becerisini ifade eder... Erkeğe çok yönlü olmayı emreden halkımızın "Erkeğe yedi sanat yetmez" atasözü, Kazaklar arasında "sanat" kelimesinin yaygın olarak kullanıldığını kanıtlamaktadır. Bazarbayev M.
ÄDEBİETTANW TERMİNOLOGİYASI	•	Edebiyat biliminde kullanılan bir dizi terim. Edebyat. Terimleri, kendine özgü özellikleriyle doğa ve teknik bilimlerin terminolojisinden farklılık gösterir. Bu terimlerde çok anlamlılık, eşanlamlılık, tasvir başlı başına bir eksiklik olarak görülmektedir. Edebi çalışmaların nesnelere, karmaşık şeyler olgusu (sanatsal bir imge, şiirsel bir kelime) çoğu zaman doğru bir şekilde tasvir edilir ve değişmeden elde edilmesi gereken kavram aralığına uymayabilir; bunun nedeni geleneksel terimlerden "üslup, imge, motif, olay örgüsü, tema, edebi yön ve eğilim" gibi terimlerin çok anlamlılığı, basitliği ve genelliği yalnızca kavramlarla açıklanabilir. Ancak edebiyat çalışmalarının belirli bir düzene sokularak tek anlamda kullanılan terimlerden (poetika, poetika) oluşan bölümleri de vardır. İsmakova A.

### Çizelge 2 Madde Başının Nitelikleri

#### 3.3. 2. 1. Madde Başı Seçimi

Sözlük yazımının en önemli aşamasını planlama oluşturur. Planlamada sözlüğün hedef kitlesini belirleme ve amaca uygun sözlük tipolojisine karar verme süreciyle başlar. Bu sürecin en somut iş ve işlem kısmı madde başı seçimidir. Bu seçim, sözlüğe alınacak madde başlarının düzenlenmesi ve bilimsel ölçütlere dayandırılmasını kapsar. ETS'de madde başı seçiminin hangi ölçütlere dayandırıldığına dair bilgi verilmemiş, onun yerine kendinden önceki terim sözlüklerinin madde başı seçimi ve düzenine gönderim yapıldığı görülür. Yine mevcut terimsel söz varlığının dönemin gelişmeleri karşısında yetersiz kalmasına karşın dünyadaki kuramsal ve uygulama

çalışmaları neticesinde ortaya çıkan yeni kavram ve terimlerin sözlüğe ilave edildiği belirtilir. Uluslararası yabancı terimlerin Latin ve Rusça formları Kazakça sözlükte yer almıştır. Yine İlki 1968 yılında basılan sözlükte sınırlı sayıda Kazakça terim bulunurken 1998 ve 2006 baskılarında Kazakça terimlerin sayısının arttığı bizzat sözlük editörü Z. Ahmetov tarafından belirtilmiştir (ETS, 2006, s.5-16).

### 3. 3. 2. 2. Madde Başlı Türleri (Headwords)

Sözlüklerde madde başlı olarak seçilen baş, ben, ev, okul, yol, dayımgil, Aliğa gibi farklı nitelikteki bağımsız sözcüksel biçimbirimlere karşı, bilim dallarına özgü kavramları adlandıran ақын-ақын, өлең-өлең, жол-сатыр, ертері-ертегі vb terim birimler yanında tek anlam işaretleyen “*yad söz, kirme söz, jarjar, jir ve küy*” gibi bağımsız özel ad niteliğindeki biçimbirimlerden oluşur. Terminoloji, bilgi birimi ifade eden farklı nitelikteki sözlük birimleridir. Bu sözlük birimleri, alan yazın dilinde kesinleşmiş yazım biçimlerine göre kimi sözcüklerin vurgu özellikleri; isim, sıfat, ünlem gibi ulam türleri işaretlenerek sözlükteki yerlerini alır. Kimi de özel isimler, fiillerin çekimli biçimleri gibi bazı sözcük türleri sözlüklerin madde başlı içinde gösterilmezler (Aksan, 2009, s. 84). Ancak terim sözlüklerde yapım eki alarak yeni bir sözcük türü oluşturmuş sözcükler, ayrı bir madde başlı olarak verilmektedir: madde başlı olan biçimbirimler, tek sözcük veya iki ve daha fazla sözcüğün katılımıyla oluşan söz öbekleri, alan bağımlı anlamsal içerik ve ad veya adlaşmış dilsel biçimlerden oluşur.

ÄSERLEW	Türemiş	Temelde etkilemek anlamı vardır; cümlelerin yapısını değiştiren, kelimelerin kullanım şeklini değiştiren, ifadeye güç kazandıran, sanatsal ve etkileyciliğini artıran stilistik özelliklerdir. Etki türleri: kelime tekrarı, kelime değiştirme (tersine çevirme), vurgulama, hızlandırma, katlama, adama, retorik pasajlar vb. Bunlardan birincisine odaklanacak olursak, Kazak şiirinde özellikle halk şiirinde kelime tekrarının oldukça yaygın bir olgu olduğunu belirtmek gerekir. Kelimeleri ve tüm cümleleri tekrarlananın birçok yolu vardır. Bir kelimenin tekrarı çoğu zaman konuşulan düşüncenin dallanmasına bağlıdır. Bağlı cümlelerin yapısı ve ifadesi birleştirilir ve hatta tekrarın tamamı zincirlenebilir... Magzhan'ın "Oi" şiiri buna bir örnektir. Ahmetov Z.
İDEYALILIQ	Alıntı söz ve dilbilgisel biçimbirim	Bilinen yerleşik bir sosyo-politik fikrin kuru bir şekilde açıklaması veya aynı hazır biçimde sunulan olay ve koşullara güvenmeye çalışmak – bir fikir önünüzde ne kadar önemli olursa olsun- iktidara güç veremez. Yazar, hayatın gerçekliğini derinlemesine görebilmeli, analiz edebilmeli, gruplandırabilmeli, tam anlamıyla hareket edebilmeli, toplumsal fikirler açısından anlayıp özetleyebilmelidir. Yazar ancak toplumsal yaşamın belirli durumlarını, olaylarını ve çelişkilerini kendine göre algılayıp anladığında, eserdeki her tasvir ve yansıma duygu ve izlenimlerle dolduğunda, kaynayıp hayatın gerçekliğinden sindirildiğinde, gerçek ideolojik çalışma doğar. Eserin ideolojik etkinliğini artıran, okuyucuyu



		heyecanlandırıcı daha derin ve daha esnek olması, sanatta ifade edilen hayatın gerçeğidir. Yalnızca edebi eserde anlatılan durumlardan hiçbir zorlama olmaksızın ortaya çıkan sonuçların gerçekten güçlü sanatsal fikirler... Ahmetov Z.
--	--	--

### Çizelge 3 Yapım Eki Alan Yeni Sözlük Birimler

Sözlüklerde deyimler, kelime grupları, birleşik fiiller de madde başı olarak yer almaktadır.

BETAŞAR	*iki söz	Nişan töreniyle ilgili Kazak ritüel şarkısı. Düğün meydanının ortasında yapıldı. Perdenin içinde başında bayrakla oturan ve yüzünü gölgeleyen genç bir gelin merkeze davet ediyor ve halka tanıtım ritüeli yapıyor. Açılış töreni genellikle köyün sanatçı bir genci tarafından, ucuna bir hediye bağlanan kırbaçla bir kız bayrağını sallayarak gerçekleştirilirdi. Betaşar'ın içeriği çoğunlukla monotondur ve iki veya üç satırdan oluşur: kayınvalideyi tanıtmak, büyüklerden tavsiye istemek, geline tavsiyede bulunmak. Belli bir hafif melodiyel sallanan bir şarkı şeklinde icra edilir. Abylkasymov B.
JAR-JAR		Düğün töreninde iki grup (erkekler damadın yanında, kızlar da gelinin yanında) halkın geleneklerine göre dönüşümlü olarak şarkı söyler. Şarkılarda köklü geleneksel sözler sıklıkla ezberlenir. Bunun nedeni muhtemelen pek çok kişinin katıldığı ritüel konuşma yarışmasında elle şiir yazma imkanının kısıtlı olmasından kaynaklanmaktadır. Genellikle erkek tarafı başlar ve kız tarafı cevap verir. Bir grup erkek çocuk, damadın ülkesini övüyor, evlilik hayatının ve çocuk sahibi olmanın zevklerinden bahsediyor, kızı ve akrabalarını teselli ediyor, şakalar yapıyor. Kız grubu, memleketlerinin sıcaklığından, ebeveynlerinin sevgisinden ve yabancı bir ülkeyi ziyaret etmenin zorluğundan dolayı üzüntü duymaktadır. İki karşıt grubun şiiri birlikte okuduğu zamanlar vardır. Abylkasymov B.
DÜNİETANIM JÄNE KÖRKEM ŞİĞARMA		Bir bütün değil, ayrı olduğu ve aralarında farklılıklar, hatta çelişkiler olduğu yönünde bir görüş vardır. Bunun manasını doğru anlamak lazım. Aslında bu yazarın dünya görüşü ve yaratıcılığıyla yakından ilişkilidir. Bir yazarın belli bir siyasi düzeni savunduğu ve sanatsal eserlerinde yaşamı resmettiği durumlarda, dile getirdiği siyasi görüşlerden daha derin ve ileri düşünceleri ortaya çıkardığı zamanlar da vardır. Örneğin: Gogol, Ölü Canlar romanında kediliğin lehinde bazı görüşler dile getirirken, bu kendiliğin tüm kusurlarını ve zayıflıklarını da büyük bir ustalıklarla ortaya koymaktadır. Ahmetov Z.

### Çizelge 4 Deyimler, Kelime Grupları, Birleşik Fiiller in Madde Başı Örnekleri

Tarihin her döneminde bilim, sanat, teknoloji ve medeniyet terimleri, tüm diller arasında ödünçlenmiştir. Bu anlamda, Kazakça 'da ödünçlenen terimlerin varlığı dikkat çeker. Özellikler eski terimlerin Arap yeni terimlerin batı kökenli Rus formatında ödünçlendiğini unutmamak gerekir. Bu yüzden alıntılanan Kazak Edebiyat terimleri büyük bir yekûn oluşturur ki bu anlamda araştırma

konumuz olan terim sözlüğünde yer alan 724 terimden; 64 terimle Grek dili birinci, 38 terimle Arap dili ikinci, 31 terimle Fransızca üçüncü, 26 terimle Latince dördüncü, 15 terimle Rusça beşinci, 10 terimle İtalyanca altıncı, 7 terimle Farsça yedinci sırada yer almaktadır. Bunun dışında eski Sovyet toplumlarının dillerinden birer ikişer terim alıntılandığı görülür. ETS'de eski Sovyet ülkelerinin ve Türki dillerden ortak terimlere de yer verilmiştir. Ayrıca Hint dilinden üç, Japon üç, Kore iki, İspanyol iki, Alman bir, Ermenice bir, Çince bir, Moğolca bir terim yer almaktadır. Bir de bileşik kelime halinde olan “*antiteza, albümdik lirika, nakıl söz, naturaldik mektep, jlnama*” vb. şeklinde doğu ve batı dillerinden 66 adet terimin köken bilgisi madde başında değil de açıklama içinde verilmiş, kimisinde de verilmemiştir. Bir de “*poem*” örneğinde görüldüğü üzere türemiş terim birimlerin köken bilgisinin tekrar olmasın diye verilmediği görülmektedir.

Dil	Maddebaşı ve Kökeni	Açıklama
Grekçe (64)	АНОНИМ — (грекше — анонимос аты белгісіз деген мағынада)	- Bir edebi eserin, çoğunlukla siyasi durum nedeniyle çeşitli nedenlerle yazarı belirtilmeden yayınlanması. Bu durumda takma ad (takma ad) da ...
Arapça (38)	АЯТ — (арабша, түркі мағынасы — керемет, ғажайып сыр)	- Kur'an suresinin son kısmı veya bir şiirin dördlüğü. Kur'an-ı Kerim'in sureleri surelere bölünmüştür ve her sure ayetlerden oluşmaktadır.
Fransızca (31)	ДЕКАДАНС — (французша decadence — түңілу деген мағынаны білдіреді)	- 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında edebiyatta o dönemin manevi yaşamında, sanatında, felsefesinde ve estetiğinde yaşanan kriz...
Latince (26)	ФУТУРИЗМ — (латынша, futurum— болашақ деген сөзден шыққан)	- 20. yüzyılın başında Avrupa ülkelerinin, özellikle İtalya ve Rusya'nın ana avangard akımlarından biri olarak kabul edilir. ...
Rusça (15)	СКАЗ — (сказывать, яғни, айту, әңгімелеу деген сөзден шыққан)	- Rus edebiyatında kurulmuş bir edebiyat türü, hikâye anlatımının özgünlüğü, dilin sadeliği bakımından masallara ve efsanelere yakın bir hikâye.
İtalyanca (12)	ЛИБРЕТТО — (итал. libretto — кітапша деген мағынада)	-XVII yüzyıl İtalya'daki L. operasının sonuna doğru. Küçük bir kitapçık şeklinde yayınlanmaya başlandı) - opera, kantata, oratoryo, bale performansı metni ...
Farsça (7)	САҚЫНАМА — (парсы, шарап күйөшыға арналған жыр)	- Ortaçağ Fars ve Türk edebiyatında kısa destan türü. Saki'nin dış dünya hayatının sahteliği, yaşamın dengesizliği, hiç gelmeyen geçmiş...

### Çizelge 5 Ödünçleme Madde Başları ve Sayıları

#### 3.3. 3. Parçacıl Yapı (Microstructure)

Parçacıl yapı, madde başının biçimine ve anlamına dair bilgi verir. Parçacıl yapı iki ana bölümden oluşmaktadır. Bunlardan birincisi biçimle ilgili bilgiler diğeryse anlamla ilgili bilgileri kapsar. Biçimle ilgili bilgiler “yazım bilgisi, sesletim ve dil bilgisel bilgi”; anlamla ilgili bilgilerse “tanım, köken bilgisi, kullanım bilgisi, örnek ve çapraz gönderim”den oluşmaktadır (Aslan, 2017, s.51).

Parçacıl yapının ana unsurunu madde başı oluşturur. Çünkü madde başının nitelikleri parçacıl yapının bir araya getirilmesini sağlarken aynı zamanda her bir madde başının bilgi

örüntüsünü oluşturur. Madde başı, sözlüklerde bir liste içerisinde yer alan sözcükler ve bu sözcüklerle ilgili verilen tüm bilgilerin tamamı parçalı yapıyı oluşturur.

Parçalı yapının ana unsuru olan maddebaşı, Hartmann ve James tarafından “en basit, en temel referans birimi” olarak tanımlanır ve sözlük içerisinde yer alan her sözcüğün ve onunla ilişkili bilgilerin sözlükte kapladığı alan olarak nitelendirilmektedir (2002, s. 50). Bu alan içerisinde, iki alt birim yer alır; başsözcük (lemma) ve açıklama (comment). Bu iki alt birim aynı zamanda sözlüğün makro yapısıyla, mikro yapısı arasındaki bağın kurulduğu yerdir. Bütüncül yapıda baş sözcük okuyucuya sözlük içerisinde maddenin nerede olduğunu gösterirken, mikroyapı da maddenin açıklamasının başlangıç yerini işaretlemiş olur. Böylece okuyucu sözlük içerisinde aradığı maddeye ve onunla ilgili açıklamalara erişim sağlayabilir. Madde başı kimi zaman tek bir sözcükten, kimi zaman da birden fazla sözcükten oluşabilir. Maddenin içerdiği her bir anlamın ya da alt anlamın başında bulunan öge madde başı (headword) olarak tanımlanır. Bu farklı sözlüklerde farklı tipografiler kullanılarak işaretlenebilir. Maddebaşı; kimi sözlüklerde koyu harflerle, kimi sözlüklerde içeriden/girinti ya da dışarıdan/çıkıntı başlayarak yazılırken ETS’de madde başları “SAGA” örneğinde olduğu gibi büyük harflerle başlar, — tireden sonra açıklamalar verilir. Genel sözlük girişlerinde belli bir sıra düzeni içinde verilir. Ancak bir terim sözlüğü olarak ETS’de bu madde başı özelliklerinin bir kısmı verilmekte bir kısmı da göz ardı edilmektedir. Bu sıra düzeni aşağıdaki çizelgede izlenebilir.

Maddebaşı	Yazı <i>m</i>	Ulam	Köken	Sesli eti m	Tanım/ açıklama	Kullan ım etiketi	Örnek/ tanıtılma	Çapraz gönder im	
ETS	АПОЛОГ	+	-	+ grek apolog os	-	+ баяндау, мысалдау	-	+ (çok uzun)	-
	ЖЫР lat: JYR	+		-	-	+ (çok uzun)	-	+?	-
KTT S <sup>4</sup>	Абақ lat: Абақ	+	+ i	-	-	+ <sup>5</sup>	+	+ <sup>6</sup> (kısa) <sup>7</sup>	-
	Қың lat: Қуң	+	+	-	-	+	-	+ (iki adet)	

Çizelge 6 Madde Başının Parçalı Yapı Birimleri

### 3.3.3. Parçalı Yapıda Biçimle İlgili Bilgiler

#### 3.3.3.1. Yazım ve Sesletim Bilgisi

Sözlüklerde madde başının yazımı bir standart belirlenmesi ve bu standarta göre sözlük hazırlanması en önemli adımlardan birini oluşturur. Yazım bilgisi, ölçünlü dilin yazım kılavuzuna

<sup>4</sup> Қазақ тілінің түсіндірме сөздігі / Kazak Dili Açıklamalı Sözlüğü

<sup>5</sup> \*eskiçil, hayvanları tutmak için söğütten yapılmış bir kafes, tuzak.

<sup>6</sup> Açgözlü hayvan kafesin dibindeki yiyeceği yediğinde kafesin kapağı kapatılır (K. Zhumadilov: Genç Alash, 24.11.2009)

<sup>7</sup> T. Şabaev tarafından bir sayfalık JIR hakkında açıklama ve tanıtılma birlikte verilmiştir.

dayanırken kendisi de başvuru yapan için bir yazım ölçütü sunmuş olur. ETS'de madde başı yazımları Kazak Türkçesi Açıklamalı genel sözlüğündeki yazım düzenine uyulduğu görülür. Genel sözlükte sesletim bilgisine yer verilirken Terim sözlüğünde sesletim bilgisine yer verilmemiştir. Sesletim, yazı birimlerin doğru sesletimini işaretlemek üzere İPA veya yerel alfabe ile gösterimi kapsar. Sözcüğün sözlü ortamlardaki kullanımını işaretler. Sesletim ya da telaffuz, bir sözcüğün sözlü ortamdaki biçimini yazı birimle işaretlerken, yazım ise yazılı ortamdaki biçimini işaretlemektedir. ETS'de sesletim verilmezken alıntı sözcüklerde sözcüğün kaynak dili ve biçimi parantez içinde verilmiştir. Ancak madde başı girişlerinde Terim sözlüğünde tek bir giriş varken, Genel sözlük girişinde eş yazımlı yedi ayrı giriş yapıldığını aşağıdaki örnekte görülmektedir.

Әдебиеттану терминдерінің сөздігі. Алматы: «Ана тілі» баспасы, 1998. - 384 б.	
Идея lat: idea	— Bir edebi eserde fikir, yazarın yaşam olaylarını, bireysel olayları, durumları nasıl seçip düzenlediğini, karakterlerin durumlarını nasıl hissettiğini, nasıl tasvir edildiğini gösterir. Fikir hazır, apaçık bir nihai görüş olarak anlaşılmalıdır. Çünkü eserde ifade edilen fikri tüm uzunluğundan, tüm içeriğinden ve anlamından, olaylardan veya karakterlerin kaderinden, tüm imge ve resimsel niteliklerinden tanıyoruz. Bu kadar spesifik bir eserin ana fikrinin ne olduğu sorusuna bazen herkesin farklı cevaplar vermesi ve hatta o eserin yazarının bile bazen böyle bir soruya doğrudan cevap vermeyi reddetmesi boşuna değildir. Dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta da, bazen yazarın anlatılan olaylara ve tasvir edilen karakterlere ilişkin bakış açısını ve değerlendirmesini doğrudan ve net bir şekilde ifade etmesi, bazen de eserde çeşitli karmaşık olay ve durumların anlatılması, ancak hazır bir çözümün bulunmayabilceğidir.... Ahmetov Z.
б.қалиев. қазақ тілінің түсіндірме сөздігі. алматы, 2014. - 728 б.	
Идея lat: idea	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) — insan düşüncesi, görüşü; 2) zihin tarafından yaratılan bir görüntü.</li> <li>2) — Bir edebi eserde hayattaki durumlar ve insanın kaderi anlatılıp anlatılmadığına göre yazarın söz konusu konulara karşı tutumu anlaşılabilir. ...</li> <li>3) — İsim. şey. Belirli bir konu hakkında kişinin zihninde ortaya çıkan yeni düşünce, görüş. Biliyoruz. Şu anda Marksizm kansız bir fikir mücadelesidir. Bilge Marx'ın bıraktığı nesile, İnsani gerçekler..</li> <li>4) -fikir, düşünce, bilinç, görüş, insan düşüncesinin sonucu, maddi dünyanın temsili.</li> <li>5) — (gr. idea - tür, görüntü, yalnızca görünüm; eidos - tür, eylem, nitelik, fikir, yargı, görüntü) - çeşitli felsefi sistemlerde en gelişmiş ruh biçimlerini (daha sonra - bilgi) belirtmek için..</li> <li>6) — geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki bağlantıyı gösteren zamanın gelişim biçimi, örnek alınan nesnenin işlenmesi. ..</li> <li>7) — a) "öz", "anlam", "öz" anlamına gelen kavram; bir fikir, şey veya olgu hakkında genel bir fikir; insan düşüncesinin bir ürünü; b) teorik sistemin altında yatan, mantıksal yapı, dünya görüşü.</li> </ol>

### Çizelge 7 Genel Sözlük ve Özel Sözlükteki Madde Başı Yazım ve Sesletimi

#### 3.3.3.2. Dilbilgisel Bilgi

Genel sözlüklerde, sözlük düzeni içerisinde dil bilgisel bilgiler, sözcüğün ulamı, sözcüğün türü, sözcüğün kökeni, eş dizimlileri şeklinde etiketlerle gösterilirken parçalı yapı içindeki yeri ise madde başı ile açıklamasıdır. ETS'de alıntı sözcüklerde bu geleneğe uyulurken, yerli sözcüklerde

dilbilgisel bilgi sunulmamıştır. Yani genel sözlüklerde bir usul olarak dil bilgisel bilgiler her madde başı için verilirken terim sözlüklerinde bu bilgiler çoğunlukla göz ardı edilmiştir.

Әдебиеттану терминдерінің сөздігі. Алматы: «Ана тілі» баспасы, 2006. - 394 S.	
Идиома lat: idioma	(Yunanca kelime) başka dillere çevrilemeyen, doğrudan çevrildiğinde mantıklı ve etkileyici olan, yapısı itibarıyla ana dile özgü bir deyimdir. Bu tür deyimlerin anlamı, kullanılan kelimelerin anlamına yani yapı taşlarına uymaz ve tamamen değişir. Deyimbilim dil biliminin bir dalıdır. Abay'ın "Orak, ağzıyla oraktır, hastalıklı topraktır" sözünü alırsak, burada halkın dilinde yaygın bir deyim yer alıyor. Veya: "Alty bakan ala ağız". Kazak dilinde "ay sağdan doğsun", "altı ayaklı atım", "gözlerini aç", "külden aceleyle kalktı", "külден түрбан так", "eğer "İki aslanım güvende", "Atı çıkar paltoyu giy", "Dağımı askar", "Ay içeri girer, güneş çıkar" vb. deyimsele ifadeler önemli bir yere sahiptir. Zhetpisbaeva A.
Б.Қалиев. Қазақ тілінің түсіндірме сөздігі. Алматы, 2014. - 728 б.	
Идиома lat: idioma	— anlamı, içindeki kelimelerin ana anlamına uymayan, belirli bir dile özgü bir ifade; ifade düzeniyle aynıdır.

### Çizelge 8 Terim Sözlüklerinde Dil Bilgisel Bilgiler

#### 3.3.4. Parçacıl Yapıdaki Anlamla İlgili Bilgiler

##### 3.3.4.1. Tanım

Bir sözlük hazırlanırken üzerinde en çok durulan tanım oluşturma safhasıdır. Sözlükçünün pratik bilgisi ile şekillenen tanım türlerinden biri veya birkaçı kullanılarak oluşturulur. Burada dikkat edilmesi gereken husus, eksik veya yanlış tanım yapmamak için özel uzmanlık bilgisi ile geniş bir kültürel bilgi gerektirirken tanımın yapılaş sırasına uyulması; madde başının temel anlamı başta, yan anlamı ve ilişkisine ve kullanım sıklığına göre sıralanır. Sözlüklerde tanımlar yapılırken bir kavramın özelliklerini sıralayarak tanımlarsak, içlemsel tanım; kavramın kapsamına giren örnekleri sıralayarak tanımlarsak kaplamsal tanım; kavramın yerini veya kendisini göstererek tanımlarsak işaretsele tanım yapılmış olur. Tanım içindeki bütün sözcükler açıklanmalı; sözcük kendisinden daha basit sözcüklerle açıklanmalı, gereğinden fazla sözcük içermemeli ve tanımlanan sözcük ve türevleri kendi tanımı içinde yer almamalıdır (Ağbaba, 2007; Gencer, 2018, s. 77-78).

Sözlüklerde yer alan tanımsal bilgiler sözlük türüne göre değişiklik gösterir. Çünkü genel sözlüklerdeki tanımlar sınırlı sözcüksel değerleri ifade ederken, terimsel sözlüklerde şeylere dair bilgisel değerleri kapsar ve açıklamalar ansiklopedik özellikleriyle madde başına dair tüm bilgileri verir. ETS' de bir terim sözlüğü olarak madde başları alanlara özgü soyut veya somut bilgileri işaretleyen terim birimlerden oluşur ve tanımlar da alan bilgisini kapsar. ETS'de madde başlarının tanımı verilirken belirli bir yöntem uygulaması yerine kendinden önceki terim sözlükçülerinin tanımsal deneyiminden yararlandığı anlaşılmaktadır. Çünkü başveri kısmında bu konu hakkında bilgi verilmediğı saptanmıştır.

Әдебиеттану терминдерінің сөздігі. Алматы: «Ана тілі» баспасы, 1998. - 384 б.	
Бунақ lat: býnaq	— Kazak şiirinde, ritim açısından bir şiir mısrasının ayrı bir bölümünü yani bir dalını oluşturan kıtalar grubu. En sık kullanılan nazım kıtaları iki veya üç kıtadan oluşur. Örneğin yedi heceli bir cümle, 4 heceli iki cümle ve 3 heceli iki cümleden oluşur. Ve on bir heceli dal üç hecelidir. Örneğin: Eğlence olsun diye (şiir)Z.

	Kökün düzeni: 4 hece, 3 hece, 4 hece. Kök çoğu zaman 3 heceli, 4 heceli, bazen de 2 hecelidir. Şiirin birkaç dizeye bölünmesi ritmini güçlendirir ve onu daha karmaşık hale getirir. Kök ile gövde arasındaki boşluk her zaman sözcük sınırına denk geldiğinden yani belli noktalarda örneğin dördüncü heceden sonra veya yedinci heceden sonra yeni bir sözcük başlar ve bu sözcük ile sözcük arasındaki fark net görülür. Kelimeler ve kelime dizisi sabittir, bu nedenle her bir kökün ritminin bireyselliği açıkça hissedilir. Kazak şiirinde her kıtadaki ve bölümdeki her kıtadaki hece sayısı, şiirin istikrar sisteminin (yani hece sayısının korunması) doğasına tamamen karşılık gelir. Ahmetov Z.
Б.Қалиев. Қазақ тілінің түсіндірме сөздігі. Алматы, 2014. - 728 б.	
	<p>1. BUNAK — (Kökş., K.tu) tuşu. Tamburun çatısı aşınmıştır (Koksh., K.tu). ...</p> <p>Kazak dilinin bölgesel sözlüğü / Derleme. G. Kaliyev, O. Nakysbekov, Ş. Saribaev, A. Uderbaev ve diğerleri. - Almatı: "Arys" yayınevi, 2005. - 824 s.</p> <p>2. BUNAK — (Res., Sarat.) Avcılık için gerekli olan iplik demeti. ... Kazak dilinin bölgesel sözlüğü / Derleme. G. Kaliyev, O. Nakysbekov, Ş. Saribaev, A. Uderbaev ve diğerleri. - Almatı: "Arys" yayınevi, 2005. - 824 s.</p> <p>3. BUNAK kamçı örgüsünü ipe sabitleyen banttır (kayıştır). Kamçı telinin bantla hatta tutturulmasına bunak denir. Kuruduktan sonra ham deriden yapılan bant örgüyü ve ipliği sıkı bir şekilde tutar. ... Kazak geleneksel etnografik kategori, kavram ve isim sistemi. Ansiklopedi. Cilt 3. — Almatı: RPK "Slon" DPS, 2012. - 736 s.</p>

### Çizelge 9 Madde Başı Tanımı

Terim sözlüklerinde tanımların ansiklopedik özellikler taşıdığını yukarıda işaret etmiştik. Genel sözlüklerde ise tanımlar dilsel içeriğin farklı kullanımlarla ortaya çıkan biçimleri de kapsadığı yukarıdaki çizelge 9'da gözlemlenebilmektedir.

#### 3.3.4.2. Köken bilgisi

Bir sözlükte, madde başı olan dilin tüm sözcüklerini işleme ve değerlendirme amacıyla sözlük birimlerin kendine has özellikler belli bir düzen içinde yazım, sesletim, köken, anlam ve tanıtlamaya dair bilgileri verilir. Bu bilgiler ETS'de köken bilgisi tüm leksik birimler için verilmez, sadece alıntı sözlük birimlerinde kökenini işaretlemek için etiketler kullanılırken sözcüğün hangi dilden geldiği, kaynak dildeki asıl biçimi parantez içinde verilmiştir. Ayrıca yabancı sözcüklerin üzerine yerli bir ek gelmiş ve yeni bir terim oluşmuşsa o da ayrı bir terim birim olarak madde başı düzeninde yerini almıştır.

Bu anlamda araştırma konumuz olan terim sözlüğünde yer alan 502 terimden 64 terimle Grek dili birinci sırada yer alır; 38 terimle Arap dili ikinci sırada, 31 terimle Fransızca üçüncü sırada, 26 terimle Latince dördüncü sırada, 15 terimle Rusça beşinci sırada, 10 terimle İtalyanca altıncı sırada, 7 terimle Farsça yedinci sırada yer almaktadır. Bunun dışında eski Sovyet toplumlarının dillerinden birer ikişer terim ödünçlendiği görülür. Türki dillerinden ortak terimlere de yer verilmiştir. Ayrıca Hint dilinde üç, Japon üç, Kore iki, İspanyol iki, Alman bir, Ermenice bir, Çince bir, Moğolca bir terim yer almaktadır. Bir de bileşik kelime halinde olan "*antiteza, albümdik lirika, nakıl söz, naturaldik mektep, jılnama*" vb. şeklinde doğu ve batı dillerinden 66 adet terimin köken bilgisi madde başında değil de açıklama içinde verilmiştir (Ayrıntılı bilgi için bkz. Çizelge 9).

### 3.3.4.3 Kullanım Etiketleri/Kısaltmalar

Sözlük hazırlayan uzmanların belirledikleri temel ölçütlere ve hedef kitleye göre sözlük içeriğinde çeşitli sapmalar oluşturan madde başlarının farklı disiplinlere özgü leksik birimlerin etiketlenmesi mümkündür. Etiketlerin en önemli işlevi, sözlük kullanıcılarına rehberlik etmek, özel kullanım ve tanımlara ulaşmasında yol gösterici olmaktır (Kahraman, 2020). Kullanım etiketi hakkında farklı tercihler ve sınıflandırmalar vardır. Bu bağlamda etiketler **grup etiketleri ve kılavuz etiketleri** olmak üzere ikiye ayrılır. Burada Kligraf (2013), dilbilgisel, kılavuz, alan etiketleri bölgesel etiketler olmak üzere üç tür etiketleme önermiştir. Kullanım bilgisi tüm sözlüklerde madde başının bulunduğu ya da kullanıldığı bağlam içinde sınırlandırılmış olan sözcük veya anlamlarını işaretlemek üzere bir etiket setine ihtiyaç vardır. Bu ihtiyaç sözlük kullanıcılarının bilgi ihtiyacına göre farklı alanlara özgü bilgiler vererek tanımı daha belirginleştirmeye çalışılır. Bir sözlükteki kullanım bilgisi maddenin tanımını daha belirginleştirir. ETS'de etiketler çok yaygın kullanılmamış, sadece alıntı sözcükler ile kimi sınırlı sözcükte kullanılmıştır. Neticede ETS'de dilbilgisel, bölgesel, zaman ve alan etiketleri" kullanılmamıştır. "Dil bilgisi" ve "zaman etiketi" madde başından hemen sonra, "alan etiketi" tanımdan hemen önce parantezle verilmemesi dikkat çeker.

Maddebaşı	Açıklaması
кірме сөздер lat: kirme sözder	Başka dillerden alınan kelimeler. Kazak edebiyatında Abay'dan bu yana çeşitli yerlerde kullanılmıştır. Bu sözlerin uygulanma modeli özellikle Saken Seifullin'in eserlerinde açıkça görülmektedir. Mesela şair, samruk kuşunun bir masal olduğunu, insanların hayal gücünden doğmuş bir dünya olduğunu şöyle söylüyor: "Günümüzün gerçek samruk uçağı, yeryüzünün ve intikamın sloganı." Veya: "Gule, hodok, sağır kulak canlansın!" "Uçak" ve "gudok" Kazak dilinde daha önce kullanılmayan, ulusal sınırları aşan ve tüm ülkeler için ortak olan kelimelerdir. Millet in üslubu olmadığı için duygusal açıdan besleyici ve rahatlatıcı bir etkisi yoktur. Zhetpisbaeva A. Edebiterimler sözlüğü. Almatı: "Anadil" yayınevi, 1998. - 384 s.
Әлеуметтік лингвистика сөздігі / Абасилов А. – Алматы, 2016.-168 бет.	
кірме сөздер lat: kirme sözder	1. – yabancı bir dilden aktarılan sözcükleri içeren ifadeler. ... Rusça-Kazakça dilsel terimler sözlüğü. S. Kenesbaev, T. Zhanuzakov. - Alma-Ata. Kazak SSC'nin "Bilim" yayınevi, 1966. - 211 sayfa. 2. - bir dilden başka bir dile giren yabancı dilin bir ögesi (kelime, biçimbirim, sözdizimsel yapı vb.). Bir kelimenin başka bir dile girişi, dil etkileşiminden kaynaklanan tarihsel bir olgudur. ... Sosyal dilbilim sözlüğü / Abasilov A. - Almatı, 2016.-168 sayfa.

**Çizelge 11 Kullanım bilgisi ve Alan etiketi**

### 3. 4. 4. 4. Açıklama (Comment)

Açıklama, genel özellikleri itibariyle iki türe ayrılabilir; biçimsel ve anlamsal açıklama. Biçimsel açıklamada 'yazım, sesletim, dilbilgisi; anlamsal açıklamada da tanımlama, kullanım, köken bilgisi ve tanıtlama' örnek verilir. Yukarıdaki çizelgede 4'te üç örnek verilmiştir. Bu örneklerde görüldüğü üzere madde başı büyük harfle verilmiş; sesletim ve dilbilgisel ulamı yer almamakta, ödünçlenmiş terimlerin kökeni verilmiştir. Ardından boşluk bırakılarak – tire konulmuş ve açıklama kısmına geçilmiştir.

Yukarıda Madde başından sonra gelen açıklama, madde başıyla ilgili bilginin verildiği yer “*Definitino/tanımdır*”. Burası bir sözcüğün, öbeğin ya da terimin tanımının yapıldığı alandır. Parçacıl yapının bir unsuru olup genel anlamda bir referans kaynağı, özel anlamda da sözlük, içerisinde sözlük hazırlayıcısının sözcük hakkında anlamla ilgili bilgi vermesi bakımından oldukça önemlidir. Terim sözlükleri, tanımları her bir madde için eşzamanlı-şimdi; artzamanlı-geçmiş ve bazen de tümzamanlı-pankronik açıklamalar yaparlar. Terim sözlükleri alan yazında tanımlayıcı ve açıklayıcı yönleriyle dikkat çekerler. Açıklanacak terim ile tanımlama arasında sıkı bir ilişki vardır. Bu ilişki aynı zamanda tanımın amacına ve tanımın üslubuna dayanır. Yukarıda değinildiği üzere bir sözlüksel tanım, bir de ansiklopedik tanım bulunmaktadır. Sözlüksel tanım, genel sözlüklerde kullanılan tanımdır. Ansiklopedik tanım ise spesifik konu bağlamında olgusal bilgi sunan tanımdır. ETS’de tanımlar her bir madde için spesifik konu bağımlı olgusal bilgi sunan tanım kullanılmıştır. Netice itibarıyla Edebiyat Terimleri Sözlükleri genel sözlüklerin madde başı özelliklerinden kimilerine yer verilirken kimilerini de göz ardı etmektedir. Tanımlama konusunda ise ansiklopedik sözlükler gibi davranılmakta ve kapsamlı olgusal ve tarihsel bilgi sunma yoluna gidilmektedir. Bu iki tanım arasında bir ayrım yapmak gerekir. Geleneksel (analitik, klasik, formal ya da mantıksal) tanım formülü şöyledir; A, B kategorisinde yer alan ve diğer kategori üyelerinden X özellik ya da özellikleriyle ayırtılabilir şiklinde kurgulanır (Hartmann ve James, 2002, s. 36).

#### 3. 4. 4. 5. Tanıtlama veya Örnekleme (Example)

Bir sözlükte tanıtlamanın işlevi sözlük kullanıcılarına bir sözcüğün cümle içinde yüklendiği anlam ve konumuyla ilgili bilgi vermektir. Örneğin sözlükte yer alan maddenin anlamının bağlam, kullanım bilgisi ve sözcüklerle ilgili diğer bilgilerin sözlük kullanıcılarına aktarılmasında kullanılan yardımcı bir öğedir. Madde başında verilen bilgilerin nerede ne zaman neyle ve nasıl kullanıldığının örneği verilir ve maddenin kullanımı ve anlamı betimlenirken, tanıtlanmış ve örneklendirilmiş ve tarihçesi oluşturulup toplumsal, kültürel ve yazınsal bağlam çerçevesi belirlenmiş olur (Gencer, 2018, s. 77-78).

Bir sözlükte madde başında yer alan tanımlar/bilgiler sözlük türüne göre değişebilir. ETS’de tanıtlama yöntemi ile madde başının yazarının çeşitli kaynaklardan örnekler verilerek bilgi alanı desteklenirken, bilgi sunumu sözlük yazarları tarafından gerçekleştirilmektedir.

BÖGDE SÖZDER	Yabancı Sözcükler	Bir başka dilden alınıp kullanılan ve milletin edebi diline, tabiatına ve yapısına uymayan kelimeler. Bir edebi eserde bu tür kelimeler belirli bir amaç için, örneğin karakterin konuşma özelliklerini açıklığa kavuşturmak için alınabilir. Ancak çoğu zaman yabancı kelimeler dile iliştilmiş bir yama, uygunsuz bir karışım olarak algılanmaktadır. Elbette başka dillerden aktarılsa bile tamamen halkın dil stoğuna yerleşmiş yerli kelimeler haline gelebilir, herhangi bir yad ve yabancılıkları yoktur. Yabancı kelime kullanmanın sonucu dilin saflığını bozmak ve kirletmektir. Edebi eserlerde yabancı kelime seçiminin farklı yönleri ve sırları vardır... L. Tolstoy’un “Savaş ve Barış” gibi romanlarında Galyacılığın gelişmesi uygundur, çünkü Rus aristokrasisinin temsilcilerinin karakterini ve konuşma tarzını hayal etmek için onları açmak imkansızdı. Bu bakımdan Kazak
--------------	-------------------	---



		nesir ve şiirinde yabancı kelimeler yaygın ve yerinde kullanılmaktadır.... Jetpisbaeva A. (2006, s.114)
--	--	---

### Çizelge 12 Tanıtılma Örnekleri

#### 3. 4. 4. 6. Çapraz Gönderimler (Cross reference)

Metin içi veya Dışı Gönderimler genel bir gönderim olup sözlüksel bir işarettir. Sözlük kullanıcılarının sözlüğün farklı yerlerinde bulunan madde başıyla ilgili farklı bilgilere erişmelerini sağlar. Sözlüklerde kısaltma veya tam birim olarak bulunan çapraz gönderimler, sözlük kullanıcılarını ek bilgilere yönlendirmek ve sözlükte yerden tasarruf etmeyi amaçlar. Bu gönderimlerin sözlük içi veya dışı olmak üzere iki türü vardır (Aslan, 2017, s. 62). Sözlük içi çapraz gönderimler, sözlükte madde başı olarak bulunan sözcüğün farklı yazım, eş sesli veya eş anlamlılarına bazı etiketler kullanılarak ulaştırılması sağlanır. Yani diğer bir deyişle bu tür gönderimde sözlük içinde yer alan başka bir maddeye gönderme yapılırken sözlük dışı çapraz gönderimde ise sözlük dışındaki başka bir esere gönderme yapılmış olur. ETS’de sözlük içi çapraz gönderime yer verilmediği görülmektedir. Çapraz gönderim daha çok aynı sözcüğün farklı yazımında ve eş anlamlı sözcüklerde yapılır. Örneğin bunun için Kazakçada “*qarañız. (qarañız)*” kısaltması kullanılmış, bir de madde başının karşısında tire işaretinden sonra kaynak dildeki biçim ile alıcı dildeki biçimler verilmiştir. Ancak bu eserin bütüncül yapısı içinde herhangi bir gönderime yer verilmediği tespit edilmiştir. Dünya dillerine bakacak olursak: Türkçede gönderimler .....B/bkz. (bakınız) etiketi ile yapılır ve BİÇEM. Bkz. ÜSLÛP; ÇEVİRİ. Bkz. TERCÛME. Kazakçada “*qarañız*” (qarañız); İngilizcede see (see) kısaltması ile Documentary See BIOGRAPHY. Dominant See POETICS. gibi örnekler verilebilir. Genel olarak bu etiketler ister kısaltma ister sözcük biçiminde olsun koyu (bold) ve hepsi küçük harfle yazılır. Ama ETS’de de büyük harfle bold yazıldığı görülmektedir.

#### 3.5. Dış Veri (Outside Matter)

Adından da anlaşılacağı üzere dış içerik sözlüğün makro ve mikroyapısı dışında kalan her türlü bilginin yer aldığı bölümlerdir. Yani maddebaşı listesi dışında yer alan bilgilerin genel adıdır. Kapak, içindekiler, önsöz, katkıda bulunanlar, kullanım kılavuzu, kısaltmalar ve dilbilgisi gibi bilgiler ön içerik (front matter); madde içerisinde kullanılan illüstrasyonlar/resimler/görseller ya da kimi durumlarda kutu içerisinde verilen gramer bilgileri orta içerik (middle matter); adlar dizini, haritalar, ağırlık ölçüler, çeşitli semboller, sözleşmeler, alıntılar, deyim ve sözcük dizini de arka içerikte (back matter) bulunurlar. ETS’yi dış veri yönünden değerlendirecek olursak, ‘önsöz’ ve ‘edebiyat biliminin kısa özeti’ yer almakta, ancak ortaveri ve sonveri yer almamaktadır.

### SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Bu çalışmada genel sözlük ile terim sözlükleri karşılaştırmalı biçimde ele alınmış, Edebiyatbilimi Terimler Sözlüğü (2004) (ETS) tanıtılmış, ardından sözlükbilim araştırma yöntemleri kullanılarak sözlük yapısı incelenmiştir. Terim sözlükleri, genelde adbilimsel özellikleriyle özel isimler gibi bir niteliğe sahiptir. Eşad ve eş yazımdan kaçınılır ama kimi alıntı

terimlerin eş yazımlı biçimlerine yer verildiği görülmektedir. Sadece alıntı sözcüklerde köken bilgisi verilmiştir. Diğer madde başlarında yazım, sesletim, köken ve çapraz gönderimlere yer verilmemiştir. Ancak madde başı açıklamalarında ansiklopedik bilgi formu kullanılmış olup kısa makale biçiminde açıklama verilmiş ve madde başını yazan kişi de her madde başının sonunda belirtilmiştir. Açıklamada makale formu kullanılması ve yazar adının belirtilmesi yönüyle ansiklopedik bilgi sunumuna yaklaşmıştır.

Dillerin özel alan bilgilerini sunan terim sözlükleri, bilim dalı uzmanlarının etkin kullanım ve yaygın kabulü ile biçimlenen terim birimleri kapsar ve bir dilin terim sistemi içinde özel olarak yerini alır. Terimler bir adlandırma işlemi olup varlık nesne ve kavramları adlandırmada ilk adım yeni bir terim oluşturmak, ikinci adım dilde var olan bir sözcüğe terimsel bir anlam atamak, üçüncüsü adım başka dillerden bir terimin çevirisini yapmak, dördüncü adım başka dilden terim adı “*gösteren ve gösterileniyle*” birlikte kopyalamak şeklinde gelişir. Bu bağlamda ETS’de terimlerin büyük bir kısmı Kazak dilinden karşılanmaya çalışıldığı görülür. Ancak tarihi kayıtlar ve gelişen bilim dilinin dönemlere göre öne çıkan dillerinin terimsel söz varlıkları da ödünçlemeleriyle öne çıkmıştır. Örneğin bu sözlükte ağırlıklı olarak Grek, Arap, Latin ve İtalyan ve Fransızcadan terimler ödünçlenmiştir. Ancak bu ödünçlenen terimlerin sayıları dikkate alındığında Batı ve Doğu dillerinden ödünçlenen terimlerin sayıları hemen hemen eşit olduğu görülür.

ETS, bir terim sözlüğü olarak madde başlarının verilisinde genel sözlüklerden ayrılır:

- Sözlük birim olarak madde başlarının yazımında tüm harfler büyük ve koyu yazılmış,
- Terim birimlerin ulamı (leksik kategorisi) ve sesletimi verilmemiş; sadece yabancı terimler, açıklamadan önce alıntılanan kaynak dildeki yazılı formu ve Kazakçadaki anlamı parantez içinde verilmiştir.

- Açıklama – tire çizgisi ile başlar ve her bir farklı temaya geçilirken – tire konularak paragraf başı yapmadan devam edilir; bilginin çıktığı ülkedeki yayılım durumu, tanınmış yazarları ve bilinen örnekleri sayılıp ardından çok kısa örnekler verilir.

- Tanıtlama yer almaz, ama o türün anonim veya tanınmış yazarlarından kısa örnekler verilir.
- Madde başlarının hiçbirinde çapraz gönderim yer almaz.
- Genel sözlüklerde mutlaka yer alan “alt madde başı” terim sözlüklerinde madde başı olarak verilir; altmadde başı bulunmaz. ETS’de sadece bir madde başının altmadde başı verildiği tespit edilmiştir. Bu örnek ETS’de 260. sayfada madde başı olarak **ӨЛЕҢ ҚҰРЫЛЫСЫ** verilmiş ardından da alt madde başı koyu olarak **Метрикалық өлең жүйесі, Тоникалық өлең жүйесі, Силлабика өлең жүйесі** – şeklinde verilmiştir.

- Tüm madde başı yazarlarının adları açıklamaların sonunda mutlaka verilmiştir. Genel sözlüklerde madde başı yazarı bulunmaz

Terim sözlükleri, madde başı seçimi ve açıklamasının verilisi yönünden genel sözlüklerden ayrılır; madde başlarını adbilimsel/onomosoyolojik temelde seçer; genel sözlükler ise dilbirim/lesikalite temeline seçer. Açıklamada ise genel sözlükler leksik birimin anlamsal gönderimlerini verirken terim sözlükleri kısa makale şeklinde ansiklopedik bilgi formunda verilir. ETS’de madde başı seçimi adbilimsel temelde, gerekli görülen madde başlarında ansiklopedik formda kapsamlı bilgi sunar ve mutlaka yazının sonunda madde başı yazarı verilmiştir.

### KAYNAKÇA

- Abasilov, Aman (2016). *Älewmettik Lingwistika Sözdigi*. – Almatı. 168 s.
- Ädebiettanw Terminderiniñ Sözdigi (2006). (Qurastırwşı: Z. Akhmetov, T. Shanbaev) - Almatı: Anadil Baspası. 394 s.
- Ağbaba, Gülhan (2007). Türkçe Sözlüklerdeki Tanımlarda Eylemden Türemiş Sözcüklerin Üye ve Rol Yapısının Yeri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ahmetov, Z. ve Shanbaev, T. (1998). *Ädebiettanw Terminderiniñ Sözdigi*. Almatı: Anadil Baspası. - 384 s.
- Aksan, Doğan (2007). *Her Yönüyle Dil, Ana Çizgileriyle Dilbilim*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aslan, Ezgi (2017). Sözlükbilimsel İnceleme Yöntemi: Eser-i Şevket Örneği. *Journal of Turkish Studies*. 12(20). s. 35-70.
- Atkins, B.T.S., Rundell, M. (2008). *The oxford guide to practical lexicography*. New York: Oxford Press.
- Bergenholtz, H. and Tarp, S. (2010). 'LSP Lexicography or Terminography? The lexicographer's Point Of View', *In P. A. Fuertes-Olivera (Ed.) Specialised Dictionaries For Learners. Eurasia Journal of International Studies*. Berlin: de Gruyter, 27-37.
- Boz, Erdoğan (2011). *Leksikografi Teriminin Tanımı ve Türkçe Karşılığı Üzerine*. *Dil ve Edebiyat Dergisi*. CXIV/793. s. 39-46.
- Gencer Kamacı, Duygu (2018). TDK Türkçe Sözlük'te Eskimiş Kullanım Etiketleri Üzerine. 6 (15). 232-240.
- Hartmann, R. K. and James, G. (1998). *Dictionary of Lexicography*. London: Routledge.
- İlhan, Nadir (2009). Sözlük Hazırlama İlkeleri, Çeşitleri ve Özellikleri. *Turkish Studies*. 4 (4) s. 534-554.
- Jackson, H. (2016). *Sözlükbilime Giriş* (Çev: Mehmet Gürlek-Ellen Patat) İstanbul: Kesit Yayınları.
- Kahraman, Mehmet (2014). Kazak Dilinde Terim Yapma Prensipleri Üzerine. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*. 3(4). s. 696-717.
- Kahraman, Mehmet (2016). Sözlük Bilim Kuram, İlke ve Yöntemler Üzerine. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*. 5(8). s.3288-3312.
- Kahraman, Mehmet (2020). Sözlükbilimde Etiketleme ve Dilbilgisel Terimlerin Etiketlenmesi Sorunu. *E-şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi*. 12 (3/28). s. 770-785.
- Kahraman, Mehmet (2021). Türkçe Sözlüklerde Etiketleme Sorunları Üzerine. *İnsan ve Toplumbilimleri Araştırmaları Dergisi* [itobiad], 10 (1): 987-1021.
- Kaliev, B. (2014). *Kazak Tiliniñ Tüsündürme Sözdigi*. Almatı: 728 s.
- Karaman, Burcu İlkay (2017). *Terimbilimi*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Karasar, Niyazi (2015), *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Karataş, Zeki (2015). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*. 1 (1). s.62-80.
- Nielsen, S. (1990). "Lexicographic Macrostructures". *HERMES-Journal of Language and Communication in Business*. 4, (3), s. 49-66.

- Picht, H. ve J. Draskau, (1985). Terminology: An Introduction. (vol. 2). University of Surrey, Department of Linguistic and International Studies.
- Svensen, B. (2009). *A Handbook of Lexicography (The Theory and Practice of Dictionary-Making)*. New York: Cambridge University Press.
- Tarp, S. (2008). *Lexicography In The Borderland Between Knowledge And Non-Knowledge: General Lexicographical Theory With Particular Focus On Learner's Lexicography*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Usta, Halil İbrahim (2006). Türkçe Sözlük Hazırlamada Yöntem Sorunları. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*. 46(1). 223-242.
- Van Sterkenburg, Piet (ed.) (2003). *A Practical Guide to Lexicography/ Terminology and Lexicography Research and Practice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Vardar, Berke (1980). "Terimsel Etkinlik ve Terimbilim", *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*. 346. Ekim. s. 385-389.
- Zülfikar, Hamza (2011). *Terim Sorunları ve Terim Yapma Yolları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

# 27 MAYIS DARBESİ'NİN TÜRK ROMANINA YANSIMASI

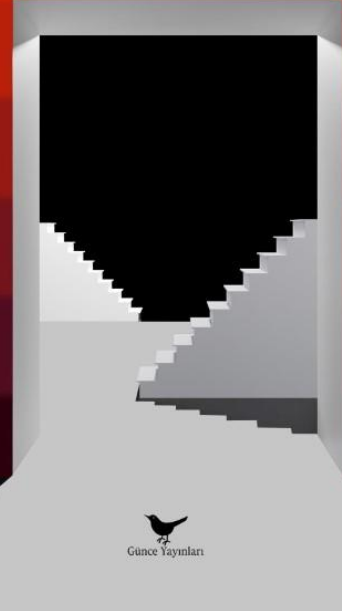
DR. FERHAT ÇETİNKAYA



Günce Yayınları

# Türk Romanında Arzunun Görüngüleri

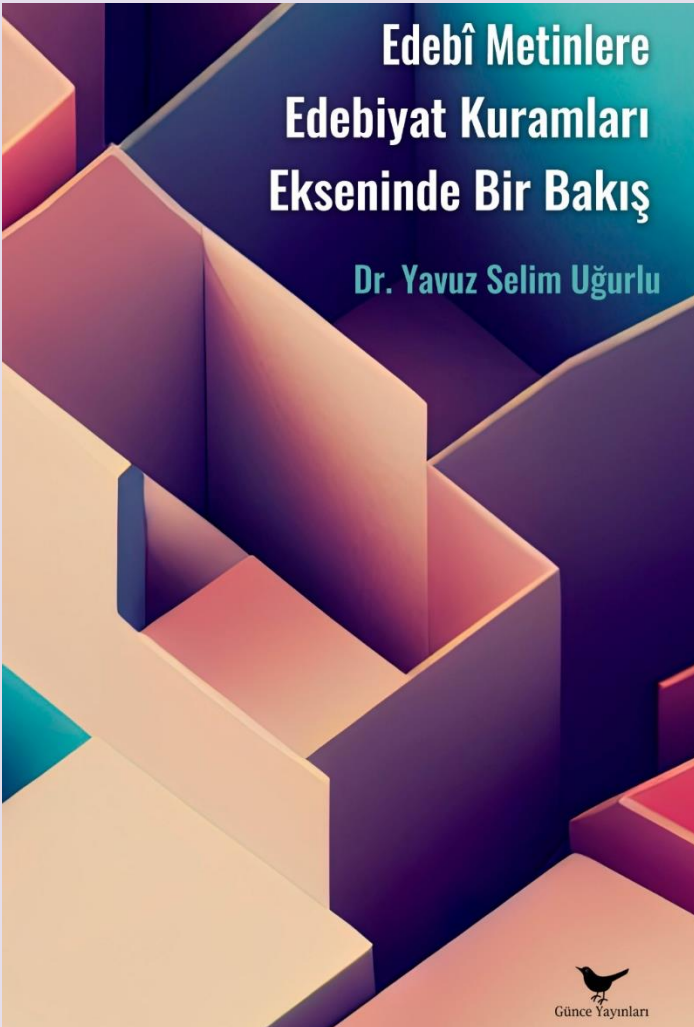
Ömriye Bayrak



Günce Yayınları

# Edebî Metinlere Edebiyat Kuramları Ekseninde Bir Bakış

Dr. Yavuz Selim Uğurlu



Günce Yayınları

Ertuğrul Gazi Derhem

# Türk Romanında Narsisizm



Günce Yayınları

# Hicrî Dördüncü Asır Dilcilerinden Ebü'l-Kāsım el-Müeddib'in Arapça Fiillere İlişkin Farklı Bir Tasnif Denemesi

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ İRFAN KÖSE\*

## Öz

Bu çalışma, hicrî dördüncü yüzyılda yaşam bir Arap dili bilgini olan Ebü'l-Kāsım el-Müeddib'in (ö. 338/950'den sonra), Arapçadaki fiillerin tasnifini incelemeyi amaç edinmiştir. Bir dilin söz varlığı içinde fiil, yazılı ve sözlü iletişim aracı olan dizgelerin önemli unsurlarından biridir. Fiiller her türlü olay, oluş ve durumu anlam olarak bünyesinde barındıran yapılardır. Ancak çekimli bir fiil, biçim bilimsel özelliği açısından zaman ve kişilere de kılavuzluk eder. Dil çalışmalarında, her dilde olduğu gibi Arapçada da dilin kendine özgü yapısı dikkate alınarak fiiller, çeşitli kategorilere ayrılmıştır. Arapça fiillerin tasnifi gelenekselleşmiştir. Ebü'l-Kāsım el-Müeddib'in Arapça fiilleri, kendisinden önceki dil çalışmalarından farklı bir tasnife tabi tutması ilgi çekicidir. Kuramsal dil normlarının, dilin olgusal ve toplumsal yönünü gölgelemesini doğru bulmayan müellifin fiillere bakışında, dilin işlevsel boyutu daha belirgindir. Müellif, özellikle dilin morfolojik yapısının tümüyle ortaya çıkarılmasına yönelik çalışmalar açısından erken sayılabilecek bir dönemde, fiil çeşitliliği ve eylem-zaman ilişkisiyle ilgili Arapçanın problemlerinin farkındadır. O, söz konusu problemi çözme çabası kapsamında, dilin formel yapısıyla yetinmemiş, özellikle zamana göre fiili taksiminde açıkça görüldüğü üzere, biçim yerine, anlamı ve kullanımını öncelermiştir. Müellifin fiili tasnif çalışması, bazı yönleriyle geleneksel sınıflandırmayla örtüşse de söz konusu sınıflandırmadan ayrılan ve özgün karakter sergileyen birçok yönü vardır. Onun, müstakil bir araştırmanın öznesi olmaya değer, kendine özgü fiil taksimi, aynı zamanda bu çalışmanın, diğerlerinden ayrılan yanını oluşturmaktadır.

**Anahtar sözcükler:** Arap dili ve belagati, Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiku't-taṣrîf*, tasnif, fiil, Taşkent

A DIFFERENT CLASSIFICATION OF ARABIC VERBS BY ABŪ al-QĀSĪM al-MU'ADDĪB,  
ONE OF THE LINGUISTS OF THE FOURTH CENTURY HIJRI

## Abstract

This study aims to examine the classification of Arabic verbs by Abū al-Qāsım al-Mu'addib, an Arabic linguist who lived in the fourth century AH. The verb, which is accepted in the vocabulary of a language, is one of the important elements of strings that are written and oral means of communication. Verbs are structures that contain all kinds of events, occurrences and situations in terms of meaning. However, a conjugated verb guides both time and persons in terms of its

\* Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, E-posta: irfkose@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7903-5801

morphological feature. In language studies, as in other languages, verbs are divided into various categories in Arabic, taking into account its unique structure. The classification of Arabic verbs is traditional. It is interesting to note that Abū al-Qāsim al-Mu'addib classifies Arabic verbs in a different way than the previous linguistic studies. The author does not find it right that theoretical language norms overshadow the factual and social aspects of the language. Therefore, the functional dimension of language is more evident in his view of verbs. The author is aware of the problems of Arabic regarding verb diversity and action-time relationship, especially in a period that can be considered early in terms of studies aimed at revealing the morphological structure of the language completely. He was not satisfied with the formal structure of the language to solve the problem in question. Because, as is clearly seen in its actual division according to time, it prioritizes meaning and use over form. Although the author's actual classification work overlaps with traditional classification in some aspects, there are many aspects that differ from it and can be considered original. His unique verb division shows that it is worthy of being the subject of a research in itself, and at the same time, it constitutes the unique aspect of this study that distinguishes it from others.

**Keywords:** Arabic language and rhetoric, Abū al-Qāsim al-Mu'addib, *Daqā'iq al-tasrīf*, classification, verb, Tashkent

## GİRİŞ

**B**u çalışma, 4./10. yüzyıl dilcilerinden Ebū'l-Kāsim el-Müeddib'in Arap dilinin fiil yapısıyla ilgili tespitlerini ve onun fiillerin sınıflandırılmasında önerdiği özgün tasnif modelini konu edinmiştir. Müellife ait bilinen tek eser olan *Deḳā'iku't-tasrīf*, onun hayatı hakkında oldukça sınırlı bilgiyi içermektedir. Eserin hâtime kısmındaki kendi beyanından anlaşıldığına göre müellif, 4./10. yüzyılda Şâş/Taşkent'te yaşamış bir Arap dilbilimcisidir. Onun, 8 Zilhicce 338/29 Mayıs 950 tarihinde hayatta olduğu anlaşılmaktadır. (Ebū'l-Kāsim el-Müeddib, 2004, s. 527) Kendisinden ders aldığı bilinen tek hocası olan Ebū Sa'īd el-Heyssem b. Küleyb eş-Şâşî (ö. 335/946) vasıtasıyla, başta İbn Kuteybe (ö. 276/889) ve İbnü'l-Enbârî (ö. 328/940) olmak üzere birçok dilcinin ilmî birikimini tevarüs etmiştir. Müellife ait eserin bilinen tek yazma nüshası Türkiye'dedir. (Köse, 2022, s. 13) 146 varaktan oluşan bu nüsha, 2552 kayıt numarasıyla Süleymaniye Kütüphanesi Şehit Ali Paşa Koleksiyonu'nda bulunmaktadır.

Ebū'l-Kāsim el-Müeddib'in sarf ilmi hakkındaki eseri hem hacim hem de ihtiva ettiği meseleler itibarıyla kendisine kadar yazılan eserlerin en zenginlerinden biridir. Eser, başka dilciler tarafından değinilmeyen birçok özgün bilgiyi içermektedir. Uzun süre tarihin tozlu raflarında keşfedilmeyi bekleyen eser, son zamanlarda eser hakkında çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Bu çalışma ile, müellifin Arapça fiillerle ilgili kendine özgü tasnifinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bunun yanı sıra, fiilleri ifade etmek üzere onun ortaya attığı, ancak diğer dilciler tarafından kullanılmayan birçok terimin de ilgililerin dikkatine sunulması, ikincil amaç olarak belirlenmiştir.

Sistemsel bir dizgiden oluşan dilin iletişim aracı olması, onun toplumsal yönünü tanımlar. Bu aynı zamanda dilin işlevsel alanına da işaret eder. Dilin sistemli bir dizge olması ise iç yapısını ve dilin mantığını ifade eder. Kuramsal dil normlarının, dilin olgusal ve toplumsal/işlevsel yönünün önüne geçirilmesinin doğru olmadığını savunan Ebū'l-Kāsim el-Müeddib'in fiilleri ele alırken,

dilin işlevsel boyutu daha belirgindir. Özellikle dilin morfolojik yapısının tespitine yönelik çalışmalar açısından erken sayılabilecek bir dönemde müellif, fiil çeşitliliği ve eylem-zaman ilişkisiyle ilgili Arapçanın problemlerinin farkına varmıştır. O, bu husustaki boşluğu doldurma çabası kapsamında, dilin formel yapısını en ince ayrıntısına kadar ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Müellifin fiillerle ilgili görüşleri, öznenin yaptığı eylemin ifade edilme biçiminde ortaya çıkan değişkenlerin karşılanması konusunda yapılacak dil çalışmalarında ufuk açabilecek niteliktedir. Müellifin çalışması, bazı yönleriyle geleneksel sınıflandırmayla örtüşse de söz konusu tasniften ayrılan ve özgün bir karakter sergileyen çok yönünün olması müstakil bir çalışmaya konu olmaya değer kılan ve aynı zamanda bu çalışmayı fiiller konusunda yapılan diğer araştırmalardan ayıran bir husustur.

Ebü'l-Kāsım el-Müeddib'in fiilleri tasnif biçiminin ortaya çıkarılması amacıyla sınırlı olan bu çalışmada, mümkün merteye onun üslubuna sadık kalınmaya çalışılmıştır. Sınıflandırma ve başlıklarda onun kullandığı terimler muhafaza edilmiş, gerekli görüldüğü yerlerde, söz konusu kavramla neyin kastedildiği açıklanmıştır. Konuyla ilgili diğer dilcilerin görüşlerinin aktarıldığı yerlerde ise dilciler arasında genel kabul görmüş terimler kullanılmıştır. Müellifin tasnif sisteminin ve terminolojisinin tüm yönleriyle, diğer dilbilimcilerin çalışmalarıyla mukayesesi, daha hacimli bir çalışmayı gerektirmektedir. Bu çalışmada, Arapça fiillerin tasnifi konusunda Ebü'l-Kāsım el-Müeddib'in görüşlerinin incelenmesi ana tema olarak belirlenmiş ve onun taksiminin diğer dilbilimcilerin tasnif metoduyla karşılaştırılmasına; onlarla örtüşen ve ayrılan yönlerinin tespitine daha az değinilmiştir. Yine bu çalışmada, müellifin görüşlerinin doğru olup olmadığı da tartışılmamıştır. Onun görüşlerinin tutarlığı ve gramatik kurallardaki genel geçerlilik şartlarını taşıyıp taşımadığı ayrı bir çalışmada değerlendirilecek hususlardır.

Bilindiği kadarıyla kitabın tek yazma nüshası Türkiye'dedir. Eser, Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi Şehid Ali Paşa Koleksiyonu'nda 2552 numaralı kayıta 146 varak halinde mevcuttur. Eserin tahkiki, Hâtim Sâlih Dâmin, Ahmed Nâcî el-Kaysî (ö. 1987) ve Hüseyin Tural tarafından yapılarak 1987 yılında el-Mecmeu'l-İlmî el-'Irâkî tarafından basımı gerçekleştirilmiştir.

## 1. FİİLLER

Fiiller her türlü olay, oluş ve durumu bünyesinde barındıran yapılardır. Ancak çekimli bir fiil, biçim bilgisel özelliği açısından zaman ve kişilere de kılavuzluk eder. Fiil, yazılı ve sözlü iletişim aracı olan dizgelerin önemli unsurlarından biridir. Fiilin muhtelif tanımlarında, dilcilerin ait olduğu ekolün etkisi belirgindir. İştikakta aslın fiil mi masdar mı olduğunun yoğun olarak tartışıldığı bir dönemde fiili, *أَمْثَلَةٌ أُخِذَتْ مِنْ لَفْظِ أَحْدَاثِ الْأَسْمَاءِ* "isimlerin olaylarından alınan kelimeler" (1988 s. I-12) olarak betimleyen Sîbeveyhi'nin (ö. 180/796) bu tanımında söz konusu etkinin izi görülmektedir. İbnü's-Serrâc'ın (ö. 316/929) *مَا دَلَّ عَلَى مَعْنَى وَرَمَانٍ* "eyleme ve zamana delalet eden kelime" (1996, s. I,38) şeklindeki tanımı ile Zeccâcî'nin (ö. 337/949) *مَا دَلَّ عَلَى حَدَثٍ وَرَمَانٍ* "olayı ve zamanı gösteren kelime" (1986, s. 52) tasvirinde, fiilin zaman-eylem boyutuna vurgu vardır. Fiili, *أَحْدَاثُ الْأَسْمَاءِ وَحَرَكَاتُهَا* "isimlerin hareket ve eylemleri" (2004, s. 381) olarak tarif eden Ebü'l-Kāsım el-Müeddib'in bu betimlemesinde dilin işlevsel yönü dikkate alınmıştır. Tanımda eylem-zaman ilişkisinin önemini göz ardı etmeyen müellif, fiilleri çeşitli yönlerden sınıflandırmıştır.



### 1.1. Eylem-Zaman Sınıflandırması

İnsanın tüm edimleri zaman çizgisi üzerinde gerçekleşir. Dil çalışmalarında zaman iki yönden önemlidir. Bunlardan biri, dile konu olan bir edimin gerçekleşme zamanı kapsamında anlam alanıyla ilgili olan kısmı, diğeri ise bir zaman diliminde gerçekleşen aksiyonun formel olarak karşılanacağı dilbilgisel boyutudur. Zamanın söz konusu iki boyutunun birbirini kuşatacak ve kavrayacak biçimde karşılanması, dilbilgisinin problemlerinden biridir. Geçmiş ve geleceğinin sınırlanması zor olan zaman olgusunu, sınırlı kiplerle anlatmanın güçlüğü ortadadır.

Arapça, fiil sayısı, anlam ve delâlet çeşitliliği açısından zengin bir dildir. Ancak, zamanı karşılayan kipler bakımından aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Zamanı gösteren formların sınırlılığı dikkati çekmektedir. Arap halkının yaşadığı coğrafyanın sadeliği ve gözünün önünde akıp giden uçsuz bucaksız çöl, onların zaman algısına da yansımıştır. Arapçada fiillerin zaman açısından sınırları tam olarak belirlenmiş değildir. (es-Sâmerrâî, 2001, s. 352) Bir edimin geçmişin hangi zaman diliminde gerçekleştiğinin sınırı belirleyecek bir araç yoktur. Aynı durum gelecek zaman için de geçerlidir. Ayrıca bazı dilbilimciler, Arapçanın, hikâye ve rivayet gibi anlatıma zenginlik katan farklı değişkeleri karşılayacak kiplerden yoksun olduğunu söylemiştir. (es-Sâmerrâî, 2001, s. 352)

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, modern dönemde de eleştiri konusu olan, Arapçanın birden fazla zamanın tek bir kalıpla ifade edilmesi sorununa<sup>1</sup> çözüm ürettiği söylenemez. Ancak, dil çalışmaları açısından erken sayılabilecek bir dönemde bu soruna eğilerek zaman olgusunu gramerin sınırlı kalıplarından kurtarma çabası önemlidir. O, dili ve özellikle de eylemin zamanını göstermesi açısından fiilleri, kalıpların sınırlılığından kurtarma çabasıdır. Bu nedenle kendisinden önceki dilcilerde görülmeyen bir çözüm arayışına girerek geçmiş ve gelecek zamanı kendi içinde tasnif etmiştir.

Fiil	Kısımları
المَاضِي (el-Mâzi)	النَّصَّ (en-Naş)
	المُمَثِّل (el-Mümeşsil)
	الرَّاهِن (er-Râhin)
المُضَارِع (el-Muzâri')	النَّصَّ (en-Naş)
	المُمَثِّل (el-Mümeşsil)

Tablo 1: Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in Fiilleri Zamana Göre Tasnifi

#### 1.1.1. الفِعْلُ الْمَاضِي (el-Fi'lü'l-Mâzi)

Mâzi, içinde yaşanan anın öncesini ifade eden bir terimdir. Ebü'l-Kâsım el-Müeddib de bu anlamda kullanmıştır. Müellif, mâzi ifadesine ilave olarak geçmiş zaman fiilleri için الواجب (el-vâcib), العائِر (el-âir) (2004, s. 44) ve الْمُعَرَّى (el-mu'arrâ) (2004, s. 45) kavramlarını da kullanmıştır. Bunlar ona ait özgün tabirlerdir.

##### 1.1.1.1. Mâzi Fiilin Türleri

<sup>1</sup> Arap dilinde zaman problemi için bk. (es-Sâmerrâî, 2001, s. 352)

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in, kendine has terminolojisi bir yana, diğer dilcilerden farklı olarak mâzi fiili kendi içinde tasnifi dikkati çekmektedir. Müellif bu tasnifte, şekil-anlam uyumunu gözetmiştir. O, biçim olarak mâzi olmasına rağmen anlam açısından zaman sınırlaması olmayan edimleri geçmiş zaman kümesinin dışında tutmayıp bu tür fiilleri farklı kavramlarla ayrı başlıklar altında değerlendirmiştir. Müellifin bu tasnif tarzı, Arapça zaman kalıplarını genişletme çabası olarak görülmelidir. Onun, zaman kiplerini kendi içinde tasnif önerisinin, modern dönemde kimi dilcilerin zaman olgusuna yaklaşımını<sup>2</sup> çağrıştıracak nitelikte olduğunu söylemek mümkündür. Müellifin taksimine göre mâzi fiil, zaman bildirmesi bakımından nas, mümessil ve râhin olarak üç kısma ayırmıştır. Bu tasnifin gerekçelerini açıklayarak her birinin tanımını yapan müellif, gramer çalışmalarında kendine özgü bir yaklaşım sergilemiştir.

#### 1.1.1.1.1. النَّصَّ (en-Naş)

Sınırlamak, yükseltmek, farklı yorumlamaya açık olmamak, harekete geçirmek ve gelinebilecek en üst seviyeye ulaşmak kök anlamlarına sahip olan nas (el-Ezherî, 2001, s. VII-79) kelimesi, Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in mâzi fiilin bir türü için kullandığı terimdir. Müellife göre nas fiil bir edimin gerçekleşme anının, dilde formel olarak geçmiş zamana tahsis edilen bir kalıpla karşılanmasıdır. (2004, s. 36) Form ile edim arasında zaman uyumunun olduğu bu tür mâzi fiile "nas" denmesinde, kök anlamından ziyade bu kelimenin fıkıh usulü terimi (el-Cessâs, 1994, s. 241) olarak kazandığı anlam daha etkili olmuştur. Harflerin dizimi ile bu dizimin ifade ettiği anlam arasında zamansal uyumun olması ve gösteren-gösterilen ilişkisinin açıklığı gibi hususlar müellifin, "nas" kelimesini, mâzi fiilin bir türünü belirten dil terimi olarak seçmesine neden olmuştur.

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'e göre, Arapçada ف (fe), ع (ayn) ve ل (lâm) harflerinin فَعَلَ şeklinde dizilerek seslendirilen bir gösteren, gösterilenin içinde bulunulan zaman diliminden önce gerçekleştiğini bildirir. Nitekim, ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا عَبْدًا مَمْلُوكًا "Allah başkasının malı olmuş bir köleyi misal verdi" (Altuntaş vd. 2011, en-Nahl 16/75) âyetinde geçen ضَرَبَ göstereniyle belirtilen "örnek gösterme" gösterileni şimdiki zamandan önce olmuş bir edimdir. Müellife göre, gösteren ile gösterilen arasında zaman bakımından uyum olduğu ve gösterenin gösterilene delaleti açık olduğu için ضَرَبَ kelimesi mâzi nas bir fiildir. (Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, 2004, s. 36) Yapılan araştırmada, mâzi fiilin bu şekilde tasnifine başka yerlerde rastlanmamıştır.

#### 1.1.1.1.2. الرَّاهِن (er-Râhin)

Rehin vermek anlamını taşıyan الرَّاهِن kökünden türeyen الرَّاهِن kelimesi (el-Cevherî, 1987, s. V-2128) Ebü'l-Kâsım el-Müeddib (2004, s. 37) tarafından, mâzi fiilin bir türü için kullanılmıştır. Bunlar müellif tarafından, formel olarak mâzi kalıbında olan eylemin bir zamanla sınırlandırılmasının mümkün olmadığı fiiller olarak tanımlanmıştır. Diğer dilcilerin, kalıbı sebebiyle mâzi kabul ettiği bu fiillerdeki eylem-zaman uyumsuzluğunu dikkate alan müellif, onları ayırmış ve mâzinin farklı bir türü kabul etmiştir. Onun açıklamasından anlaşıldığına göre rehin verme işinde rehin verilen

<sup>2</sup> Temmâm Hassân'ın, anlamın tespitine yönelik ortaya attığı karineler teorisi kapsamında Arap dilinde zaman olgusuna yaklaşımındaki farklılık ve on altı farklı zaman zaman önerisi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. (Daşkiran, 2015, s. 151)

şeyin, rehin alanın yanında sabit ve durağan olması gibi mâzi râhin fiillerde de eylem tüm zamanlarda varlığını sürdürmekte ve zamana göre değişmemektedir. Müellif, *وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرًا* “Allah, her şeye hakkıyla gücü yetendir” (el-Ahzâb 33/27) âyetinde geçen *كَانَ* fiilinin mâzi râhin olduğunu kaydetmektedir. Bu fiil kalıp olarak mâzi, anlam bakımından ise zamandan bağımsız olarak süreklilik ifade eden râhindir. Allah’ın gücü hem geçmişte hem gelecekte hem de şu anda her şeye yeterdir. O’nun gücü belirli bir vakitle sınırlanamaz.

#### 1.1.1.1.3. المُمَسِّل (el-Mümeşsil)

*المُمَسِّل* Kelimesi, benzetmek ve eşit olmak anlamlarına sahip olan *المثَل* kökünden türemiştir. Bir şey hakkında *هُوَ مِثْلُهُ فِي كَذَا* “o, bu hususta onun gibidir” denildiğinde bununla, o iki şeyin söz konusu vasıfta eşit olduğu ve birbirinin yerine geçebileceği anlatılmış olur. (İbn Manzûr, 1993, s. XI-610) Bu kelimenin *مِثْلَ الشَّيْءِ بِالشَّيْءِ* “bir şeyi diğerine benzetti” örneğinde olduğu gibi benzetmek anlamının yanı sıra *مِثْلَ قَوْمِهِ* “kavmini temsil etti” örneğindeki gibi temsil etme, yerine geçme anlamı da vardır. Mümessil temsilci, temsil eden demektir. (Ömer, 2008, III-2066) Temsil edilen alanda temsilcinin, temsil ettiği yerini alması söz konusudur. Dolayısıyla mümessil kelimesinde iki şeyi bir özellikte eşitlemek ve onun yerini almak anlamı vardır. Ebü’l-Kâsım el-Müeddib’in bu kelimeyi mâzi fiil için kullanırken, onun kök anlamından yararlandığı görülmektedir.

Ebü’l-Kâsım el-Müeddib’e (2004, s. 36) göre mümessil, mâzi fiilin bir türüdür. Bu tür fiillerde, gösteren ile gösterilen arasında zaman uyumu yoktur. Harflerin dizimi açısından mâzi formunda olan yapıyla, henüz gerçekleşmemiş bir edimin karşılanması söz konusudur. Başka bir ifadeyle, formel olarak mâzi olan bir yapının kullanılması ve bununla olacak bir eylem ya da olgunun anlatılmak istenmesidir. Böylece gelecekte olacak bir edimin yerini, geçmiş zaman kalıbı alarak onu temsil etmektedir. Mâzi fiili bu şekilde tasnif eden ve mümessil kavramını kullanan başka dilcilerin varlığı tespit edilmemiştir. Söz konusu sınıflandırma ve ıstılah onun kendine has görüşlerinden biridir.

Ebü’l-Kâsım el-Müeddib’e göre, (2004, s. 36) *آتَىٰ أَمْرُ اللَّهِ فَلَا تَسْتَعْجِلُوهُ* “Allah’ın emri gelecektir. Artık onun acele gelmesini istemeyin” (en-Nahl 16/1) âyetindeki *آتَىٰ* kelimesi mâzi mümessil bir fiildir. Arapçada *ي* (ye), *ف* (fe) *ع* (ayn) ve *ل* (lâm) harflerinin dizimi ve seslendirilmesinden oluşan *يَفْعَلُ* göstereni bir edimin gelecekte olacağını bildirir. Müellife göre bu âyette, *آتَىٰ* geçmiş zaman göstereni, gelecek zaman göstereni olan *يَأْتِي* kelimesinin yerine geçmiş ve onu temsil etmiştir. Âyetteki söz konusu emirden kastedilen ne olursa olsun bilinen ve kesin olan şey, o emrin gelecekte gerçekleşeceği. Ebü’l-Kâsım el-Müeddib’in düşüncesine göre, bu gibi âyetlerde geçmiş zaman kipinde gelen fiiller, eylemin gerçekleştiğini göstermez. Çünkü âyetlerde sözü edilen hususların ileride olacağı ile ilgili kesin bilgi vardır. Bu nedenle bu tür fiiller mâziden farklıdır. Ancak ilâhî kelâmın haricinde, *فَإِنَّ عِبْدَ اللَّهِ* “Abdullah kalktı” denilmesinden, Abdullah’ın ileride kalkacağı anlaşılmaz. Ancak, *عَفَرَ اللَّهُ* “Allah affetsin” gibi ifadelerde geçen fiiller de mümessil mâzidir. Çünkü duanın içeriği geçmişte değil, gelecekte gerçekleşecek bir edimdir. Ona göre, Arap dilinde mümessil mâzi fiilin varlığı bilinen bir gerçekliktir.

#### 1.1.2. الفِعْلُ الْمُضَارِع (el-Fi’lü’l-Muzâri’)

ضَارِع kökünün işteş kipi olan ve benzemek, ve boyun eğmek gibi anlamlara gelen ضَارِع fiilinden türeyen المضارع benzeyen demektir. (el-Halîl, 1980, s. I-270; İbn Fâris, 1979, s. III-396; İbn Sîde, 1996, s. III-374) Bu kelimenin; baş tarafında ا (hemze), ن (nûn), و (vâv) ve ي (ye) eklerinden biri bulunan fiil (el-Cürcânî, 1983, s. 218) veya şimdiki zaman ya da gelecek zamana delalet eden fiilleri gösteren bir terim (Sîbeveyhi, 1988, s. I-164) olarak kullanılması Arap gramerinde yaygınlık kazanmıştır. Ancak bu kavramın yanında muzâri fiillere المُستأنف (el-müste'nef) ve المُستقبل (el-müstakbel) de denilmiştir. (el-Halîl, 1985, s. 185)

Şimdiki zaman ve gelecek zaman, kavramsal düzeyde müştereken ele alınırken ilk defa İbnü's-Serrâc' da (1996, s. I-39) terim ayırımına rastlanmaktadır. O, zamanı geçmiş, gelecek ve şimdiki olarak üçe ayırmış ve her birini farklı ıstılahla ifade etmiştir. Onun terminolojisine göre şimdiki zamanı الحاضر (el-hâzır), gelecek zaman ise müstakbel adını alır. Başında ي (ye), ت (te), ا (hemze) ve ن (nûn) zaman eklerinden birisi bulunan fiil şeklinde tanımladığı muzâri ise ona göre zaman yönünden nötrdür. Söz konusu ayırımla İbnü's-Serrâc, Arapçada zaman problemine çözüm arayan dilcilerin öncüleri arasında yer almıştır. Ancak onun çalışması, şimdiki zaman ve gelecek zaman kavramsal düzeyde ayırmakla sınırlı kalmış, birden fazla zamanın tek bir kalıpla ifade edilmesi gibi problemlere çözüm olmamıştır. Öte yandan onun muzâri fiili; zamana göre "hâzır ve müstakbel", aldığı eklerle göre ise "muzâri" ayırımını yapması kavramsal bir karışıklığa sebep olmuştur. Hâzır ve müstakbel olarak adlandırılan fiiller de zaman ekine sahiptir. Bu nedenle onlara da muzâri denmesinde bir sakınca yoktur. O halde söz konusu ayırımın pratikte bir yararı söz konusu değildir. Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in (2004, s. 46) muzâri fiile ait bazı görüşleri diğer dilcilerden farklılaşmaktadır. Kendisinden önce oluşmuş bütün kavramları fark gözetmeksizin kullanan müellifin muzâri fiille ilgili terminolojisi ise oldukça geniştir.

### 1.1.2.1. Muzâri Fiilin Türleri

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, mâzi fiilde olduğu gibi muzâri fiili de kendi içinde tasnif etmiştir. Ona göre muzâri fiil, nas ve mümessil olarak ikiye ayrılmaktadır.

#### 1.1.2.1.1. النصّ (en-Naş)

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, (2004, s. 46) mâzi fiilde yaptığı form, anlam ve zaman uyumuna göre sınıflandırma denemesini muzâri fiile de uygulamıştır. Müellife göre, şimdiki zamanda gerçekleşmiş olan ya da gelecekte olacak olan bir edimin, biçimsel olarak muzâri kipi ile karşılanması durumu muzâri fiilin nas kısmını oluşturmaktadır. Söz gelimi, يَضْرِبُ زَيْدٌ عَمْرًا غَدًا "Zeyd, Amr'ı yarın dövcek" ifadesinde, öznenin gelecekte bir eylemi yapacağı, gelecek zaman kipiyle anlatıldığı için يَضْرِبُ, muzâri nas bir fiildir.

#### 1.1.2.1.2. الممثل (el-Mümeşsil)

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib (2004, s. 46-47) muzâri mümessil fiili, gerçekleşmiş bir iş, hareket veya oluşun şimdiki ya da gelecek zaman kipiyle ifade edilmesi olarak tanımlamıştır. Örneğin, سِرْتُ "dün, oraya varıncaya kadar yürüdüm" cümlesinde, dün gerçekleşmiş olan yürüme eylemi muzâri kalıbıyla anlatılmıştır. Müellife göre örnekte geçen أُدْخِلْ kelimesi muzâri mümessil bir

fiildir. Ona göre Arapçada bu tür fiiller yaygın olarak kullanılmaktadır. Müellife göre, Nâfi kıraatinde damme olarak okunan *وَزُلُّوا حَتَّى يَقُولَ الرَّسُولُ* “onlar öylesine sarsılmışlardı ki peygamber demişti” (el-Bakara 2/214) âyetindeki *يَقُولُ* fiili de muzâri mümessil fiil olup *حَتَّى قَالَ* anlamındadır. Çoğu dilcilere göre bu fiiller müevvel muzâridir.

## 1.2. Sesbilimsel Sınıflandırma

Arapça gramer çalışmalarında, sıhhat ve illet durumlarına göre fiil türleri başlığı altında incelenen konunun, bu çalışmada sesbilimsel sınıflandırma olarak ele alınması uygun görülmüştür. Ancak çalışmanın iç düzeninde bütünlüğün sağlanması bakımından sesbilimin temel kavramlarından olan “sesbirim” yerine -Arapçanın söz konusu olduğu yerlerde- “harf” teriminin kullanımı tercih edilmiştir. Sesbilim, belli bir dilde sesbirimlerin anlam aktarmada üstlendikleri işlevleri inceler. Diğer bir deyişle, dilin ses yapısını inceleyen bilim dalıdır. (Martinet, 1998, s. 74; Huber, 2013, s. 113) Sesbilim, dildeki sesbirimlerin soyut alanlarıyla ilgilenir. Ses dizgesini araştıran sesbilim, ölçütler belirleyerek dilin sesbirimlerini belirler, sınıflandırır ve birlikte bulunabilme koşullarına ortaya çıkarır.

Sesbilgisi ise dilin somutluk alanını araştırır. Sesbilgisi doğal dillerin tümünün sesleriyle ilgilenirken sesbilim, belli bir dilin ses yapısını ele alır. Bu çalışmada sesbilimsel sınıflandırmayla, sesbirimlerin eklenmesine dair özellikleri ile eklenme kural ve yöntemlerini inceleyen söyleyiş sesbilgisi (Huber, 2013, s. 114) kastedilmektedir. Seslerin akustik özellikleri ile işitsel yönü bu çalışmanın kapsamı dışındadır. Türkçede sesbilim açısından kelimeler, ünlü ve ünsüz sesbirimlere göre incelenir. Ünlü ve ünsüz sesbirimlerin özelliği, bir sözcükte sesbirimlerin bir arada bulunmasına ya da bulunamamasına ilişkin koşulları belirler. Çevre seslerin etkisine bağlı olarak; sesbirimlerin seslendirilmesi, düşürülmesi, yerinin değiştirilmesi ya da yerinin belirlenmesi gibi kurallar belirlenir.

Arapçada ise *و* (vâv), *ي* (ye) ve *ا* (elif) harfleri sözcüklerin sınıflandırılmasında başat rol oynar. Harfler; seslendirmeye, çevresinde harflerle uyumuna, yer değiştirme, dönüşme, düşme ve tekrarlanma yeteneğine göre bir takım değer skalasına tabi tutulmuştur. Fiiller, bu değerlemeye göre sesbilimsel açıdan sınıflandırılmıştır. Buna göre, *و* (vâv), *ي* (ye) ve *ا* (elif) harflerine sahip fiiller illetli olup değer açısından zayıf ve değişim kapasitesi yüksektir. Bu harflerin bulunmadığı fiiller ise sahîh ve değer olarak kuvvetli kabul edilmiştir. Fiillerin bünyesinde bulunan sesbirimlere göre kuvvetli veya zayıf değerini almasında harflerin söyleyiş bilgisel özelliği belirleyicidir. Arapça sesbilim çalışmaları denildiğinde genellikle harfleri akustik sesbilgisi yönünden işleyen araştırmalar anlaşılmaktadır. Erken dönem gramer çalışmalarından itibaren ele alınan, kelimelerin sıhhat ve illet durumuna göre sınıflandırılması aslında, söyleyiş sesbilgisi incelemesinden başka bir şey değildir. Bu konu klasik dönem gramer çalışmalarında genellikle, “kök harflerine göre fiillerin taksimi” vb. başlıklar altında incelenmektedir. Ancak harflerin özelliğine göre fiillerin incelenmesi sesbilimin görev alanında yer almaktadır.

Fiillerin sesbilimin alt dalı olan söyleyiş sesbilgisi açısından irdelenmesi ve sınıflandırılması, yeni sözcük türetimi, harfin seslendirilmesi ve çevre harfleriyle korelasyonu ilgili kuralların öğrenilmesi açısından önemlidir.

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in, harflerin özelliğine göre fiilleri sınıflandırması oldukça sistematik ve ayrıntılıdır. Onun taksiminin geleneksel tasnifle örtüşen ve ayrışan yönleri vardır. Harflerin konumuna göre fiili sahîh, sakîm, mehmûz ve mefkûk olarak dörde ayıran müellif, diğer dilcilerin sahîh kapsamında incelediği mehmûz fiili ayrı bir grup kabul etmiştir. Ayrıca diğer dilcilerden farklı olarak, her bir fiili çeşitli alt gruplar halinde tasnif etmiştir.

Fiil	Türleri	Kısımları	Örnek
الصَّحِيح (eş-Şahîh)	الثَّلَاثِي (eş-Şülâsî)	السَّلَامِ الظَّاهِرِ (es-Sâlim eḡ-Ẓâhir)	عَقَرَ
		المُضَاعَف (el-Muzâ'af)	رَدَّ
		المَفْكُوكِ (el-Mefkûk)	سَدَسَ
	الرُّبَاعِي (er-Rubâ'î)	مُخْتَلَفُ الحُرُوفِ (Muḡtelifü'l-ḡurûf)	دَحْرَجَ
		المُؤَدِّ (el-Müvelled)	رَهَشَشَ
		المُضَاعَف (el-Muzâ'af)	صَلَّصَلَ
		المُحَدَّثِ (el-Muḡdes)	أَحْسَنَ
	الخُمَاسِي (el-ḡumâsî)	مُخْتَلَفُ الحُرُوفِ (Muḡtelifü'l-ḡurûf)	اسْحَنَفَرَ
		المُدْغَمِ (el-Mudḡam)	اسْتَبَكَّرَ
		المَبْنِي مِنَ الثَّلَاثِي (el-Mebni mine's-şülâsî)	اِحْدَوْدَبَ
		المَبْنِي مِنَ الرُّبَاعِي (el-Mebnî mine'r-rubâ'î)	سَبَجَلَلَ
	السَّقِيمِ (es-Sakîm)	المَنْقُوصِ (el-Menḡûş)	
الأَوْلَادُ الأَرْبَعَةُ (el-Evlâdü'l-Erba'a)			دَرَى
المُوَائِي (el-Müvâî)			وَأَيَّ
المِثَالِ (el-Mişâl)			وَزَنَ
الأَلْفِيفِ (el-Lefif)			عَوَى
المُلْتَوِي (el-Mültevî)			وَشَى
المَفْكُوكِ (el-Mefkûk)	الصَّحِيحِ (eş-Şahîh)		حَجَرَ
	المُعْتَلِّ (el-Mu'tel)		صَوَّضَى
المَهْمُوزِ (el-Mehmûz)	المَهْمُوزِ (el-Mehmûz)		دَفَى
	القَطْعِ (el-Ḳat')		أَكَلَ
	النَّبْرِ (en-Nebr)		سَنِمَ

Tablo 2: Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in Fiilleri Sesbilimsel Tasnifi (Köse, 2022, s. 227)

### 1.2.1. الصَّحِيحِ (es-Şahîh)

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, (2004, s. 155) sahîh terimini, diğer dilcilerle aynı anlamda kullanmıştır. Buna göre sahîh, kökünde و (vâv), ي (ye) ve ا (elif) harflerinden biri bulunmayan fiildir. Müellifin sahîh fiili sınıflandırması diğer dilcilerden farklı ve biraz ayrıntılıdır. O, sahîh fiilleri üç, dört ve beş harfli olmak üzere ayrı ayrı ele almış ve her birini kendi içinde tasnife tabi tutmuştur.

#### 1.2.1.1. الصَّحِيحِ الثَّلَاثِي (eş-Şahîh eş-Şülâsî)

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in (2004, s. 155) tasnifine göre sülâsî sahîh fiiller, sülâsî sahîh sâlim zâhir, sülâsî sahîh muzâaf ve sülâsî sahîh mefkûk kısımlarına ayrılır. Sülâsî sahîh fiili, mâzi kipini oluşturan harflerden biri و (vâv), ي (ye) ve ا (elif) olmayan fiil olarak tanımlayan müellif, kelime türetiminde mâzi kalıbını kök kabul ettiği için bu tanımda da mâziyi esas almıştır. Müellifin tanımına göre, جَمَعَ “topladı” gibi bütün harfleri farklı olanlar, sülâsî sahîh sâlim zâhir fiildir. قَلِقَ “endişelendi” gibi, araları başka bir harfle ayrılmak şartıyla, kendisinde aynı türden iki harf bulunan fiiller sülâsî sahîh mefkûk adını alır. عَقَّ “yırttı, yardı” fiili gibi ikinci ve üçüncü harfleri aynı olanlar ise müellifin terminolojisinde sülâsî sahîh muzâaf olarak adlandırılmıştır. (2004, s. 183)

### 1.2.1.2. الصَّحِيحُ الرَّبَاعِي (eş-Şahîh er-Rubâ'î)

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, (2004, s. 187) dört harfli sahîh fiilleri الرَّبَاعِي مُخْتَلَفُ الْحُرُوفِ (er-rubâ'î muhtelifü'l-ḥurûf), الرَّبَاعِي الْمُوَلَّدُ (er-rubâ'î el-müvelled), الرَّبَاعِي الْمُضَاعَفُ (er-rubâ'î el-muzâ'af) ve الرَّبَاعِي الْمُحَدَّثُ (er-rubâ'î el-muḥdes) olmak üzere dört gruba ayırmıştır. دَخَرَجَ “yuvarladı” gibi harflerinin tamamı farklı olan fiiller harfleri farklı dördü grubunu oluşturmaktadır. ضَرَبَ “dövdü” gibi aslı sülâsî olan ve eklenme yoluyla son harfi tekrarlanan fiiller türeyen dördüdür. Yansımada elde edilen ses öbeklerinin tekrarlanması ve iki ses öbeğinin birleştirilmesi yöntemiyle türetilen dört harfli fiillere muzâaf dördü denir. صَلَّصَلَ “şingirdadı, tıkırdadı” fiilleri buna örnektir. Muhdes dördü ise حَسُنَ “güzel oldu” kökünden türeyen أَحْسَنَ “iyilik yaptı, iyi oldu” örneğinde olduğu gibi yapım eki olarak dört harfli hale gelen ve harflerinin tamamı birbirinden farklı olan fiillerdir.

### 1.2.1.3. الصَّحِيحُ الْخُمَاسِي (eş-Şahîh el-Ḥumâsî)

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, (2004, s. 188) humâsî fiilleri dörde ayırmıştır. اسْتَحْفَرَ “hızlı yürüdü” gibi harflerinin tamamı birbirinden farklı olan fiilleri الْخُمَاسِي مُخْتَلَفُ الْحُرُوفِ (el-ḥumâsî muhtelifü'l-ḥurûf) olarak adlandırmaktadır. اسْتَبَكَّرَ “doğruldu” gibi idğamlı olanlar, sahîh fiilin الْمُدْغَمِ الْخُمَاسِي (el-ḥumâsî el-müdğam) kısmını oluşturmaktadır. Üç harfli حَدَبَ kökünden türeyen اَحْدَوْدَبَ “kamburlaştı” gibi aslı sülâsî olan humâsî fiiller, müellif tarafından الْمَبْنِي مِنَ الثَّلَاثِي (el-ḥumâsî el-mebni mine'ş-şülâsî) ismiyle ayrı bir grup olarak değerlendirilmiştir. Rubâ'î mücerred olan سَبَخَلَ fiilinden türeyen الْمَبْنِي مِنَ الرَّبَاعِي الْخُمَاسِي (el-ḥumâsî el-mebni mine'r-rubâ'î) kısmını oluşturmaktadır.

### 1.2.2. السَّقِيم (es-Sakîm)

Dilciler tarafından genellikle mu'tel ismiyle anılan ve kökünde و (vâv), ي (ye) ve ا (elif) harflerinden biri bulunan şekilde tanımlanan illetli fiilleri, Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, السَّقِيم kavramıyla ifade etmiştir. Bu gruptaki fiillerin muhtelif kiplerinde bazı harflerin düşmesi veya değişmesi, müellif tarafından bir zaaf veya kelimenin bünyesinde bulunan bir hastalık olarak yorumlanmış ve kelimenin kökünde bulunan hastalık, rahatsızlık, güçsüzlük, zayıflık ve sakatlık (el-Cevherî, 1987, s. V-1950) gibi anlamlarla ilişkilendirilerek böyle bir terim tercih edilmiştir. Sesbilimsel sınıflandırma açısından fiillerin ikinci kısmını oluşturan sakîm fiil müellif tarafından, kendi içinde menkûs, evlâdü'l-erba'a, müvâî, misâl, lefif ve mültevî olarak altı kısma ayrılmıştır.

### 1.2.2.1. المنقوص (el-Menkûş)

Orta kısmında و (vâv) veya ي (ye) harflerinden biri bulunan fiillerdir. Genellikle الأَجُوف (ecvef) olarak nitelenen bu fiillere Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, (2004, s. 252) bazı kiplerinde harf düşmesi neticesinde ortaya çıkan noksanlığı dikkate alarak المنقوص demiştir. Kendine özgü olan bu tabiri kullanan başka dilcinin varlığı bilinmemektedir.

### 1.2.2.2. الأُولَادُ الأَرْبَعَةُ (el-Evlâdü'l-Erba' a)

Evlâdü'l-erba' a tabiri Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in, dilciler tarafından genellikle nâkıs terimiyle ifade edilen, sonu و (vâv) veya ي (ye) harflerinden biriyle biten fiillerle ilgili kullandığı kendine özgü bir terimdir. Müellif, söz konusu fiillerin bu isimle anılmasının nedeni olarak, bu fiillerin يَدْعُو "çağırır" ve يَبْكِي "ağlar" gibi çekimlerinde illet harfinin dördüncü harf olarak bulunmasını ve دَعَوْتُ "çağırdım" ve بَكَيتُ "ağladım" gibi illet harfi düşmeyerek dört harfli olarak gelmesini gösterir. (2004, s. 286) İlk dönemlerde bu tür fiiller genellikle مَاعْتَلَّ مِنْهُ مَوْضِعُ اللَّامِ "fiillerden lâme'l-fiili illetli olanlar" vb. başlıklar altında incelenmiştir. (Sibeveyhi, 1988, s. IV-46; el-Müberred, 1969, s. I-272) Nâkıs fiili "çatı" fiilinde vâv veya ye illet harfi bulunan fiiller" olarak tanımlayan Cürcânî (ö. 471/1078-79), bu fiillere ذُو الأَرْبَعَةِ "dörtlü" denildiğinden bahsetmektedir. (1987, s. 42) Bu fiillerin ذُو الأَرْبَعَةِ olarak isimlendirilmesine ilk olarak İbnü's-Sikkât'te (ö. 244/858) rastlanmaktadır. O, وَمِمَّا يُقَالُ بِالأَيِّ وَالْوَاوِ مِنَ ذَوَاتِ الأَرْبَعَةِ "dörtlü fiillerden vâv ve ye ile gelenler" başlığı altında, bu fiiller hakkında bilgi vermiştir. (2002, s. 137)

### 1.2.2.3. المُوَافِي (el-Müvâî)

Sakîm fiilin müvâî adında ayrı bir kısma ayrılması, Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'e özgü bir tasnif ve isimlendirmedir. Söz vermek anlamına gelen الوَافِي kökünden türeyen bu kavramı müellif, sahîh ve illetli fiillerin dışında ayrı bir grupta ele almış ve bu tür fiiller için özel bir başlık açmıştır. Müellif, Arap dilinde sakîm müvâî olan sadece iki fiilin varlığından bahsetmektedir. Bunlar sığınmak, korumak anlamına gelen أَوَى ile söz vermek anlamındaki وَأَيَّ fiilleridir. Müellif, müvâî kavramını tercihini ilginç bir nedene bağlamıştır. Buna göre, söz konusu iki fiil وَأَيَّ fiilinin türevi olduğu için böyle bir terim tercih edilmiştir. (2004, s. 342) Dilcilerin bazıları bu fiilleri mu'tel kapsamında değerlendirirken bunların mehmûz olduğunu düşünenler de vardır.

### 1.2.2.4. المِثَال (el-Mişâl)

Harflerinin dizimi و (vâv) veya ي (ye) ile başlayanlar, illetli fiillerin bir türünü oluşturmaktadır. Bu gruba giren fiillere misâl denmesi ilk dönemlerde yaygın değildir. Misâl teriminin kullanımı 4/10. yüzyıldan sonra yaygınlaşmıştır. Misâl, Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in, diğer dilcilerle müşterek kullandığı bir kavramdır. Müellif, misâl olan وَرَنَ "tarttı" ile ecvef olan زَانَ "süsledi, geliştirdi" fiillerinin emir kiplerinin زَنَّ şeklinde aynı vezinde gelmesi gibi, iki grup fiil arasındaki benzerliklere binaen benzeyen, örnek anlamlarına gelen misâl kelimesinin söz konusu fiillere isim olarak verildiğini ifade etmektedir. (2004, s. 220)

### 1.2.2.5. اللَّفِيف (el-Lefif)



Ebü'l-Kāsım el-Müeddib'in sakîm fiilin bir türü olan lefîfi taksimi diğer dilcilerden farklıdır. Müellif lefîfi, "sahîh bir harften sonra illetli iki harfin bir araya gelmesi" şeklinde tanımlamıştır. Bu tanıma göre lefif kavramı, lefifin sadece المَقْرُون (el-maqrûn) kısmını kapsamaktadır. Bu taksime göre, عَوَى "kurt, köpek uludu" ve هَوَى "sevdi, düşkün oldu" gibi fiiller sakîm fiilin lefif kısmını oluşturmaktadır. Onun sınıflandırmasında lefif fiilin المَقْرُون (el-mefrûk) kısmı ise sakîm fiilin ayrı bir kısmını oluşturur. (2004, s. 325)

Lefif kelimesi ilk dönemlerden itibaren dilciler tarafından kullanılan bir terimdir. Lefifi, iki harfin yan yana gelmesi olarak tanımlayan Halîl'in (ö. 175/791) verdiği örnekler, lefifin her iki türünü de kapsamaktadır. (980 s. II-270) Sîbeveyhi, lefif terimini kullanmadan iki illet harfi bulunan fiil demekle yetinir. (1988, III-518, IV-22) Cürçânî, kök harflerinden ikisi illetli olan her fiil şeklinde tanımladığı lefif fiili, maqrûn ve mefrûk olarak taksim etmiştir. (1987, s. 42) Onun, harflerin dizimini dikkate alarak yaptığı bu tanım ve taksim, sonraki dilciler tarafından genel kabul görererek bir kural hâline gelmiştir.

#### 1.2.2.6. المُلْتَوِي (el-Mültevi)

Bükme, eğirmek, sarmak ve kıvrırmak anlamlarına gelen المُلْتَوِي kökünün dönüşlü kipi olan المُلْتَوِي kelimesi, bükülen, eğrilen, sarılan, kıvrılan ve iki kat olan demektir. (İbn Düreyd, 1987, s. II-146) Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, (2004, s. 335) sakîm fiilin ayrı bir türü olarak değerlendirdiği mülteviyi, "sahîh bir harfin iki illetli harfle çevrenmesi" şeklinde tanımlamıştır. Müellifin tasnifine göre, lefif-i mefrûk olarak bilinen وَشَى "çekiştirdi, ele verdi", وَجَى "yürüdü" ve وَلَى "takip etti, yakınında oldu" gibi fiiller, sakîm fiilin mültevi kısmını oluşturmaktadır. Tespit edilebildiği kadarıyla ona has olan bu taksim ve isimlendirmeyi yapan başka kimse olmamıştır.

#### 1.2.2.3. المَفْكُوك (el-Mefkûk)

Mefkûk fiil, Ebü'l-Kāsım el-Müeddib'in (2004, s. 347) özgün tarafını oluşturan tasniflerinden biridir. Müellife göre, çözmek, ayırmak ve bağlantısını koparmak (İbn Sîde, 2000, s. VI-666) anlamlarına sahip olan المَفْكُوك kökünden türeyen المَفْكُوك, sesbilimsel sınıflandırmada fiilin müstakil bir türünü oluşturmaktadır. Mefkûkü, ilk ve son harfleri aynı olan fiiller olarak tanımlayan müellif, bu tür fiilleri de kendi içinde ikiye ayırmaktadır. (2004, s. 346) Onun taksimine göre سَلَسَ "bir şey kolay, akıcı ve yumuşak oldu" (es-Şâğânî, 1970, s. III-938; İbn Fâris, 1979, s. III-94) ve جَرَجَ "engebeli yolda yürüdü ve yüzük parmağı sıkı" (el-Ezherî, 2001, s. X-260) vb. fiiller bu grubun المَفْكُوك الصَّحِيح (el-mefkûk eş-şahîh) kısmını oluşturmaktadır. Tavukların özellikle yumurtlama anında ses çıkarmasını ifade eden قَوَّى gibi (el-Halîl, 1980, s. V-237) olanlar ise المَفْكُوك المَعْتَلَّ (el-mefkûk el-mu'tel) fiilleridir. Aynı cinsten iki harfin arasının başka bir harfle ayrılması müellif tarafından fiillerin mefkûk olarak isimlendirilmesinin gerekçesini oluşturmaktadır. Ondan başka böyle bir tasnif ve isimlendirmeyi yapan dilci tespit edilememiştir. Başta Sîbeveyhi olmak üzere, bu fiilleri konu edinen dilciler genellikle Arapçada bu tür kelimelerin azlığından söz etmekte ve bunları ayrı bir kategoride değerlendirmemektedir. (Sîbeveyhi, 1988, s. IV-401; Müberred, 1969, s. I-150; es-Sîrâfî, 2008, V-323)

#### 1.2.2.4. المَهْمُوز (el-Mehmûz)

Geniş anlamıyla sesbirimlerinden biri <sup>1</sup> (hemze) olan fiilleri kapsayan mehmûz terimi, erken dönemden itibaren dil çalışmalarında kullanıldığı bilinmektedir. Ancak bu terimin sahîh fiilin bir türünü ifade eden özel bir anlam kazanması daha sonradır. İlk dönemlerde isim ve fiil ayrımı yapılmadan sesbirimlerinden biri hemze olan tüm kelimeler için -kendisinde hemze bulunan anlamında- mehmûz denilmiştir. (el-Halîl, 1980 s. III-276; el-Ferrâ, 1955, s. II-291; İbnü's-Sikkît, 2002, s. 28; Müberred, 1969, s. I-156; İbnü's-Serrâc, 1996, s. II-378; İbnü'l-Enbârî, 1992, s. II-378) İlk dönemlerde dilciler genellikle, hemzenin kendisine odaklanmıştır. Bu çerçevede hemzenin zâid olması veya olmaması, vasıl ve kat' hemzesi gibi meseleler ele alınmıştır. Harflerinden biri hemze olan fiiller ile hemzenin harflerin dizimindeki yerine göre fiilin durumu gibi meselelere değinilmemiştir.

Tespit edilebildiği kadarıyla Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, harflerinden biri hemze olan fiilleri ayrı bir grup olarak tasnif eden ve "mehmûz" kavramını söz konusu fiillere has bir terim olarak kullanan ilk dilcilerdendir. Aynı zamanda o, mehmûz fiilleri kendi içinde ilk defa üçe ayıran dilcilerden biridir. Ancak müellif ve eserinin yakın zamana kadar literatürde yerini alamamış olması bu hakikatin ortaya çıkmasını geciktirmiştir. Mehmûz kelimesinin terim olarak kullanımı yaygınlık kazanmadan önce bu tür fiiller genellikle, hemzeli kelimelerin çekimiyle ilgili meseleler vb. başlık altında ele alınmıştır. (İbn Cinnî, 1954, s. I-96)

Arap gramer geleneğinde kök harflerine göre fiillerin sâlim, muzâaf, misâl, ecvef, nâkıs ve mehmûz olarak tasnifine Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'den sonra Fârâbî'de (ö. 350/961 [?]) rastlanmaktadır. Fârâbî, bünyesinde hemze bulunan isim ve fiilleri ayrı başlıklar altında ele almış ve sonu hemze ile biten fiillere مَهْمُوزُ الْعَجْزِ (mehmûzü'l-'acüz) veya مَهْمُوزُ اللَّامِ (mehmûzü'l-lâm), ortası hemzeli olanlara مَهْمُوزُ الْعَيْنِ (mehmûzü'l-'ayn) veya مَهْمُوزُ الْأَوْسَطِ (mehmûzü'l-avsat) demiştir. Hemzeyle başlayan fiiller için ise ayrı bir tabir kullanmamıştır. (2003, s. IV-165, 169, 200, 204) Aynı çağda yaşayan Ebü'l-Kâsım el-Müeddib ve Fârâbî'nin vefat tarihlerinin, eserlerinin yazım tarihinin bilinmemesi ve görüşüklerine dair bir malumatın bulunmaması, fiillerin tasnifi konusundaki bu çalışmalarda önceliğin hangisine ait olduğu, kaynakları ve birbirlerinden etkilenip etkilenmedikleri konusunda kesin bir kanaate varmayı zorlaştırmaktadır.

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in, mehmûz fiili Arap dilinin geleneksel fiil şemasında yerleştirdiği yer diğer dilcilerden farklıdır. Genellikle sahîh fiilin bir türü kabul edilen mehmûz ona göre, sesbilimsel taksimde müstakil bir yer tutmaktadır. Ayrıca mehmûz fiili kesin olarak üç kısma ayıran müellif her birini kendine özgü kavramlara ifade etmektedir. Buna göre; hemze ile başlayanlar الْقَطْع (kat'), (2004, s. 392) orta kısmında hemze bulunanlar النَّبْر (nebr) ismini almaktadır. (2004, s. 403) Müellif, son sesbirimi hemze olan fiilleri ise المَهْمُوزِ olarak isimlendirmiştir. (2004, s. 414) Müellifin terminolojisinde mehmûz, kök halinde hemze bulunan tüm fiilleri içine alan genel bir terim iken aynı zamanda mehmûz fiili üçüncü kısmının da adı olmaktadır.

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib ve Fârâbî'den sonra mehmûz fiillerin tarif ve tasnifini yapan bir başka dilci Cürçânî'dir. Mehmûzü مَهْمُوزَةُ هَمْزَةٍ أَوْ لَامٍ أَوْ عَيْنٍ أَوْ مَا حَلَّتْ بِقَائِهِ أَوْ عَيْنِهِ أَوْ لَامِهِ هَمْزَةً "ilk, orta veya son harfi hemze olan" şeklinde tanımlayan Cürçânî, bu fiilleri üçe ayırarak daha sonraki sarf çalışmalarında yerleşecek olan mehmûzü'l-fâ, mehmûzü'l-ayn ve mehmûzü'l-lâm tanımlamasını yapmıştır. Cürçânî bu fiillere الْقَطْع، النَّبْر ve المَهْمُوزِ diyen dilcilerin de varlığından bahsetmektedir. (1987, s. 40) Mehmûz fiilin türleri ile

ilgili olarak bu tabirleri Ebü'l-Kāsım el-Müeddib'den başka kullanan kimse olmamıştır. Başka bir deyişle Arap gramerine dair elde bulunan eserler incelendiğinde, bu tabirlerin müellife ait olduğu ve başka kullanan kimsenin bulunmadığı görülmektedir. *el-Miftâh*'ın muhakkikinin, Cürçânî'nin bahsettiği ıstıhlara sarf ve dil nahiv kitaplarında rastlayamadığından söz etmesi bu iddiayı teyit etmektedir. *el-Miftâh*'ın tahkik ve basımının *Deḳâiku't-taṣrîf*'in gün yüzüne çıkarılmasından önce gerçekleşmiş olması nedeniyle muhakik, Ebü'l-Kāsım el-Müeddib'e ait olan bu bilgilere ulaşamamıştır. Bu kavramları Cürçânî'den önce müellifin kullandığı kesin olarak bilindiği, ondan başka kullananın olduğuna ilişkin eserlerde bir kayda rastlanmadığına göre Cürçânî'nin bu bilgileri ondan almış olma ihtimalinden bahsedilebilir. Muhtemelen Cürçânî, Ebü'l-Kāsım el-Müeddib'e ait olduğu kesinleşmiş olan bu bilgileri kaynak göstermeden ondan nakletmiştir.

### 1.3. Fiil Çatısına Göre Sınıflandırma

Fiiller, dil örgüsünün en temel unsuru olan söz dizimsel yapının başat elemanıdır. Bu, cümlelerin söz dizimsel yapısının ve koşullarının temel belirleyicisinin fiil olduğu anlamına gelmektedir. Fiilin, dizim içinde bulunabilme ve çevre üyelerle doldurulması zorunlu olan söz dizimsel boşluklar oluşturabilme kapasitesi o fiilin içinde yer aldığı sınıfın, sergilediği davranışın ve söz dizimsel yapısının belirlenmesini sağlar. (Doğan, 2018, s. 2206) Eylemin sürecinin ya da yapısının sonucunda ortaya çıkan istemi karşılayan tamlayıcıların sayısı ve türü, aynı zamanda fiilin çatısını belirler.

Çatı denildiğinde, eylemin kendi yapısı değil, onun oluşturduğu anlamsal boşluğu dolduracak dış etkenler söz konusudur. Bu anlam boşluğu fiil/eylem, fâil/özne ve muf'ul/nesne öğelerinin oluşturdukları kombinasyon sayesinde giderilmektedir. Fiilin, özne ve nesne ile ilişki kurma zorunluluğu, biçimi ve çeşitliliğine göre fiiller sınıflandırılır. Bu tasnif, dilbilgisi çalışmalarında genellikle fiilde çatı olarak anılır. Diğer bir ifade ile fiil çatısı, fiil-nesne ve fiil-özne ilişkisi neticesinde eylemin kazandığı özelliktir.

Arap gramerinde fiil çatısını ifade eden bir terime ve kavramsal seviyede bir tanımlamaya rastlanmaz. Hem kelime yapısı hem de söz dizimi açısından önemli bir konuma sahip olan bu mesele, Arap dilini konu edinen eserlerde genellikle müstakil başlık haline yer almaz. Fiillerle ilgili diğer konular arasında karışık olarak işlenir. Ebü'l-Kāsım el-Müeddib'in *Deḳâiku't-taṣrîf*i de diğerlerinden farklı değildir. Onun eserinde fiil çatısı konusuna, yeri geldikçe değinilmektedir. (2004, s. 34, 153, 154, 169, 178)

#### 1.3.1. Fiil-Mef'ul İlişkisine Göre Sınıflandırma

Fiillerin sınıflandırılmasında özne-nesne ilişkisi önemli bir yer tutar. Burada, fiilin nesne boşluğu oluşturma kapasitesi belirleyicidir. Arapça geleneksel dil çalışmalarında nesneye gereksinim duyma yönünden fiiller müteaddî/geçişli ve lâzım/geçişsiz olmak üzere ikili bir tasnife tabi tutulur. Birden fazla nesne alanlar ise müteaddî fiilin alt grubu olarak değerlendirilir. Ebü'l-Kāsım el-Müeddib'in tasnifi geleneksel sınıflandırmadan ayrıdır. Müellife göre nesne alma yönünden fiiller lâzım, müteaddî, mücâviz/iki mef'ule müteaddî ve mevsûl olmak üzere dört kısımdır.

### 1.3.1.1. اللَّازِم (el-Lâzım)

Özne yüklem birlikteliğinde nesneyi zorunlu kılacak bir boşluğun oluşmaması hali olarak tanımlanabilecek lâzım, çatisına göre fiil türlerinden birini oluşturmaktadır. Sürdürmek, sabit olmak, gerekli olmak, ayrılmamak vb. anlamları bulunan اللّٰزِم aslından türeyen (el-Halîl, 1980, s. VII-372) bu kelimenin geçişsiz fiilleri ifade eden bir terim olarak kullanılması hususunda dilciler arasında ihtilaf yoktur.

Bu istilâh hakkında Ebü'l-Kâsım el-Müeddib de diğer dilcilerden farklı düşünmez. (2004, s. 153) Müellif ayrıca, الْمُتَمَتِّع (el-mümteni') ifadesini de bu tür fiiller için kullanır. (2004, s. 224) Lâzım fiili tespit etmenin kolay bir yolunun olduğundan söz eden müellife göre ضَرَبْتُهُ "onu dövdüm" ve شَتَمْتُهُ "onu azarladım" örneklerinde olduğu fiilin mef'ul zamiri ile kullanılması anlam açısından bir bozukluk oluşturmaz fiiller lâzımdır. Ancak قَعَدْتُهُ ve قَمَّئْتُهُ gibi mef'ul zamirinin bitişmesi, anlam açısından uygun olmayanlar ise müteaddî fiildir. (2004, s. 153)

Halîl, (1980, s. VII-372) lâzım fiil kavramını az da olsa kullanırken talebesi Sîbeveyhi'nin bu terimi kullanmadığı görülmektedir. O lâzım fiilleri الَّذِي لَمْ يَتَّعَدْ إِلَيْهِ فِعْلٌ فَاعِلٌ "fâilin fiili mef'ule geçmeyen" (Sîbeveyhi, 1988, s. I-42) ya da الَّذِي لَا يَتَّعَدَاهُ فِعْلُهُ "fiili mef'ulüne geçmeyen fâil" (Sîbeveyhi, 1988, s. I-33) cümleleriyle anlatmaktadır. Sîrâfî'de (2008, s. II-352) lâzım fiiller hakkında الْفِعْلُ اللَّازِمُ ve الْغَيْرُ وَاقِعٌ ifadelerine rastlanmaktadır. Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'den sonra 5./11. yüzyılda Herevî'nin (1999, I-186) lâzım terimini çok sık kullandığı görülmektedir. Fiilleri mef'ul alabilen ve alamayan olarak ayırdıktan sonra her birini tanımlayan ve mef'ul alanları müteaddî, alamayanları ise lâzım olarak isimlendiren Cürçânî'den (1987, s. 56) sonra bu ikili tasnifin ve terimlerin kullanımı dilciler arasında yaygınlık kazanmıştır.

### 1.3.1.2. الْمُتَعَدِّي (el-Müte'addî)

Eylemin nesneye olan gereksiniminin bir nesne ile tamamlandığı fiil türlerine müteaddî fiil denmektedir. Bulaşmak, sınırı aşmak ve geçmek vb. anlamları olan الْعَدُو kökünden (İbn Fâris, 1979, s. IV-249) türeyen ve saldırgan, geçişli ve ettirgen manasına gelen الْمُتَعَدِّي kelimesi, (İbn Manzûr, 1993, s. XIV-304) erken dönemden itibaren geçişli fiiller için kullanılan bir terimdir. Halîl'in bu kavramı kullandığını gösteren net ifadelerle rastlanmasa da Sîbeveyhi (1988, s. I-33) ve sonrasında gelen dilciler kullanmıştır. Bu terimi selefleriyle aynı anlamda kullanan Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, (2004, s. 153, 161, 204) aynı zamanda müteaddî fiili ifade etmek üzere yaygın olarak الْوَاقِع (el-vâki') kavramına da yer vermektedir. (2004, s. 60, 64, 159, 174, 184) Tespit edilebildiği kadarıyla Halîl'in eserlerinde vâki' kelimesi müteaddî fiili çağrıştıracak şekilde sadece bir yerde geçmektedir. (el-Halîl, 1980, s. II-25) Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'e kadar müteaddî fiile vâki' diyen başka dilci olmazken ondan sonra Enbârî'nin (2002, s. II-676) bir yerde bu tür fiillere vâki' dediği görülmektedir.

### 1.3.1.3. الْمُجَاوِز (el-Mücâviz)

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in (2004, s. 155) sınıflandırmasına göre mücâviz, özne-yüklem ilişkisi bakımından fiilin kısımlarından birini oluşturmaktadır. Fiilde oluşan anlam boşluğu bir mef'ul ile dolan fiilleri müteaddî adı altında ayrı bir grup yapan müellif, fiilde oluşan anlam boşluğu iki mef'ul

ile tamamlanan fiilleri mücâviz olarak isimlendirerek müteaddî fiilden ayırmıştır. Onun tasnifine göre كَسَوْتُ زَيْدًا تَوْبًا “Zeyd’e elbise giydirdim” cümlesindeki كَسَى gibi fiiller mücâvizdir. Geçmek, ortada olmak, kat etmek, merkezde olmak ve mümkün olmak vb. anlamları bulunan الْجَوَز kökünden (İbn Manzûr, 1993, V-326) türeyen المجاوز kelimesinin bu tür fiillere isim olarak tercih ederken müellifin, kelimenin kök anlamları arasında olan “geçmek” ile öznenin eyleminin bir mef’ul ile yetinmeyip ikinci mef’ulü de etkilemesi arasında ilişki kurmuştur. İki mef’ule müteaddî fiilleri ayrı bir grup olarak ele almayan dilciler arasında, ihtiyaç duyduğu mef’ul sayısına bakılmaksızın hepsinin müteaddî sayılması genel kabul görmüştür. Ancak Ebü’l-Kâsım el-Müeddib, söz konusu ayrıma giderek diğer dilcilerden farklılaşmıştır.

Halîl, (1980, s. II- 210-216, IV-27) bir yerde bir mef’ul alan fiillere المجاوز, iki mef’ul alanlara ise الْمُتَعَدِّي dese de diğer yerlerde bahse konu ayrımı gözetmeksizin müteaddî fiiller için المجاوز ve الْمُتَعَدِّي tabirlerini müştereken kullanmıştır. Mücâviz kelimesini kullanmayan ve mef’ule ihtiyaç duyması yönünden fiilleri net olarak ikiye ayıran Sîbeveyhi, sayısına bakmaksızın mef’ule ihtiyaç duyan bütün fiillere الْمُتَعَدِّي demektedir. Ebü’l-Kâsım el-Müeddib’den sonra mücâviz kelimesine İbn Dürüsteveyh’de (ö. 347/958) rastlanmaktadır. Ancak o da müellifin ortaya koyduğu müteaddî-mücâviz ayrımını yapmadan söz konusu kavramı tüm müteaddî fiilleri içine alacak şekilde kullanmıştır. (1998, s. 461)

#### 1.3.1.4. الْمُؤْصُول (el-Mevşûl)

Diğer dilcilerden farklı olarak Ebü’l-Kâsım el-Müeddib, mevsûl olarak isimlendirdiği fiilleri özne-yüklem ilişkisine göre farklı bir grup kabul etmiştir. Müellif, mevsûl tabiri ile dolaylı olarak, harf-i cer vasıtasıyla mef’ul alabilen fiilleri kastetmektedir. Arap gramerinde lâzım fiilin müteaddî fiile dönüştürülmesi bahsinde ele alınan bu mesele, müstakil bir fiil türü olarak kabul edilmemektedir. Varmak, ulaşmak, birleştirmek, eklemek ve bağlanmak vb. anlamlara sahip olan المؤصول kökünden türeyen المؤصول dilcilerin terminolojisinde ism-i mevsûl ve sılası çerçevesinde kullanılan bir gramer terimidir.

Ebü’l-Kâsım el-Müeddib’e (2004, s. 153-154) göre, mevsûl fiilin harf-i cere olan ihtiyacı فَاصْنَحْ غَيْرِ الْمُغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ “onları bırak ve ‘Sizinle kavgam yok’ de” (ez-Zuhrûf, 43/89) ve “gazaba uğramışların yoluna da dalâlete sapsmışların yoluna da değil” (el-Fâtiha 1/7) âyetlerinde olduğu gibi birinci mef’ulünü almak için olabileceği gibi onu işe zorladım” örneğinde olduğu gibi ikinci mef’ulü almak için de olabilir. Müellife göre bazı fiiller hem müteaddî hem de mevsûl olabilir. Müekr ve مكفر fiilleri böyledir. Bu fiiller, مكفرته و شكرته ve مكفرته به و شكرته şeklinde kullanılmaktadır. Kur’ân’ın وَلِوَالِدَيْكَ أَنْ اشْكُرْ لِي وَلِوَالِدَيْكَ “Bunun için (ey insan), hem bana hem anne babana minnet duymalısın”, (Lokmân 31/14) ثُمَّ الَّذِينَ كَفَرُوا رَبَّهُمْ “İşte böyle, Semûd kavmi rablerini inkâr etti” (Hûd 11/68) ve ثُمَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ يَعْدِلُونَ “Ama yine de kâfir olanlar (putları) rablerine eş tutuyorlar” (el-En’âm 6/1) âyetleri bu iddiayı desteklemektedir.

#### 1.3.2. Fiil-Fâil İlişkisine Göre Sınıflandırma

Eylemin ortaya çıkardığı özne ihtiyacının karşılanma biçimi, özne-yüklem ilişkisine göre fiilin sınıflandırılmasının sınırlarını tayin eder. Buna göre, fiilin özne gereksiniminin karşılanıp

karşılanmadığı, karşılanmışsa öznenin belirli ya da belirsiz olması belirleyicidir. Ayrıca, işin yapılma biçimi de önemlidir. Eylemin, özne tarafından gerçekleştirilmiş olması mümkün olduğu gibi özneyi de etkileyecek şekilde başkası tarafından da yapılmış olabilir. Eylemi yapan ve ondan etkilenenin aynı kişi olma ihtimali de vardır. Eylemin, birden çok kişi arasında karşılıklı ya da birlikte yapılmış olması da mümkündür. Bütün bunlar, fiilin oluşturduğu özne boşluğunun doldurulmasında dikkate alınması gereken ihtimallerdir. Arapçada, fiil ve fâiline göre malum/etken, meçhul/edilgen, mutâvaat/dönüslü ve müşareket/işteş gibi kısımlara ayrılan fiil türleri, Türkçeye kıyasla daha sınırlıdır. Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, fâiline göre fiilleri müşâreket, mutâvaat, muzmer ve zâhir olmak üzere dört kısma ayırmıştır.

### 1.3.2.1. الفِعْلُ الْمُشَارِكُ (el-Fi 'lü'l-Müşârik)

İşteş fiiller konusu, Arap gramerinde genellikle ayrı bir fiil türü olarak ele alınmaz. Bu konunun, fiilden fiil türetme sırasında anlamda ortaya çıkan değişiklikler çerçevesinde işlenmesi ve yapım eklerinin kök fiile müşâreket anlamı kattığının ifade edilmesi gelenek halini almıştır. Ancak işteşlik, birçok dilde olduğu gibi Arapçada da fiil çatısını ilgilendiren bir konudur. Arap dilinde işteş fiilin yer aldığı iki kalıp vardır. Bunlar مُفَاعَلَةٌ ve تَفَاعُلٌ kalıpları olup çoğunlukla eylemin iki ya da daha fazla özne tarafından birlikte yapıldığını gösterir. İlk dönem dilcileri gibi Ebü'l-Kâsım el-Müeddib de bu tür fiiller için müşareket terimini kullanmamıştır. Söz konusu iki kalıbın taşıdığı işteşlikten bahsederken müellif, "المُفَاعَلَةُ تَكُونُ مِنْ وَاحِدٍ وَأَكْثَرَ مَا تَكُونُ مِنْ اثْنَيْنِ" "müfâale ikiden çok kişi için olabileceği gibi tek kişi için de olabilir" ve "تَأْتِي تَفَاعُلْتُ مِنْ اثْنَيْنِ" "tefâül iki kişi içindir" ifadelerine yer vermiştir. (2004, s. 178)

### 1.3.2.2. الفِعْلُ الْمُطَاوِعُ (el-Fi 'lü'l-Mutâvi')

Dönüslü fiil, çatı bakımından fiillerin bir türüdür. Eylemi yapan öznenin aynı zamanda eylemden etkilenmesi ya da öznenin fiilinin, yine kendine dönmesi olarak tanımlanan dönüslülük Arapçada mutâvaat olarak ifade edilir. Arapçada dönüslü fiiller اِنْفِعَالٌ ve اِفْتِعَالٌ kalıplarında gelir. Bilindiği kadarıyla mutâvaat terimini ilk kullanan Halîl'dir. (1980, s. II-209) Onun tanım yapmadan kullandığı bu kavram, sonraki dilciler tarafından da kullanılmış (el-Müberred, 1969, s. I-78; İbnü's-Serrâc, 1996, s. III-126; İbn Dürüsteveyh, 1998, s. 57; es-Sîrâfi, 2008, s. II-15) ve bu fiiller حُصُولُ الْأَثَرِ عَنْ "حُصُولُ الْأَثَرِ عَنْ" "müteaddî fiilin mef'ulü ile ilişkisinden ortaya çıkan netice" (el-Cürçânî, 1983, s. 218) şeklinde tanımlanmıştır. Cürçânî'de rastlanan bu tanımdan önce Ebü'l-Kâsım el-Müeddib (2004, s. 174) mutâvaatın tanımını "صَيْرُورَةُ الْأَمْرِ بِنَفْسِهِ مَفْعُولًا" "öznenin aynı zamanda nesneye dönüşmesi" olarak yapmıştır. Dönüslü fiili ilk tanımlayan kimselerin başında gelen müellifin yukarıdaki tanımı, günümüz modern dil çalışmalarındaki dönüslü fiil anlayışını daha yakındır. Ancak daha önce de değinildiği gibi onun ve eserinin dil çalışmalarında hak ettiği yeri zamanında alamaması, bu tanımın ve onun diğer görüşlerinin gerekli ilgiyi görememesine neden olmuştur.

### 1.3.2.3. الفِعْلُ الْمُضْمَرُ (el-Fi 'lü'l-Muzmer)

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, (2004, s. 210, 311, 441) fâilin belli olmamasından hareketle meçhul file muzmer demiştir. Bunun yanı sıra meçhul fiili el-bâtnü'l-muzmer şeklinde ifade ettiği de

olmuştur. Ayrıca diğer dilcilerin de kullandığı “فَاعِلُهُ مَا لَمْ يُسَمَّ فَاعِلُهُ” “fâili açıktan getirilmeyen fiil” tabirini de aynı filleri ifade etmek üzere kullanmıştır. Birçok kavram gibi muzmer kelimesinin meçhul fiil anlamında kullanılması da ona özgüdür. Basra ekolünün önemli temsilcilerinden olan Halîl (1980, s. III-112) ve Sîbeveyhi (1988, s. I-80) bu ifadeyi, genellikle mahzûf âmili belirten bir nahiv terimi olarak, ara sıra da zamir anlamında kullanmıştır. Muzmer kavramının bu iki anlamda kullanılması konusunda Basra ve Kûfe ekolüne mensup dilciler arasında anlayış ayrılığı yoktur. (el-Ferrâ, 1955, s. I-48)

#### 1.3.2.4. الْفِعْلُ الظَّاهِرُ (el-Fi' lü'z-Zâhir)

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, (2004, s. 34) zâhir ifadesi ile malum fiili kastetmiştir. Bu tür fillerin fâilinin bilindir olma özelliğini, fiile yansıtarak böyle bir isim tercihinde bulunan müellif, söz konusu isimlendirmeye diğer dilcilerden ayrılarak özgün bir davranış benimsemiştir.

#### 1.4. Yapı Bakımından Fiiller

İştikak konusunda Kûfeliler gibi düşünen Ebü'l-Kâsım el-Müeddib kelimelerin kök halinin mâzi fiil olduğu görüşündedir. Bu nedenle onun eserinde mâzi önemli bir yer tutmaktadır. Eserinin neredeyse tamamını basit ve türemiş kelimeler üzerine kurgulamasına rağmen müellifin tasnif tarzı geleneksel yapıdan farklıdır. O, mücerred ve mezîd fiiller için ayrı başlıklar açmamıştır. Sahîh, sakîm, mehmûz ve mefkûk fiiller onun eserinin ana bölümlerini teşkil etmektedir. Bu fiil gruplarından her birinin mücerred ve mezîd versiyonlarını ilgili başlık altında ele almıştır. Bu yönüyle onun tasnif biçiminin oldukça sistematik olduğu gözlemlenmektedir.

Fiil	Kısımları	Türleri	Örnek
الأفعال المجردة (el-Ef' âlü'l-mücerrede)	الثلاثي (eš-Šülâšî)	الظاهر (ež-Zâhir)	عَفَرَ
		المُدْغَم (el-Müdğam)	عَقَّ
	الرُّبَاعِي (er-Rubâ'î)	مُخْتَلَفُ الحُرُوفِ (Muhtelifü'l-ħurûf)	قَرَطَسَ
الأفعال المزيدة (el-Ef' âlü'l-mezîde)	الخُمَاسِي (el-Ĥumâsî)	مُخْتَلَفُ الحُرُوفِ (Muhtelifü'l-ħurûf)	اسْحَنَفَرَ
		المُدْغَم (el-Müdğam)	اسْبَحَكَرَّ
	الرُّبَاعِي (er-Rubâ'î)	المُحَدَّثُ المَبْنِي مِنَ الثَّلَاثِي (el-Muħdesü'l-meni mine's-šülâšî)	أَحْسَنَ
		المَوْلَدُ المَبْنِي مِنَ الثَّلَاثِي (el-Müvelled mine's-šülâšî)	ضَرَبَ
		المَوْلَفُ (el-Müellef)	صَرَصَرَ
الخُمَاسِي (el-Ĥumâsî)	المَبْنِي مِنَ الثَّلَاثِي (el-Menbi mine's-šülâšî)	اِخْدَوَدَبَ	
	المَبْنِي مِنَ الرُّبَاعِي (el-Menbi mine'r-rubâ'î)	سَبَّحَلَ	

Tablo 3: Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in Fiilleri Yapı Bakımından Tasnifi

#### 1.4.1. الأفعال المجردة (el-Ef' âlü'l-Mücerrede)

Arap dilinde tek harfli fiilin olmadığını söyleyen Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'e göre, (2004, s. 382) “عَ وَعَى ve وَعَى vb. fiillerden türeyen emir kipinde عَ الحَدِيثُ “konuş” ve زَيْدًا قِ زَيْدًا “Zeyd'i koru” gibi ses veya

harf düşmesi olan yapılar tek harfli olarak kabul edilemez. Sünâiyye<sup>3</sup> kuramında Halîl'e atıfta bulunan müellif, iştikakta esas olmaya elverişliliği ve söylenmesinin kolaylığı gibi sebeplerle iki harften oluşan dilsel yapıların, iştikakın ilk formları olduğunu düşünmektedir. Ancak teoride mümkün olan birçok türemiş yapının kullanım açısından mühmel olduğu görüşündedir. O, biri *صَمْن* ve *دَد* gibi birinci ve ikinci harfleri aynı olanlar, diğeri ise *فَر* ve *رَق* gibi birinci ve ikinci harfi farklı olanlar olarak ikiye ayırdığı sünâî köklerden fiil türeme olgusunu, *عَق* ikili yapısı üzerinden açıklamaktadır. Bu kelime, *عَق* ve *عَق* olmak üzere iki değişkesi olan kök yapıdır. Kök hâlinde olan bu yapıya *ر* (râ) harfinin eklenmesiyle *ب* (be) harfinin eklenip taklib metodunun uygulanmasıyla 24 farklı fiil türetilmiş olur. İştikak sürecinin son aşamada dördü yapıya *ل* (lâm) harfi eklenerek türetilen fiil 120'ye ( $24 \times 5 = 120$ ) çıkmış olmaktadır. (2004, s. 384, 385) Sünâiyye teorisine yaklaşımından da anlaşıldığı üzere Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, Arap dilinde türememiş fiilleri iki, üç, dört ve beş harfli olarak dört kısma ayırmaktadır. Ona göre altı ve daha fazla harfli mücerred fiil bulunmamaktadır.

İki harften meydana gelen fiillerin pratikte kullanımı olmayan ve iştikakta asıl olan yapılar olduğunu düşünen Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, sülâsî mücerred fiilleri ikiye ayırmaktadır. Müellife göre *عَقَر* gibiler *الثَّلَاثِي الظَّاهِر* (eş-şülâsî eż-żâhir), *عَق* gibi olanlar ise *الثَّلَاثِي المدغم* (eş-şülâsî el-müdğam) fiildir. (2004, s. 383)

Müellif, *قَرَطَسَ* "kâğıda koydu, hedefe isabet ettirdi" (el-Halîl, 1980, s. V-250) ve *نَحْرَجَ* "yuvarladı" (Ömer, 2008, s. I-725) gibi dört harfli fiillere *الرُّبَاعِي مُخْتَلِفُ الحُرُوف* (er-rubâ'î muhtelifü'l-ğurûf) ismini vermektedir. (2004, s. 187)

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, (2004, s. 183, 188) diğer dilcilerin aksine Arap dilinde aslı beş harfli olan bir fiil grubunun varlığından bahsetmektedir. Müellif, bu gruba giren ve *اسْحَنْفَرَ* gibi olanları *الخَمَاسِي مُخْتَلِفُ الحُرُوف* (el-ğumâsî muhtelifü'l-ğurûf), *اسْبَكَرَ* gibi fiilleri ise *الخَمَاسِي المدغم* (el-ğumâsî el-müdğam) olarak isimlendirmektedir. Arap dilinde türememiş fiillerin en fazla beş harfli olabileceğine dair Halîl'in görüşüne göndermede bulunan müellif bu konuda ondan etkilenmiştir. Halîl'e göre (1980, s. I-16, 49) *اسْبَكَرَ*, *اسْحَنْفَرَ*, *اسْحَنْفَرَ* ve *فَرَزَدَقَ* gibi fiiller humâsî mücerredir. Bu fiillerin ilk harfi olan *أ* (hemze) okumayı mümkün kılmak amacıyla gelmiştir. Kelimenin köküne dahil değildir. Halîl'in bu görüşü sonra gelen dilciler tarafından kabul görmemiştir. Müellif'in bu fiillerin başındaki hemzelerle ilgili izahı Halîl'den farklıdır. Bu fiillerin çekimlenebilmesi ya başına hemze getirerek *فَرَزَدَقَ يَفْرَزِدُقُ* şeklinde ya da kök harflerinden birinin düşürülmesiyle *فَرَزَدَقَ يَفْرَزِدُقُ* şeklinde olacaktır. Ona göre, humâsî mücerred fiillerin kiplerinin çekimiyle ilgili bu iki seçenekten başkası mümkün değildir.

Sîbeveyhi'ye göre, (1988, s. III-231, IV-76) *اسْحَنْفَرَ* fiili *افْعَلَّ* ise *افْسَعَرَ* vezninde mezîd bir fiildir. Ezherî ve Cevherî (2001, s. V-222) de *اسْحَنْفَرَ*'nin *سَحْفَرَ* rubâî kökünden türediğini söylemiştir. *اسْبَكَرَ* fiilinin de *سَبَكَرَ* kökünden türediği dilciler arasında genel kabul görmüştür. Sonuç olarak Halîl'in humâsî mücerred ile ilgili görüşüne kendisinden sonra Ebü'l-Kâsım el-Müeddib rağbet etmiştir.

#### 1.4.2. الأفعالُ المَزِيدَةُ (el-Ef'âlü'l-meẓîde)

<sup>3</sup> Sünâiyye teorisi ile ilgili bk. (Gündüzöz, 2015, s. 62)



Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, (2004, s. 187, 188, 383, 384) dört harfli mezîd fiilleri üç kısma ayırmıştır. Sülâsî fiile bir tane yapım eki getirilerek türetilen أَحَسَّنْ gibi fiiller rubâînin الرَّبَاعِي المَحْدَث gibi fiiller rubâînin الرَّبَاعِي المَحْدَث (er-rubâ'î el-muḥdesü'l-meni mine'ş-şülâsî) kısmını teşkil ederken, صَرَّبَ ve رَهَشَشَ gibi son harfin tekrarlanmasıyla türetilen dört harfli fiiller الرَّبَاعِي المَوْأَد المَبْنِي مِنَ التَّلَاثِي (er-rubâ'î el-müvelledü'l-meni mine'ş-şülâsî) fiil grubunu oluşturur. (2004, s. 187) Genellikle yankı ve seslerin taklit edilmesi yoluyla türetilen ve müellifin tarafından الرَّبَاعِي المَوْأَف (er-rubâ'î el-müellef) (2004, s. 383) ismiyle anılan fiiller, rubâî mezîdin başka bir kısmını oluşturur. Bunlar, bir tür çınlama ya da tınlama eylemini ifade eden ve صَهْ sesinin tekrarlanmış halinden oluşan صَهْصَهْ "çınladı", فَهْ sesinin birleşmiş halinden ibaret olan فَهْفَهْ "kahkaha attı" ve çekirge ötüşünün yansıması olan صَرَّ sesinden çekirge sesinin sürekli ve hızlı ötmesi anlamına gelen صَرَّصَرَّ gibi fiillerdir. (2004, s. 384)

Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, beş harfli mezîd fiilleri de ikiye ayırır. Bunlardan aslı üç harfli olan اَحْدَوْدَبَ gibi fiiller الخُمَاسِي المَبْنِي مِنَ التَّلَاثِي (el-ḥumâsî el-menbi mine'ş-şülâsî) kısmını, سَبْحَلَلَّ gibi kök hali dört harfli olanlar ise الخُمَاسِي المَبْنِي مِنَ الرَّبَاعِي (el-ḥumâsî el-menbi mine'r-rubâ'î) kısmını oluşturur. (2004, s. 188)

Arap dilinde yapım eki almamış altı harfli fiilin bulunmadığı, yapım eki almış altı harfli fiilin ise varlığı konusunda dilciler arasında görüş ayrılığı yoktur.

## SONUÇ

Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, sarfın neredeyse bütün meseleleriyle ilgilenen önemli bir dilcidir. Arapça fiilleri tasnif sistemi onun özgün yönlerinden birini oluşturmaktadır. Söz konusu tasnifin bir kısmında diğer dilcilerle örtüşse de onlardan ayrılan yönleri daha fazladır. Özellikle müellifin kendisinden önceki dil çalışmalarından farklı bir fiil tasnifi denemesi ilgi çekicidir. Bununla birlikte bazen fiili, mefkûk ve müvâî kısımlarına ayırması örneğinde olduğu gibi gereğinden fazla kısımlara ayırmıştır. Bu da gereksiz bir fazlalık oluşturmuştur.

Zamanı gösteren formların sınırlılığını ve hikâye-rivayet gibi kiplerin eksikliğini telafi için daha çok çalışmanın yapılmasının gerekliliği ortadadır. Ayrıca Arapça fiillerin, modern dönemde ortaya çıkan gelişmeler ışığında özellikle dilbilimsel sınıflandırılmasının yeniden yapılması gerekmektedir. Gelişmiş diğer dillerle mukayeseli olarak yapılacak dilbilimsel tasnif neticesinde, fiiller bakımından Arapçanın güçlü ve eksik yönlerinin tespiti daha kolay olacaktır. Müellifin aktardığı bilgilerin bu tür bir çalışmaya önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir. Bu çalışmada, Ebü'l-Kāsım el-Müeddib'in fiillere bakışının genel bir şeması çıkarılmaya çalışılmıştır. Müellifin bütün görüşlerinin doğru olduğunu söylemek mümkün değildir. Onun tasnif sisteminin tutarlılığı ve gramer kurallarının genel geçerlilik şartlarını sağlayıp sağlamadığı ayrı bir çalışma konusudur. Yapılacak başka çalışmalarla konunun daha derinleştirilmesinin ve modern dönem dil çalışmalarıyla mukayeseli bir analizinin yapılmasının, Arapça fiil çalışmalarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## KAYNAÇA

Cessâs, Ebû Bekr Ahmed b. Alî (1994). *el-Fuṣūl fi'l-uṣūl*. 4 Cilt. (2. bs). (Thk: Uceyl Câsim). Kuveyt: et-Turâsü'l-Arabî.

- Cevherî, Ebû Nasr İsmâil b. Hammâd (1987). *Tâcü'l-luğa ve shâhu'l-'Arabiyye*. 6 Cilt. (4. bs). (Thk: Ahmed Abdülgafûr Attâr). Beyrut: Daru'l-İlm li'l-Melâyin.
- Cürcânî, Ebû Bekr Abdülkâhir b. Abdirrahmân (1987). *el-Miftâh fi's-şarf*. (1. bs). (Thk: Alî Tefîk el-Hamed). Beyrut: Müessesetu'r-Risâle.
- Cürcânî, Ebü'l-Hasen Alî b. Muhammed b. Alî es-Seyyid eş-Şerîf (1983). *et-Ta'rîfât*. (1. bs). (Thk: Komisyon). Beyrut: Dâru'l-Kütübî'l-İlmiyye.
- Daşkıran, Yaşar (2015). "Temmâm Hâssân'ın Dil Anlayışı: Karineler Teorisi". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C 56, S 2, 149-163.
- Doğan, Nuh (2018). "Söz Dizimsel Açından Türkçe Fiil Sınıfları". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* C 7, S 4, 2204-2225.
- Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, b. Muhammed b. Saîd (2004). *Değâiku't-taşrîf*. (1. bs). (Thk: Hâtim Sâlih Dâmin). Dımaşk: Dâru'l-Beşâir.
- Enbârî, Ebü'l-Berekât Kemâlüddîn (2002). *el-İnşâf fi mesâ'ili'l-hilâf beyne'l-Başriyyîn ve'l-Kûfiyyîn*. (1. bs). (Thk: Cevdet Mebrûk – Muhammed Mebrûk). Kahire: Mektebetü'l-Hâncî.
- Ezherî, Ebû Mansûr Muhammed b. Ahmed (2001). *Tehzîbü'l-luğa*. 8 Cilt. (1. bs). (Thk: Muhammed Avd Mur'ib). Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî.
- Fârâbî, Ebû İbrâhîm İshâk b. İbrâhîm (2003). *Divânü'l-edeb*. 4 Cilt. (1. bs). (Thk: Ahmed Muhtâr Ömer). Kahire: Müessesetü Dâri's-Şa'b.
- Ferrâ, Ebû Zekerıyyâ Yahyâ b. Ziyâd (1955). *Me'âni'l-Kur'ân*. 3 Cilt. (1. bs). (Thk: Ahmed Yûsuf Necâtî - M. Alî en-Neccâr). Kahire: Dâru'l-Mısıriyye.
- Gündüzöz, Soner (2015). *Arapçanın Söz Varlığı*. (1. bs). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Halîl b. Ahmed, Ebû Abdirrahmân el-Halîl b. Ahmed b. Amr b. Temîm el-Ferâhîdî (1985). *Kitâbü'l-Cümel fi'n-nağv*. (1. bs). (Thk: Fahreddin Kabâve). Beyrut: Müessesetu'r-Risâle.
- Halîl b. Ahmed, Ebû Abdirrahmân el-Halîl b. Ahmed b. Amr b. Temîm el-Ferâhîdî (1980). *Kitâbü'l-Ayn*. 8 Cilt. (1. bs). (Thk: Mehdî Mahzûmî - İbrâhîm es-Sâmerrâî). Bağdat: Dâru Mektebeti'l-Hilâl.
- Herevî, Ebû Sehl Muhammed b. Alî b. Muhammed (1999). *İsfâru'l-faşîh*. 2 Cilt. (1. bs). (Thk: Ahmed b. Saîd b. Muhammed). Medine: İmâdetü'l-Bahsi'l-İlmî bi'l-Câmiati'l-İslâmiyye.
- Huber, Emel (2013). *Dilbilime Giriş*. (1. bs). İstanbul: Yabancıdil Yayınları.
- İbn Cinnî, Ebü'l-Feth Osmân (1954). *el-Münşif*. 3 Cilt. (1. bs) (Thk: İbrâhîm Mustafa - Abdullah Emîn). Kahire: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Kadîm.
- İbn Düreyd, Ebû Bekr Muhammed b. el-Hasen el-Ezdî (1987). *Cemheretü'l-luğa*. 3 Cilt. (1. bs). (Thk: Remzî Münîr el-Ba'lebekkî). Beyrut: Dâru'l-İlm li'l-Melâyin.
- İbn Dürüsteveyh, Ebû Muhammed Abdullah b. Ca'fer (1998). *Taşhîhu'l-faşîh*. (1. bs). (Thk: Muhammed Bedevî el-Mahtûn). Kahire: el-Meclisü'l-A'lâ li's-Şuûni'l-İslâmiyye.
- İbn Fâris, Ebü'l-Hüseyn Ahmed (1979). *Mu'cemü mekâyisi'l-luğa*. 6 Cilt. (1. bs). (Thk: Abdüsselâm Muhammed Hârûn). Beyrut: Dâru'l-Fikr.
- İbn Manzûr, Ebü'l-Fazl Cemâlüddîn Muhammed (1993). *Lisânü'l-'Arab*. 15 Cilt. (3. bs). Beyrut: Dâru Sader.

- İbn Sîde, Ebü'l-Hasen Alî b. İsmâîl (1996). *el-Muḥaṣṣaṣ*. 5 Cilt. (1. bs). (Thk: Halîl İbrâhîm Ceffâl). Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî.
- İbn Sîde, Ebü'l-Hasen Alî b. İsmâîl (2000). *el-Muḥkem ve'l-muḥîṭü'l-a'zam*. 11 Cilt. (1. bs). (Thk: Abdulhamid el-Hindâvî). Beyrut: Dâru'l-Kütübî'l-İlmiyye.
- İbnü'l-Enbârî, Ebû Bekr Muhammed b. el-Kâsım b. Muhammed (1992). *ez-Zâhir fî me'ânî kelimâti'n-nâs*. 2 Cilt. (1. bs). (Thk: Hâtim Sâlih Dâmin). Beyrut: Müessesetü'r-Risâle.
- İbnü's-Serrâc, Ebû Bekr Muhammed b. es-Serî b. Sehl (1996). *el-Uşûl fi'n-naḥv*. 4 Cilt. (3. bs). (Thk: Abdülhüseyn el-Fetlî). Beyrut: Müessesetü'r-Risâle.
- İbnü's-Sikkî, Ebû Yûsuf Ya'kûb b. İshâk (2002). *İşlâhu'l-mantık*. (1. bs). (Thk: Muhammed Mur'ib). Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî.
- Köse, İrfan (2022). *Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in Dileliği ve Metodoloji Açısından Dekâiku't-Taşrîf Adlı Eseri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı.
- Kur'ân-ı Kerim Meâli (2011). (Çev: Halil Altuntaş - Muzaffer Şahin). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Martinet, André (1998). *İşlevsel Genel Dilbilim*. (2. bs). (Çev: Berke Vardar). İstanbul: Multilingual.
- Müberred, Ebü'l-Abbâs Muhammed b. Yezîd (1969). *el-Muḥtedab*. 4 Cilt. (1. bs). (Thk: Muhammed Abdülhâlik Uzayme). Beyrut: Âlemü'l-Kütüb.
- Ömer, Ahmed Muhtâr (2008). *Mu'cemü'l-luğati'l-Arabiyye el-mu'âşara*. 4 Cilt. (1. bs). Beyrut: Âlemü'l-Kütüb.
- Şâgânî, Ebü'l-Fezâil Razıyyüddîn Hasen (1970). *et-Tekmile ve'z-zeyl ve's-şıla li Kitâbi Tâci'l-luğa ve şihâhi'l-'Arabiyye li'l-Cevherî*. 6 Cilt. (1. bs). (Thk: Komisyon. Kahire: Matbaatü Dâri'l-Kütüb.
- Sâmerrâî, İbrâhîm (2001). "Arapça'da Fiil ve Fiil Sistemi". (Çev: Ahmet Bostancı). *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* C 3, S 3, 351-358.
- Sîbeveyhi, Ebû Bişr Amr b. Osmân (1988). *el-Kitâb*. 4 Cilt. (3. bs). (Thk: Abdüsselâm Muhammed Hârûn). Kahire: Mektebetü'l-Hâncî.
- Sîrâfî, Ebû Saîd el-Hasen b. Abdillâh (2008). *Şerḥu Kitâbi Sîbeveyhi*. (1. bs). (Thk: Ahmed Hasan Mehdîl - Alî Seyyid Alî). Beyrut: Dâru'l-Kütübî'l-İlmiyye.
- Zeccâcî, Ebü'l-Kâsım Abdurrahmân b. İshâk (1986). *el-İzâh fî ileli'n-naḥv*. (5. bs) (Thk: Mâzin el-Mübârek). Beyrut: Dâru'n-Nefâis.

OKTAY YİVLİ

# Kırk Yama

AŞK, EDEBİYAT ve ÖTEKİ ŞEYLER



  
Günce Yayınları

Mahmut Babacan

Üniversiteler İçin

# Türk Dili Kompozisyon Bilgileri



  
Günce Yayınları

8.  
BASKI

Başka Bir Tarih Hayal Etmek

# TÜRK EDEBİYATINDA ÜKRONYA

MURAT GÜR

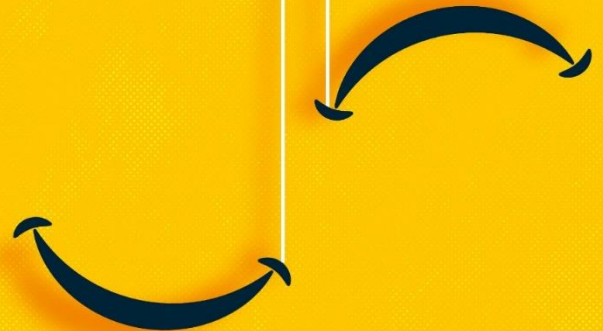


  
Günce Yayınları

DR. MUSA ERASLAN

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE

# MİZAH VE İRONİ



  
Günce Yayınları

# Mu'înü'l-Mürîd'de Yapım Ekleri ile Türkçeleştirilen Alıntı Sözcükler

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ DUYGU YAVUZ ÖZ\*

Öz

Dildeki alıntıların seyri temas edilen kültürler, girilen inanç sistemleri, yeni yayılma ve yaşam alanları vb. ile doğrudan ilişkilidir. Bu etkenlere bağlı olarak Türk dilindeki alıntı sözcüklerin oranları ve nitelikleri hususunda dönemler arasında farklılıklar vardır. Karahanlı Türkçesi döneminden itibaren İslamiyet'e geçiş ile birlikte Arapça ve Farsça kökenli sözcüklerin sayısında artış görülmektedir. Bununla birlikte alıntı sözcüklerin Türkçeleştirilmesi noktasında büyük bir çaba ve başarı gösterilmiştir. Bu Türkçeleştirme çabasının bir ayağını sözcüklerin Türk diline fonetik uyumunun sağlanması oluştururken diğer ayağını yapım ekleri ve yardımcı eylemler ile işleme sokulması oluşturmaktadır. Bu çalışmada Harezmi Türkçesi eserlerinden *Mu'înü'l-Mürîd*'de yapım ekleri ile Türkçeleştirilen sözcükler üzerinde durulmuştur. Çalışmada bu sözcüklerin aldığı yapım eklerini tespit etmek, bu kullanımların Harezmi Türkçesiyle yazılmış diğer eserler ile doğu ve batı Türklük sahası tarihî dönem metinlerinde görülüp görülmediğini ortaya koymak amaçlanmıştır. Çalışmada *Mu'înü'l-Mürîd*'de yapım ekleri ile Türkçeleştirilen 37 sözcük tespit edilmiştir. Bunlardan 28'i Arapça, 8'i Farsça kökenli, 1'i Farsça+Arapça yapısındadır. Bu sözcükleri Türkçeleştirmede kullanılan ekler +çI, +IX(g), +IXk, +rAk, +sXz ve +IA-'dir. En çok kullanılanlar ise +sXz, +IXk ve +IX(g) olmuştur. Alıntı sözcüklerin 18'inin *Mu'înü'l-Mürîd*'de aldığı yapım ekini taranan diğer eserlerde almadığı görülmüştür.

**Anahtar sözcükler:** *Mu'înü'l-Mürîd*, alıntı, yapım eki, Türkçeleştirme

LOANED WORDS TRANSLATED INTO TURKISH WITH DERIVATIVE SUFFIXES IN  
*MU'ÎNÜ'L-MÜRÎD*

**Abstract**

The course of loan words in the language is directly related to the cultures contacted, belief systems entered, new areas of expansion and living, and the like. Depending on these factors, there are differences between periods in the rates and qualities of loanwords in the Turkish language. Starting from the Karakhanid Turkish period and the transition to Islam, there has been an increase in the number of words of Arabic and Persian origin. However, a great effort and success has been made in translating the loan words into Turkish. One part of this Turkishization effort is to ensure the phonetic adaptation of words to the Turkish language, while the other leg is to put them into operation with derivational suffixes and auxiliary verbs. In this study, the words that were translated into Turkish with derivational suffixes in *Mu'înü'l-Mürîd*, one of the Khwarezm Turkish works, were focused on. The aim of the study is to determine the derivational suffixes of these words and to reveal whether these usages are seen in other works of Khwarezmian Turkish and in historical

\* Yeditepe Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümü, İstanbul/TÜRKİYE. dyavuz@yeditepe.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5420-6261.

Gönderim tarihi: 2 Mayıs 2024

Kabul tarihi: 22 Temmuz 2024

period texts of the eastern and western Turkish area. In the study, 37 words that were translated into Turkish with derivational suffixes were identified. 28 of these are of Arabic origin, 8 of them are of Persian origin, and 1 is of Persian+Arabic structure. The suffixes used to translate these words into Turkish are +çI, +IX(g), +IXk, +rAk, +sXz and +IA-. The most used ones are +sXz, +IXk and +IX(g). It was observed that 18 of the loan words did not receive the derivational suffix they did in Mu'înu'l-Mürîd in any other work.

**Keywords:** *Mu'înu'l-Mürîd*, loan word, derivative suffix, translate into Turkish

## GİRİŞ

**D**ildeki alıntıların seyri temas edilen kültürler, girilen inanç sistemleri, yeni yayılma ve yaşam alanları vb. ile doğrudan ilişkilidir. Bu etkenlere bağlı olarak Türk dilindeki alıntı sözcüklerin oranı ve nitelikleri hususunda dönemler arasında farklılıklar gözlenmektedir. Eski Türkçenin Köktürkçe evresi Türk dili tarihinde alıntılarının en az olduğu dönemdir. Bu dönemdeki alıntılar daha çok askerî alana aittir. Eski Uygur Türkçesi döneminde Türkler arasında Budist ve Manihaist inanç sistemlerinin yayılması ile beraber özellikle Sogdca, Sanskritçe kökenli sözcüklerin sayısında artış görülmektedir. Karahanlı Türkçesi döneminden itibaren ise bu artış İslamiyet'e geçiş ile birlikte Arapça ve Farsça kökenli sözcüklerle kendini göstermektedir. Bununla birlikte alıntı sözcüklerin Türkçeleştirilmesi noktasında büyük bir çaba ve başarı gösterilmiştir. Bu Türkçeleştirme çabasının bir ayağını sözcüklerin Türk diline fonetik uyumunun sağlanması oluştururken diğer ayağını yapım ekleri ve yardımcı eylemler ile işleme sokulması oluşturmaktadır.

Türkçedeki alıntı sözcükler üzerinde bugüne dek çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalar kimi zaman alıntılarının kökenine kimi zaman ise bunların Türkçeye fonetik, morfolojik ve semantik uyumuna odaklanmaktadır. Osman Nedim Tuna'nın "Osmanlıcada Moğolca ödünç kelimeler" (1972), Tuncer Gülensoy'un "Eski ve Orta Türkçede Moğolca kelimeler ve Moğolca-Türkçe müşterek kelimeler üzerine notlar" (1974), Mehmet Ölmez'in "Eski Türk yazıtlarında yabancı öğeler (1, 2, 3)" (1995, 1997,1999), "Uygurca Xuanzang-biyografisindeki Çince alıntılar" (1995), "Eski Uygurca Xuanzang biyografisinin II. bölümündeki Çince alıntılar" (2012), Alimcan İneyet'in "Uygur tarihi koşaklarındaki Çince unsurlar üzerine" (2016), Tanju Seyhan'ın "Orta Türkçede Arapça ve Farsçadan alıntılarda Türkçeleştirme (2004), Osman Fikri Sertkaya'nın "Göktürk yazıtlarında Hintçe unsurlar" (2004), "Dîvânü Lügati't-Türk'te geçen her kelime Türkçe kökenli midir? veya Kâşgarlı Mahmud'un Dîvânü Lügati't-Türk'ünde yabancı dillerden kelimeler" (2009), Oğuzhan Durmuş'un "Alıntı kelimeler bakımından Türkçe Sözlük" (2004), Aya İşihara'nın "Yazı dilindeki alıntı kelimelerin Türkçeleşme süreçleri" (2005), Süer Eker'in "Divanü Lugâti't-Türk ve İran dillerinden kopyalar üzerine I" (2009), Veysel İbrahim Karaca'nın "Türkiye Türkçesindeki alıntı sözcüklerde görülen ses olayları üzerine bir inceleme" (2012), Mevlüt Erdem'in "Soğdca, Türkçedeki Soğdca kelimeler ve bunların Türkçeye uyumları" (2014), Halit Dursunoğlu'nun "Türkiye Türkçesi'ndeki Arapça sözcükler ve bu sözcüklerdeki ses olayları" (2014), Günay Karaağaç'ın "Türkçenin alıntılar sözlüğü" (2015), Pelin Seçkin ve A. Mevhibe Coşar'ın "Türkçede alıntılardan kelime türetmede kullanılan ekler" (2017), Vahit Türk'ün "İlk Kur'an tercümesinde alıntı sözlerin işleme sokulması"

(2018), Duygu Yavuz Öz'ün "Eski Türk manzum metinlerinde işleme sokulan alıntı sözcükler" (2020), Çağla Barikan Topcı'nın "Eski Oğuz Türkçesi eserlerinde alıntı sözlerin yapı ve anlam bakımından incelenmesi (Çarh-Nâme, Kissa-yı Yûsuf, Risâletü'n-Nushiyye, Sultan Veled'in Türkçe Manzumeleri) (2022), Burcu Kaya'nın "Ravzatü'l-Vâ'îzîn'de alıntı sözcüklerin yapım ekleriyle Türkçeleştirilmesi" (2023), Aybüke Betül Doğan'ın "Kutadgu Bilig'de alıntı sözcükler ve bu sözcüklerin Türkçeleştirilme yolları" (2023), Şahin Yıldız'ın "Altın Ordu, Kırım ve Kazan sahasına ait yarlık ve bitiklerde alıntı sözcüklerin işletimi" (2024) adlı çalışmaları Türkçedeki alıntılar ve bunların Türkçeye uyumları konusunda yapılan çalışmalardan bazılarıdır.

Bu çalışmada Harezmi Türkçesi eserlerinden *Mu'înü'l-Mürîd*'deki alıntı sözcükler üzerinde durulmuştur. İslâm adlı bir yazar tarafından 1313 Aralık ya da 1314 Ocak'ta konargöçer Türkmenler için yazılan eser; iman, namaz, örtünme, abdest, zekât gibi konularda temel dinî bilgileri içermektedir. Eserin tek yazma nüshası Bursa Yazma ve Basma Eski Eserler Kütüphanesi Genel no. 1605/18, tasnif no 297.3'te kayıtlı olan Mecmuatü'r-Resâil adlı yazmanın içinde 177a-202b varakları arasında yer almaktadır (Toparlı vd. 2014, s. 14-32). Bizi bu eser üzerinde çalışmaya iten sebep, *Mu'înü'l-Mürîd*'deki Arapça ve Farsça sözcüklerin yoğunluğu olmuştur. Eserde Türkçe sözcük kadar alıntı sözcük de kullanıldığı görülmektedir. Eserde 1717 madde başı yer almakta olup bu sözcüklerin 800'ü (% 46) Türkçe, 727'si (% 43) Arapça, 112'si (% 6.46) Farsça, 4'ü Sogdca, 1'i Çince, 1'i Harezmi kökenlidir. Ayrıca eserde Arapça + Türkçe 16, Türkçe + Arapça 1, Arapça + Arapça 8, Arapça + Arapça + Türkçe 1, Arapça + Farsça 3, Farsça + Arapça 1, Farsça + Arapça + Türkçe 1, Farsça + Türkçe 6, Türkçe + Farsça + Türkçe 1 madde başı yer almaktadır (Toparlı vd. 2014, s. 35-36). Bu çalışmanın konusu işte bu Arapça + Türkçe, Arapça + Arapça + Türkçe, Farsça + Arapça + Türkçe ve Farsça + Türkçe yapısındaki, bir başka deyişle yapım ekleriyle Türkçeleştirilen alıntı sözcüklerdir. Çalışmada *Mu'înü'l-Mürîd*'de bu özellikteki sözcüklerin aldıkları yapım eklerini tespit etmek, bu kullanımların Harezmi Türkçesiyle yazılmış diğer eserler ile doğu ve batı Türklük sahası tarihî dönem metinlerinde görülüp görülmediğini ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu bağlamda Karahanlı Türkçesi dönemi için Dîvânu Lugâti't-Türk (Ercilasun vd. 2014), Kutadgu Bilig (Arat, 2008), Atebetü'l-Hakâyık (Arat, 1992), Rylands Nüshası Kuran Tercümesi (Ata, 2004), Türk İslam Eserleri Müzesi 73 Numaralı Kuran Tercümesi (Kök, 2004; Ünlü, 2004) adlı eserler taranmıştır. Harezmi Türkçesi dönemi için Nehcü'l-Ferâdis (Eckmann, 2004), Kısasü'l-Enbiyâ (Ata, 1997), Mukaddimetü'l-Edeb (Yüce, 2014), Hekimoğlu Nüshası Kuran Tercümesi (Sağol, 1993, 1995, 1999), Altın Ordu Sahasına Ait Yarlık ve Bitigler (Özyetgin, 1996) taranmış; Hüsrev ü Şîrîn, Miraçnâme ve Muhabbetnâme'ye ait söz varlığı Harezmi-Altınordu Türkçesi Sözlüğü (Ünlü, 2012) üzerinden tespit edilmiştir. Eski Anadolu Türkçesi dönemi için Dede Korkut (Ergin, 2011), Müntahâb-ı Şifâ (Önler, 2019), Marzubannâme Tercümesi (Korkmaz, 1973), Mecmû'atü'n-Nezâir (Canpolat, 1995), Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik (Canpolat, 2018), Bahrü'l-Hakâyık (Türk, 2018), Süheyl ü Nevbahar (Dilçin, 1991), Tarih-i İbn-i Kesîr Tercümesi (Yelten, 1998), Yûsuf u Zelîhâ (Taş, 2019), Türk İslam Eserleri Müzesi 40 Numaralı Kuran Tercümesi (Topaloğlu, 2018) adlı eserler incelenmiştir. Kıpçak Türkçesi dönemi için Gülistan Tercümesi (Karamanlıoğlu, 1989), Codex Cumanicus (Argunşah vd. 2015), Kitâb al-İdrâk li-lisân al-Atrâk (Caferoğlu, 1931), Kitâb Fî'l-Fıkh Bi-Lisâni't-Türkî (Ağar, 1989) adlı eserler; Baytaratu'l-Vâzih, İrşâdü'l-Mülûk ve's-Selâtin, Kitâb Fî'l-

Fıkh, Kitâbü'l-Hayl, Kitâb-ı Mecmû-ı Tercümân-ı Türkî ve Acemî ve Mugâlî, Et-Tuhfetü'z-Zekiyye Fi'l-Lügati't-Türkiyye adlı eserler için Kıpçak Türkçesi Sözlüğü (Toparlı vd. 2007) kullanılmıştır. Çağatay Türkçesi dönemi için Yusuf Emirî Divanı (Köktekin, 2007), Gül ü Nevruz (Efendioğlu, 2021), Lütî Divanı (Karaağaç, 1997), Leylî vü Mecnûn (Çelik, 1993), Şeyh Süleyman Efendi Lügati (Durgut, 1995) taranmış; Çağatayca Fıkh Kitabı, Fevâyidü'l-Kiber, Hüseyin Baykara Divanı, Mahbûbu'l-Kulûb, Nevâdirü'n-Nihâye, Sedd-i İskenderî, Şecere-i Terâkime, Şibân Han Dîvânı, Târih-i Enbiyâ ve Hukemâ, Târih-i Mülûk-ı Acem adlı eserlerin söz varlığı Çağatay Türkçesi Sözlüğü (Ünlü, 2013) üzerinden takip edilmiştir. Osmanlı Türkçesi için ise Kâmûs-ı Türkî (Şemseddin Sami, 2012)'den yararlanılmıştır. Çalışmada ele aldığımız alıntı sözcükler bir başka Türkçeleştirme yöntemi olan yardımcı eylemlerle de kullanılmışsa bunlar da ilgili madde altında belirtilmiştir. Ayrıca çalışma kapsamındaki sözcükler tarihî dönem metinlerinde MM'deki yapım eki dışında başka bir yapım ekiyle Türkçeleştirilmişlerse bunlar da dipnot aracılığıyla verilmiştir.

### İNCELEME

'amelsiz<sup>1</sup> "amelsiz" < Ar. 'amel "iş, dinî vecibelerin yerine getirilmesi" + T. +siz

'Amelsiz bilig hem érür bil vebâl "Bil ki amelsiz bilgi de vebaldır" (MM 156/2)

Ar. 'amel sözcüğü MM'de +siz eki ile Türkçeleştirilmiştir<sup>2</sup>. Bu kullanım ilk kez bu eserde karşımıza çıkmakla birlikte Çağatay Türkçesi eserlerinden GT, MK ile Osmanlı Türkçesi döneminde de devam etmektedir.

'azîrek<sup>3</sup> "daha değerli" < Ar. 'azîz "değerli, kıymetli, aziz" + T. +rek

Velî âdem urğî içinde bilin özindin 'azîrek şerîf yok neseb "Yine bilin ki insanlar içinde onun soyundan daha değerli ve şerefli soy yoktur" (MM 8/4)

Ar. 'azîz sözcüğü MM'de +rek eki ile Türkçeleştirilmiştir<sup>4</sup>. Bu kullanım ilk kez Karahanlı Türkçesi dönemi eserlerinden KB'de görülmekle birlikte diğer Harezmi Türkçesi eserlerinde ve doğu ve batı sahası tarihî Türk yazı dillerinde de takip edilebilmektedir: Kar. 'azizrak KB, 'azizrek KB. Hrz. azizrak KE, MN (1), azizrek NF, KE, HKT, HŞ. EAT azizrek, azizrak TIEM 40, 'azizrak Behç., 'azizrak TİK. Kıpç. azizrek KFT. Çağ. 'azizrakGN. Kimi eserlerde sözcüğün kalın sırada okunmasına bağlı olarak kimilerinde ise ince sırada okunmasına rağmen ekin +rak biçiminde de geldiği görülmektedir.

bahâlîğ<sup>5</sup> "değerli" < Far. bahâ "değer, kıymet" + T. +lîğ

Ve-lîkin bu tevfiğ bahâlîğ 'azîz "Lakin bu tevfiğ (Allah'ın yardımına kavuşma) değerlidir" (MM 61/1)

Far. bahâ sözcüğü MM'de +lîğ eki ile Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanım ilk kez Karahanlı Türkçesi dönemi eserlerinden AH'de görülmekle birlikte diğer Harezmi Türkçesi eserlerinde ve doğu ve batı sahası tarihî Türk yazı dillerinde de takip edilebilmektedir: Kar. bahâlîğ AH. EAT bahalu

<sup>1</sup> NF'de 'amellig şeklinde +lig eki ile Türkçeleştirilmiş biçimi kayıtlıdır.

<sup>2</sup> Amel sözcüğü metinde *kıl-* yardımcı fiili ile de Türkçeleştirilmiştir.

<sup>3</sup> HKT, HŞ, ME, TIEM 73 I'de 'azizlik, Behç.'de azizlik(ğ), BV'de 'azizlik şeklinde +lik, +lık(ğ) eki ile; HŞ ve DK'de 'azizle- şeklinde +le- ile Türkçeleştirilmiş biçimleri kayıtlıdır.

<sup>4</sup> 'Aziz sözcüğü metinde *bol-* yardımcı fiili ile de Türkçeleştirilmiştir.

<sup>5</sup> AH, HŞ, YED, CC'de bahasız, bahâsız, SNB'de bahâsız şeklinde +slz eki ile; KamusT.'de bahâlaş-, bahâlan- şeklinde +la-, -n-, -ş- ile Türkçeleştirilmiş biçimleri kayıtlıdır.



TİEM 40; *bahālu* Behç., Marz. Hrz. *bahalıg* NF, KE, HŞ. Kıpç. *bahalı* CC. Çağ. *bahālīg* GT, MK. Osm. *bahālī* KamusT. Örneklerde görüldüğü gibi, dönemlerin fonetik tercihlerine bağlı olarak ekin +lı ve +lu şekillerine de rastlanmaktadır.

*bānısız* “mimarsız” < Ar. *bānī* + T. +siz

*Binā bānısız bolmaķı bil muḥāl* “Binanın banısız olması mümkün değildir (Her binanın mutlaka bir mimarı vardır)” (MM 29/1)

Ar. *bānī* sözcüğü MM’de +siz eki ile Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanıma başka bir eserde rastlanmamıştır.

*bī-edeblik* “edepsizlik” < Far. *bī* + Ar. *edeb* + T. +lük

*Özinge bu til birle vaşf aymaķım érür bī-edeblik* “Bu dil ile onun vasıflarını anlatmam edepsizliktir” (MM 401/2)

Far. *bī* ön eki ile Ar. *edeb* sözcüklerinden oluşan *bī-edeb* sözcüğü MM’de +lük eki Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanıma başka bir eserde rastlanmamıştır.

*cānsız*<sup>6</sup> “cansız” < Far. *cān* + T. +sız

*Cemād cānsızın ol ne işge yarar* “Cansız olan şeyler ne işe yarar” (MM 346/1)

Far. *cān* sözcüğü MM’de +sız eki ile Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanım ilk kez Eski Anadolu Türkçesi dönemi eserlerinden Behç.’de görülmekle birlikte diğer Harezmi Türkçesi eserlerinde ve doğu ve batı sahası tarihî Türk yazı dillerinde de takip edilebilmektedir: EAT *cansuz* TİEM 40, *cānsuz* Behç., TİK, BH. Hrz. *cānsız* NF, MN (2), *cansız* HŞ. Kıpç. *cānsız* İM. Çağ. *cānsız* BV, NH, HBD, ÇFK, Sİ, MK, LM, GN. Osm. *cansız* KamusT. Eski Anadolu Türkçesi döneminde ekin yuvarlak ünlülü biçimi (+suz) kullanılmaktadır.

*cefācı*<sup>7</sup> “cefa çeken” < Ar. *cefā* + T. +cı

*İdi ḥazretinde cefācı bolur yunuğsuz kēçürse kişi bir zamān* “İnsan vaktini abdestsiz geçirirse Allah’ın huzurunda cefa çeker” (MM 85/3)

Ar. *cefā* sözcüğü MM’de +cı eki ile Türkçeleştirilmiştir<sup>8</sup>. Bu kullanım ilk kez Karahanlı Türkçesi dönemi eserlerinden KB’de görülmekle birlikte Harezmi Türkçesi eserlerinden HŞ’de ve Çağatay Türkçesinde takip edilebilmektedir: Kar. *cefācı* KB. Hrz. *cefaçı* HŞ. Çağ. *cefācı* HBD, *cefācı* GT, LD. HBD’de ek ötümsüz biçimiyle (+cı) kullanılmıştır.

*dāğla*<sup>9</sup> “dağlamak” < Far. *dāğ* + T. +la-

*Yüzün dāğlağaylar kaburğaların* “(Zekâtını vermeyen kişinin cehennemde) Yüzünü kaburgalarını dağlayacaklar” (MM 197/1)

Far. *dāğ* sözcüğü MM’de +la- eki ile Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanım ilk kez Karahanlı Türkçesi dönemi eserlerinden DLT’de görülmekle birlikte Harezmi Türkçesi eserlerinden HŞ’de ve doğu ve batı sahası tarihî Türk yazı dillerinde de takip edilebilmektedir: Kar. *tağla*- DLT. EAT *tağla*-

<sup>6</sup> TİEM 73 II, HŞ, KE, ŞT, BV, NH, GN’de *cānlīg*, KFT’de *canlu*, Behç., SNB’de *cānlu* şeklinde +II(ğ) eki ile; TİEM 40, Marz., KamusT.’de *canlan-* şeklinde +la-, -n- ekleri ile; HBD, ÇFK, Sİ, MK’de *cānlık* şeklinde +lık eki ile, KamusT.’de *cansızlık*, *canlandır-* şeklinde +lık, +la-, -n-, -dır- ekleri ile Türkçeleştirilmiş biçimleri de kayıtlıdır.

<sup>7</sup> KB, HŞ’de *cefālīg* şeklinde +līg eki ile, KB’de *cefasız* şeklinde +sız eki ile Türkçeleştirilmiş biçimleri kayıtlıdır.

<sup>8</sup> *Cefācı* sözcüğü metinde *bol-* yardımcı fiili ile de Türkçeleştirilmiştir.

<sup>9</sup> DLT’de *tağlat-*, KamusT.’de *dağlat-* şeklinde -t- eki ile; TİEM 73 I, Behç.’de *dağlan-*, *dāğlan-* şeklinde -n- eki ile; HŞ’de *dağlı*; KamusT.’de *dağlı*; HŞ, BV, GT, YED, FK’de *dāğlıg*, Mecm.’da *dāğlu*, KFT’de *dāğlu* şeklinde +II(g) eki ile; YED, FK *dāğlık* şeklinde +lık eki ile; BV, YED’de *dāğsız* şeklinde +sız eki ile Türkçeleştirilmiş biçimleri kayıtlıdır.

TİEM 40, *dağla-* Behç., YZ, *dāğla-* MŞ, *tağla-* Behç., BH. Hrz. *dağla-* HŞ. Kıpç. *dāğla-* KFT<sup>10</sup>. Çağ. *dāğla-* ŞSL, GT, ŞHD. Osm. *dağla-* KamusT.

*edebsüz*<sup>11</sup> “edebsiz” < Ar. *edeb* + T. +süz

*Fütūh yok edebsüz tapuğ köp kılıp* “Çok hizmet etse de edebsiz olanlar bir şey elde edemez” (MM 295/1).

Ar. *edeb* sözcüğü MM’de +süz eki ile Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanım ilk kez Harezmi Türkçesi dönemi eserlerinde görülmekle birlikte doğu ve batı sahası tarihî Türk yazı dillerinde de takip edilebilmektedir: EAT *edebsüz* SNB, BH. Hrz. *edebsiz* KE. Kıpç. *edebsiz* GT. Çağ. *edebsiz* NH. Osm. *edebsiz* KamusT. Eski Anadolu Türkçesi dönemi dışında ekin düz ünlülü biçiminin (+süz) kullanıldığı görülmektedir.

*eşahrağ* “daha doğru, en doğru” < Ar. *eşah* + T. +rağ

*Eşahrağ kavul bu munuñ tēg yetür* “En doğru fikir bu, böyle yap” (MM 128/2)

Ar. *eşah* sözcüğü MM’de +lük eki ile Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanıma başka bir eserde rastlanmamıştır.

*habıblük* “peygamberlik” < Ar. *habīb* + T. +lük

*Ḥabīb ümmetinağ habıblük revā* “Peygamber ümmetine habiplik revadır” (MM 377/3)

Ar. *habīb* sözcüğü MM’de +lük eki Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanıma başka bir eserde rastlanmamıştır.

*harışlık* “aç gözlülük” < Ar. *harış* + T. +lık

*Ḥarışlık bile boldı kārūn şakı harışlık bu dünnyege āfāt érür* “Aç gözlülük ile Karun eşkıya oldu. Aç gözlülük bu dünya için bir felakettir” (MM 57/3-4); *harışlık érür ig velı dāru yok* “Aç gözlülük çaresi olmayan bir hastalıktır” (MM 54/2)

Ar. *harış* sözcüğü MM’de +lık eki Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanım ilk kez Karahanlı Türkçesi dönemi eserlerinde görülmekle birlikte Harezmi Türkçesi eserlerinden NF’de ve Eski Anadolu Türkçesi döneminde de takip edilebilmektedir: Kar. *harışlık* KKT, *harışlık* KB, AH, *harızlık* TİEM 73 I. EAT *harışlık* Behç. Hrz. *harışlık* NF.

*hatnesiz* “sünnetsiz” < Ar. *hatne* + T. +süz

*Tişi nāresıde cünüb hatnesiz boğuzlasa biri helāl ol yetiz* “Kadın, çocuk, cünüp, sünnetsiz olan bir kişi hayvan kesse o tamamen helaldir” (MM 242/1)

Ar. *hatne* sözcüğü MM’de +süz eki Türkçeleştirilmiştir<sup>12</sup>. Bu kullanıma başka bir eserde rastlanmamıştır.

*hoşrak*<sup>13</sup> “daha hoş, daha iyi” < Far. *hoş* + T. +rağ

<sup>10</sup> Bu kullanım Ağar’da (1989) bulunmaz iken Toparlı vd.’de (2007) vardır.

<sup>11</sup> ME’de *edebli* ve *edebliğ*, RH’de *edebli*, KamusT.’de *edebli* şeklinde +lX(g) eki ile; BH, LD, KamusT.’de *edebsizlik*, HŞ ve NF’de *edebsüzlük*, SNB, KFT’de *edebsizlik* şeklinde +sXz ve +lXk ekleri ile; Behç., Marz., KFT’de *edebli-* şeklinde +le- eki ile; DK, KamusT.’de *edebli-* şeklinde +le- ve -n- ekleri ile; KFT’de *edeblemeklik* şeklinde +le-, -mek, +lik ekleri ile Türkçeleştirilmiş biçimleri kayıtlıdır.

<sup>12</sup> *Hatne* sözcüğü metinde *sathaş-* fiili ile de Türkçeleştirilmiştir.

<sup>13</sup> TİEM 73 II, TİEM 40, YZ, NF, KE, HKT, HŞ, GT, KamusT.’de *hoşluk*; GN’de *hōşluk*; DK, TİK, Marz., Mecm.’de *hoşluk*, MŞ’de *hōşluk* şeklinde +lXk eki ile; ŞSL, GT, ŞT, BV’de *hoşla-* şeklinde +la- eki ile; NF, KE, HKT, HŞ, TİEM 73 II, KamusT.’de *hoşlan-* şeklinde +la-, -n- ekleri ile; KamusT.’de *hoşlandır-* şeklinde +la-, -n-, -dır- ekleri ile; ŞSL, KamusT.’de *hoşlaş-* şeklinde +la-, -ş- ekleri ile; Behç.’de *hoşluk(ğ)*, BV, FK’de *hoşluğ*, LD, GN’de *hōşluğ* şeklinde +luğ eki ile Türkçeleştirilmiş biçimleri kayıtlıdır.

*Eger taşlasalar bu hoşrağı ol* "Eğer bunu dışlasalar daha iyidir" (MM 319/2)

Far. *hoş* sözcüğü MM'de +rağ eki Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanım ilk kez Eski Anadolu Türkçesi dönemi eserlerinden Behç.'de görülmekle birlikte Harezmi, Kıpçak ve Çağatay Türkçesinde de takip edilebilmektedir: EAT *hoşrağ*Behç. Hrzmi. MN (2), HŞ. Kıpç. *hoşrağ* BV. Çağ. *hoşrağ*BV, GT, NH, LM, FK.

*hurūfsuz* "harfsiz" < Ar. *hurūf* + T. +suz

*Ulağısız ulanmağ hurūfsuz mağāl* "Kılavuz olmadan kavuşmak, harfleri olmayan söz konuşmak gibidir." (MM 376/2)

Ar. *hurūf* sözcüğü MM'de +suz eki Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanıma başka bir eserde rastlanmamıştır.

*inābetsiz* "Allah'a yönelmeyen" < Ar. *inābet* + T. +siz

*İnābetsiz érge irādet yok ol* "İnabetsiz kişinin iradesi yoktur" (MM 362/3)

Ar. *inābet* sözcüğü MM'de +siz eki Türkçeleştirilmiştir<sup>14</sup>. Bu kullanıma başka bir eserde rastlanmamıştır.

*irādetsiz* "iradesiz" < Ar. *irādet* + T. +siz

*İrādetsiz érge kerāmet revā* "İradesini terk etmiş insana keramet uygundur" (MM 285/3)

Ar. *irādet* sözcüğü MM'de +siz eki Türkçeleştirilmiştir<sup>15</sup>. Bu kullanıma Eski Anadolu Türkçesi eserlerinden MŞ'de de rastlanmakta olup ek burada yuvarlak ünlülü biçimiyledir: EAT *irādetsüz* MŞ.

*ķabūlluk*<sup>16</sup> "kabul etme" < Ar. *ķabūl* + T. +luk

*ķabūlluk nişāni bilin ol bolur hayırnıñ soñınça hayır kim kélür* "Bilin ki, hayır arkasınca hayır gelirse o kabul edilmenin nişanıdır" (MM 327/1-3)

Ar. *ķabūl* sözcüğü MM'de +luk eki Türkçeleştirilmiştir<sup>17</sup>. Bu kullanıma başka bir eserde rastlanmamıştır.

*ķavíraq*<sup>18</sup> "daha güçlü" < Ar. *ķaví* + T. +raq

*Vacibdin ķavíraq faríza işi* "Farz iş vacipten daha güçlüdür (önemlidir)" (MM 151/4)

Ar. *ķaví* sözcüğü MM'de +raq eki Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanım ilk kez Karahanlı Türkçesi dönemi eserlerinde görülmekle birlikte doğu ve batı sahası tarihî Türk yazı dillerinde de takip edilebilmektedir: Kar. *ķavíraq* TIEM 73 I, KKT. EAT *ķavíraq* TIEM 40, MŞ. Hrzmi. *ķavirak* KE, HŞ. Çağ. *ķavíraq*ÇFK.

*ķirā'atsız* "okumasız" < Ar. *ķirā'at* + T. +sız

*ķiyām u sücūd u rükū' u ķu'ūd kêtürgey ķirā'atsızın bu vücūd* (MM 142/2) "Bu kişi herhangi bir şey okumadan, namazın kıyam, rükû, secde, oturuş bölümlerini yapacak"

Ar. *ķirā'at* sözcüğü MM'de +sız eki Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanıma yine bir başka dönem eseri olan NF'de de rastlanmaktadır: Hrzmi. *ķirā'atsız* NF.

*míhlu* "damgalı sikke" < Ar. *míh* + T. +lu

<sup>14</sup> *İnābet* sözcüğü metinde *ketür-* yardımcı fiili ile de Türkçeleştirilmiştir.

<sup>15</sup> *İrādet* sözcüğü metinde *ketür-* yardımcı fiili ile de Türkçeleştirilmiştir.

<sup>16</sup> TIEM 40'ta *ķabullan-*, KamusT.'de *ķabullen-* şeklinde +la- ve -n- ekleri ile Türkçeleştirilmiş biçimleri vardır.

<sup>17</sup> *ķabūl* sözcüğü metinde *ķıl-* yardımcı fiili ile de Türkçeleştirilmiştir.

<sup>18</sup> KE'de *ķavílen-* şeklinde +le- ve -n- ekleri ile, HŞ'de *ķavílendür-* şeklinde +le-, -n- ve -dür- ekleri ile Türkçeleştirilmiş biçimleri bulunmaktadır.

*Bilin mihlu 'adli taķı som kümüř řahib-řer' bu ěkkisini teņ tēmiř "Bilin ki, damgalı sikke ile som gümüřün deęeri aynıdır; din sahibi kiři, bu ikisinin denk olduęunu söylemiř"* (MM 251/1-3)

Ar. *mih* sözcüğü MM'de +lu eki Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanıma başka bir eserde rastlanmamıştır.

*mih̄suz* "damgasız sikke" < Ar. *mih* + T. +suz

*Bu mihlu bu mih̄suz<sup>19</sup> tēp artuķ eger alur bolsa bolğay harām ot yēmiř "Kişi bu damgalı, bu damgasız diye eğer fazla alırsa haram cehennem ateşi yemiş olur"* (MM 251/3)

Ar. *mih* sözcüğü MM'de +suz eki Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanıma başka bir eserde rastlanmamıştır.

*muhiblük* "Allah dostu olma" < Ar. *muhib* + T. +lük

*Muhiblük niřānu zakırlıķ müdām "Allah dostu olmanın nişanı sürekli onu zikreden olmaktır"* (MM 363/2)

Ar. *muhib* sözcüğü MM'de +lük eki Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanıma başka bir eserde rastlanmamıştır.

*namāzlıķ<sup>20</sup>* "seccade" < Far. *namāz* + T. +lıķ

*Ten ü ton namāzlıķ arıç bolmaķı "Vücudu, elbiseleri ve namaz kılınacak yeri temizlemek"* (MM 67/2)

Far. *namāz* sözcüğü MM'de +lıķ eki Türkçeleştirilmiştir<sup>21</sup>. Bu kullanım Kıpçak ve Çağatay Türkçesi eserlerinde de takip edilebilmektedir: Kıpç. *namazlıķ* BM, TZ. Çağ. *namāzlıķ* ÇFK, Sİ.

*nev-niyāzlıę* "yalvarmaya yeni başlayan" < Far. *nev* + Far. *niyāz* + T. +lığ

*Muhib nev-niyāzlıę mürid şeyhine kerek kılsa teslīm kēcip öz özin "Muhip, yalvarmaya yeni başlamış olan mürit kendinden geçip şeyhine teslim olsa gerek"* (MM 267/3)

Far. *nev* ve *niyāz* sözcüklerinden oluşan söz öbeği MM'de +lığ eki Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanıma başka bir eserde rastlanmamaktadır.<sup>22</sup>

*niřānsız<sup>23</sup>* "nişansız" < Ar. *niřān* + T. +sız

*Mürid bolmağınça niřān bulmas ol niřānu niřānsız bulu bilmeğey "Mürit olmayınca da nişan bulmaz. Nişanı nişansız bulamayacak"* (MM 268/3)

Ar. *niřān* sözcüğü MM'de +sız eki Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanıma yine bir başka dönem eseri olan ME'de de rastlanmaktadır: Hrz. *niřānsız* ME.

*nıstlık* "yokluk" < Far. *nıst* + T. +lık

*Oşol maķřudunğa bu nıstlık mēņ ol "O dileğin için bu yokluk ebedıdır"* (MM 341/2)

<sup>19</sup> Sözcük Toparlı-Argunşah yayınının (2014) Çeviri Yazılı Metin bölümünde "*mih̄suz*" (s. 129), Dizin bölümünde *mih̄suz* (s. 239) şeklinde yazılıdır.

<sup>20</sup> TİEM 73 I'de *namazsızlıķ* şeklinde +sız ve +lıķ ekleri ile; Kİ'de *namazlağu* şeklinde +la- ve -gu ekleri ile Türkçeleştirilmiş biçimleri kayıtlıdır.

<sup>21</sup> *Namāz* sözcüğü metinde *kıl-* ve *oķı-* yardımcı fiilleri ile de Türkçeleştirilmiştir.

<sup>22</sup> *Niyāz* sözcüğü Behç.'de, KE'de aynı ek ile Türkçeleştirilmiştir: *niyazlı* Behç. *niyāzlıę* KE.

<sup>23</sup> CC, Kİ, TA, TZ, KamusT.'de *nişanla-* şeklinde +la- eki ile; TİEM 73 I, ME, KamusT.'de *nişanlan-* şeklinde +la- ve -n- ekleri ile; TİEM 73 I, HKT, ME, AO, LM'de *nişanlığ*, DK, RH'de *nişanlı*, KamusT.'de *nişanlı* şeklinde +IX(ę) eki ile; Behç.'de *niřanlıķ* şeklinde +lık eki ile; KamusT.'de *nişancı* şeklinde +cı eki ile; *nişancılık* şeklinde +cı ve +lık ekleri ile Türkçeleştirilmiş biçimleri kayıtlıdır.

Far. *nîst* sözcüğü MM'de +lik eki Türkçeleştirilmiştir<sup>24</sup>. Bu kullanıma başka bir eserde rastlanmamıştır.

*niyyetsiz*<sup>25</sup> "niyetsiz" < Ar. *niyyet* + T. +siz

*Dürüst bolmağay rüze niyyetsizin* "Niyet etmeden oruç tutmak doğru değildir" (MM 166/1)

Ar. *niyyet* sözcüğü MM'de +siz eki Türkçeleştirilmiştir<sup>26</sup>. Bu kullanıma başka bir eserde rastlanmamıştır.

'*özürsiz*<sup>27</sup> "mazeretsiz" < Ar. '*özür* + T. +siz

*Namâz içre mü'min tenaħnuħ bile 'özürsiz namâzını buzar bilgile* "Şunları iyi bil ki, namazın içinde mazeretsiz olarak genizden "ah, tuf" gibi sesler çıkarmak namazı bozar" (MM 119/2)

Ar. '*özür* sözcüğü MM'de +siz eki Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanım Kıpçak ve Çağatay Türkçesinde takip edilebilmektedir: Kıpç. *özrsiz* İM. Çağ. '*özrsiz* MK.

*sezâlık*<sup>28</sup> "uygunluk, yaraşır olma" < Far. *sezâ* + T. +lık

*Belâ kağgu birle yelürken sınar açılson sezâlık tēp öz mihrirje* "Sevgisine layık olsun diye bela ve kaygıyla hareket ederken kendisi kırılır" (MM 373/4)

Far. *sezâ* sözcüğü MM'de +lık eki Türkçeleştirilmiştir<sup>29</sup>. Bu kullanıma başka bir eserde rastlanmamıştır.

*şıfatlığ*<sup>30</sup> "sıfatlı, nitelikli" < Ar. *şıfat* + T. +lığ

*Bolu bilmegey bu şıfatlığ imâm* "Bu durumdaki birisi imam olamaz" (MM 80/4)

Ar. *şıfat* sözcüğü MM'de +lığ eki Türkçeleştirilmiştir<sup>31</sup>. Bu kullanım ilk kez Karahanlı Türkçesi dönemi eserlerinden TİEM 73'te görülmekle birlikte diğer Harezmi Türkçesi eserleri ile doğu ve batı sahası tarihî Türk yazı dillerinde de takip edilebilmektedir: Kar. *şıfatlığ* TİEM 73 I. EAT *şıfatlu* Behç., YZ, TİK. Hrz. *şıfatlığ* NF, KE, HŞ, *şıfatlığ* NF. Kıpç. *şıfatlu* KFT, RH. Çağ. *şıfatlığ* GT, FK, TEH, GN; *şıfatlığ* FK. Örneklerde görüldüğü gibi, dönemlerin fonetik tercihlerine bağlı olarak ekin +lig ve +lu şekillerine de rastlanmaktadır.

*şühbeliğ*<sup>32</sup> "şüpheli" < Ar. *şühbe* + T. +lig

*Vera' şühbeliğdin irakrak turur* "Haramdan kaçınma şüpheli olmaktan daha uzaktır" (MM 323/2)

Ar. *şühbe* sözcüğü MM'de +lig eki Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanım ilk kez Harezmi Türkçesi eserlerinde görülmekle birlikte Osmanlı Türkçesinde de takip edilebilmektedir: Hrz. *şühbeliğ*, *şühbetliğ* NF. Osm. *şühpheli* KamusT.

*ta'allümsüz* "öğrenmesiz" < Ar. ta'allüm + T. +süz

*Ta'allümsüz açlur bilin ma'rifet* "Bilin ki marifet, ders almaksızın ortaya çıkar" (MM 309/1)

<sup>24</sup> *Nîst* sözcüğü metinde *bol-* yardımcı fiili ile de Türkçeleştirilmiştir.

<sup>25</sup> Behç.'de *niyyetli* şeklinde +IX eki ile Türkçeleştirilmiş biçimi de vardır.

<sup>26</sup> *Niyyet* sözcüğü metinde *kıl-* yardımcı fiili ile de Türkçeleştirilmiştir.

<sup>27</sup> İM'de *özrlü* şeklinde +lü eki ile Türkçeleştirilmiş biçimi vardır.

<sup>28</sup> TİEM 73 I, KKT'de *sezarak* şeklinde +rak eki ile; KKT'de *sezasız* şeklinde +siz eki ile Türkçeleştirilmiş biçimleri vardır.

<sup>29</sup> *Sezâ* sözcüğü metinde *bol-* yardımcı fiili ile de Türkçeleştirilmiştir.

<sup>30</sup> TİK ve KF'de *şıfatla-* şeklinde +la- eki ile; TİK'de *şıfatlan-* şeklinde +la- ve -n- ekleri ile; FK ve GN'de *şıfatlık* şeklinde +lık eki ile Türkçeleştirilmiş biçimleri kayıtlıdır.

<sup>31</sup> *Şıfat* sözcüğü metinde *kıl-* yardımcı fiili ile de Türkçeleştirilmiştir.

<sup>32</sup> NF'de *şühhetsiz*, KamusT.'de *şühphesiz* şeklinde +siz eki ile; KamusT.'de *şühphesizlik* şeklinde +siz ve +lik ekleri ile; *şühphelen-* şeklinde +le- ve -n- ekleri ile; *şühphelendir-* şeklinde +le-, -n-, -dir- ekleri ile Türkçeleştirilmiş biçimleri kayıtlıdır.

Ar. *ta'allüm* sözcüğü MM'de +süz eki Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanıma başka bir eserde rastlanmamıştır.

*tekebbürlüğ*<sup>33</sup> "büyüklenen, kibirli" < Ar. *tekebbür* + T. +lüg

*Yığakdın yığılmas tekebbürlüğ er* "Kibirli kişi yasaklanmış şeylerden geri durmaz" (MM 59/4)

Ar. *tekebbür* sözcüğü MM'de +lüg eki Türkçeleştirilmiştir<sup>34</sup>. Bu kullanıma başka bir eserde rastlanmamıştır.

*tevbesiz*<sup>35</sup> "tövbesiz" < Ar. *tevbe* + T. +süz

*Ölüp tevbesiz köp ökünçler yedi* "Tövbesiz ölenler çok pişman oldular" (MM 273/4)

Ar. *tevbe* sözcüğü MM'de +süz eki Türkçeleştirilmiştir<sup>36</sup>. Bu kullanım ilk kez Eski Anadolu Türkçesi dönemi eserlerinden Behç.'de görülmekle birlikte Çağatay Türkçesinde de takip edilebilmektedir: EAT *tevbesüz* Behç. Çağ. *tevbesiz* Sİ, ÇFK.

*vefâliğ*<sup>37</sup> "vefâli" < Ar. *vefâ* + T. +lîğ

*Meger bolsa bérür vefâliğ 'azîz* "Eğer bu olursa vefâli, değerli olur" (MM 61/2)

Ar. *vefâ* sözcüğü MM'de +lîğ eki Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanım ilk kez Karahanlı Türkçesi eserlerinde görülmekle birlikte Harezmi Türkçesi eserlerinden HŞ'de ve Çağatay Türkçesinde de takip edilebilmektedir: Kar. *vefâliğ* KB, AH. Hrzm. *vefâliğ* HŞ. Çağ. *vefâliğ* BV, NH, FK, MK, GN.

*zâkirlik*<sup>38</sup> "anan kişi olma durumu" < Ar. *zakir* + T. +lîğ

*Muhiblük nişânu zâkirlik müdâm* "Allah dostu olmanın nişânu sürekli onu zikreden olmaktır" (MM 363/2)

Ar. *zakir* sözcüğü MM'de +lîğ eki Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanıma başka bir eserde rastlanmamıştır.

*zarûretsiz* "zorunluluğu olmayan" < Ar. *zarûret* + T. +süz

*Zarûretsizin bir namâznu kâza kıılır bolsa* "Bir kimse zorunluluk yokken bir vakit namazını kazaya bıraksa" (MM 162/1)

Ar. *zarûret* sözcüğü MM'de +süz eki Türkçeleştirilmiştir. Bu kullanım yine bir başka dönem eseri olan NF'de ve Çağatay Türkçesinde takip edilebilmektedir: Hrzm. *zarûretsiz* NF. Çağ. *zarûretsiz* GT

## SONUÇ

MM'de yapım eki ile Türkçeleştirilen 37 sözcük tespit edilmiştir. Bu sözcükler Arapça ve Farsça kökenlidir. Metne baktığımızda alıntılarının neredeyse tamamının da bu iki dile ait olduğu görülür. Bu durum şüphesiz MM'nin İslamiyet çevresinde yazılmış bir metin olmasından kaynaklanmaktadır. Eserde yapılan inceleme sonucunda, Arapça sözcüklerin Farsça sözcüklere

<sup>33</sup> Sİ'de *tekebbürlük*, KKT'de *tekebbürlük*, TİEM 73 I, KF'de *tekebbürlük*, DK, TİK, TİEM 40, İM, ÇFK'de *tekebbürlük*, Behç.'de *tekebbürlü*(/i /u /ü)k(/k /g) şeklinde +LXK eki ile Türkçeleştirilmiş biçimleri vardır.

<sup>34</sup> *Tekebbür* sözcüğü metinde *kur-* yardımcı fiili ile de Türkçeleştirilmiştir.

<sup>35</sup> KamusT.'de *teveli* şeklinde +li eki ile Türkçeleştirilmiş biçimi vardır.

<sup>36</sup> *Tevbe* sözcüğü metinde *kıl-* yardımcı fiili ile de Türkçeleştirilmiştir.

<sup>37</sup> AH, MN (2), HBD, GN'de *vefâliğ* şeklinde +lîğ eki ile; KB, HŞ, BV, GT, NH, HBD, TMA, YED, FK, MK, GN, KamusT.'de *vefâsiz* şeklinde +süz eki ile; HŞ, GT, BV, NH, TMA, KamusT.'de *vefâsizlik* şeklinde +süz ve +lîğ ekleri ile; BV, GT, NH'de *vefâsizlik* şeklinde +süz ve +lîğ ekleri ile; AH'de *vefâsizrak* şeklinde +süz ve +rak ekleri ile Türkçeleştirilmiş biçimleri kayıtlıdır.

<sup>38</sup> KE'de *zakirrak* şeklinde +rak eki ile Türkçeleştirilmiş biçimi vardır.

oranla daha yoğun kullanıldığı ve eserde Türkçeleştirilen sözcüklerin de ağırlıklı olarak Arapça sözcükler olduğu görülmüştür. MM’de yapım eki ile Türkçeleştirilen 28 Arapça sözcük vardır: ‘amel, ‘azíz, bānī, cefā, edeb, eşah, habīb, harīş, hatne, hurūf, inābet, irādet, kabūl, kavī, kırā’at, mīh, muhib, nişān, niyyet, ‘özür, şıfat, şübhe, ta’allüm, tekebbür, tevbe, vefā, zākir, zarūret. MM’de yapım eki ile Türkçeleştirilen Farsça sözcük sayısı ise 8’dir: bahā, cān, hoş, namāz, nev-niyāz, níst, sezā, tāğ. Farsça + Arapça yapısında olup Türkçeleştirilen 1 sözcük bulunmaktadır: bī-edeb.

Alıntı sözcüklerin Türkçeleştirilmesinde kullanılan yapım eklerinin Türk dilinin her döneminde aynı işlevde kullanılan +çI, +IX(g), +IXk, +rAk, +sXz ve +IA- ekleri olduğu görülmüştür. En çok kullanılanlar ise 16 sözcükle +sXz, 9 sözcükle +IXk ve 7 sözcükle +IX(g)’dir. Eklerin kelimelere dağılımı şu şekildedir: +çI: cefācı; +IX(g): bahālīg, mīhlu, nev-niyāzlıg, şıfatlıg, şübhelig, tekebbürlüg, vefālīg; +IXk: bī-edeblik, habīblük, harīşlık, kabūlluk, muhiblik, namāzlık, nístlik, sezālık, zākirlik; +rAk: ‘azízrek, eşahrak, hoşrak, kavīrak; +sXz: ‘amelsiz, bānísiz, cānsız, edebsüz, hatnesiz, hurūfsuz, inābetsiz, irādetsiz, kırā’atsız, mīhsuz, nişānsız, niyyetsiz, ‘özürsüz, ta’allümsüz, tevbesiz, zarüretsiz; +IA-: dāğla-. Eserde iki farklı yapım eki ile Türkçeleştirilen tek sözcük mīh olmuştur.

Alıntılarının köken dağılımı ve aldıkları yapım ekleri tablo üzerinde şu şekilde gösterilebilir:

MM’de Yapım Ekleri ile Türkçeleştirilen Alıntı Sözcükler				Aldıkları Yapım Ekleri					
	Arapça Kökenli Olanlar	Farsça Kökenli Olanlar	Farsça + Arapça Yapısında Olanlar	+çI	+IX(g)	+IXk	+rAk	+sXz	+IA-
‘amel	√							√	
‘azíz	√						√		
bahā		√			√				
bānī	√							√	
bī-edeb			√			√			
cān		√						√	
cefā	√			√					
edeb	√							√	
eşah	√						√		
habīb	√					√			
harīş	√					√			
hatne	√							√	
hoş		√					√		
hurūf	√							√	
inābet	√							√	
irādet	√							√	
kabūl	√					√			
kavī	√						√		
kırā’at	√							√	
mīh	√				√			√	
muhib	√					√			
namāz		√				√			
nev-niyāz		√			√				
níst		√				√			

<i>nişân</i>	√							√	
<i>niyyet</i>	√							√	
<i>'özür</i>	√							√	
<i>sezâ</i>		√				√			
<i>şıfat</i>	√				√				
<i>şübhe</i>	√				√				
<i>tâğ</i>		√							√
<i>ta'allüm</i>	√							√	
<i>tekebbür</i>	√				√				
<i>tevbe</i>	√							√	
<i>vefâ</i>	√				√				
<i>zâkir</i>	√					√			
<i>zarûret</i>	√							√	

Tablo 1: Mu'înü'l-Mürîd'de Türkçeleştirilen Alıntı Sözcüklerin Kökeni ve Aldıkları Yapım Ekleri

*Bahâlîğ* ve *dâğla-* sözcükleri orta ve yeni Türkçe dönemi tarihî Türk yazı dillerinin tümünde kullanılmıştır. Bu durum söz konusu sözcüklerin inanç sistemlerinden bağımsız sivil hayata dair sözcükler olmasından kaynaklanıyor olmalıdır. *'azîzrek*, *şıfatlığ*, *ķavîrak*, *cefâcı*, *vefâlîğ*, *ķarîşlık* sözcüklerinin ilgili yapım ekleri ile Türkçeleştirilmesi *Mu'înü'l-Mürîd*'den öncesine, Karahanlı Türkçesi dönemine dayanmakta olup *ķarîşlık* dışındakiler orta ve yeni Türkçe dönemlerinde de bulunmaktadır. *ķırâ'atsız* ve *nişânsız* sözcükleri *Mu'înü'l-Mürîd* dışındaki Harezmi Türkçesi eserlerinde de görülmüştür. *Bânîsiz*, *bî-edeblik*, *eşahrak*, *ķabîblük*, *ķatnesiz*, *ķurûfsuz*, *inâbetsiz*, *ķabüllük*, *mîhlu*, *mîhsuz*, *muhîblük*, *nev-niyâzlığ*, *nîstlik*, *niyyetsiz*, *sezâlîk*, *ta'allümsüz*, *tekebbürlük*, *zâkirlik* sözcüklerine ise *Mu'înü'l-Mürîd* dışında, tarafımızca taranan başka bir metinde rastlanmamıştır. Bunlar dışındaki *cânsız*, *edebîsiz*, *ķoşrak*, *şübhelîğ*, *zarûretsiz*, *tevesiz*, *irâdetsiz*, *namâzlık*, *'özürsiz*, *'amelsiz* sözcükleri ise kimi Türk yazı dillerinde takip edilmiştir.

Sonuç olarak İslamiyet çevresinde yazılması dolayısıyla Arapça ve Farsça kökenli sözcüklerin yoğun biçimde kullanıldığı *Mu'înü'l-Mürîd* adlı eserde, tıpkı diğer dönem ve eserlerde olduğu gibi alıntı sözcüklerin Türkçeleştirilmesine özen gösterildiği, Türkçeleştirmede kullanılan yapım eklerinin diğer dönemlerle aynı olduğu, yukarıda belirtildiği gibi bazı Türkçeleştirmelerin ise yalnız bu esere özgü kaldığı görülmüştür.

#### Kısaltmalar

AH	Atebetü'l-Hakâyık (Arat, 1992)
AO	Altın Ordu Sahasına Ait Yarlık ve Bitigler (Özyetgin, 1996)
Ar.	Arapça
Behç.	Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik (Canpolat, 2018)
BH	Bahrü'l-Hakayık (Türk, 2018)
BM	Kitâbu Bulgatü'l-Müştâk Fî Lügati't-Türk Ve'l-Kıfçak (Toparlı vd. 2007)
BV	Baytaratu'l-Vâzih (Toparlı vd. 2007)
CC	Codex Cumanicus (Argunşah vd. 2015)
Çağ.	Çağatay Türkçesi
ÇFK	Çağatayca Fıkıh Kitabı (Ünlü, 2013)
DK	Dede Korkut (Ergin, 2011)
DLT	Dîvânu Lugâti't-Türk (Ercilasun vd. 2014)



EAT	Eski Anadolu Türkçesi
Far.	Farsça
FK	Fevâidü'l-Kiber (Ünlü, 2013)
GN	Gül ü Nevruz (Efendioğlu, 2021)
GT	Gülistân Tercümesi (Karamanlıoğlu, 1989)
HBD	Hüseyin Baykara Divanı (Ünlü, 2013)
HKT	Harezmi Türkçesi Satır Arası Kur'an Tercümesi (Sağol, 1993, 1995, 1999)
Hzm.	Harezmi Türkçesi
HŞ	Hüsrev ü Şîrîn (Ünlü, 2012)
İM	İrşâdü'l-Mülûk Ve's-Selâfîn (Toparlı vd. 2007)
Kamust.	Kâmûs-ı Türkî (Şemseddin Sami, 2012)
Kar.	Karahanlı Türkçesi
KB	Kutadgu Bilig (Arat, 2008)
KE	Kıyasü'l-Enbiyâ (Ata, 1997)
KF	Kitâb Fî'l-Fıkh (Toparlı vd. 2007)
Kıpç.	Kıpçak Türkçesi
Kİ	Kitâb al-İdrâk li-lisân al-Atrâk (Caferoğlu, 1931)
KFT	Kitâb Fî'l-Fıkh Bi-Lisâni't-Türkî (Ağar, 1989)
KKT	Türkçe İlk Kur'an Tercümesi (Rylands Nüshası) (Ata, 2004)
LD	Lütfî Divanı (Karaağaç, 1997)
LM	Leylî vü Mecnûn (Çelik, 1993)
Marz.	Marzuban-nâme Tercümesi (Korkmaz, 1973)
ME	Mukaddimetü'l-Edeb (Yüce, 2014)
Mecm.	Mecmû'atü'n-Nezâ'ir (Canpolat, 1995)
MK	Mahbûbu'l-Kulûb (Ünlü, 2013)
MM	Mu'inü'l-Mürîd (Toparlı vd. 2014)
MN (1)	Miraçnâme (Ünlü, 2012)
MN (2)	Muhabbetnâme (Ünlü, 2012)
MŞ	Müntahâb-ı Şifâ (Önler, 2019)
NF	Nehcü'l-Ferâdîs (Eckmann, 2004)
NH	Nevâdirü'n-Nihâye (Ünlü, 2013)
Osm.	Osmanlı Türkçesi
RH	Kitâbü'l-Hayl (Kitâb Fî Rıyâzaâtî'l-Hayl) (Toparlı vd. 2007)
Sİ	Sedd-i İskenderî (Ünlü, 2013)
SNB	Süheyl ü Nev-Bahâr (Dilçin, 1991)
ŞSL	Şeyh Süleyman Efendi Lugatı (Durgut, 1995)
ŞT	Şecere-i Terâkime (Ünlü, 2013)
ŞHD	Şibân Han Dîvânı (Ünlü, 2013)
T.	Türkçe
TEH	Târîh-i Enbiyâ ve Hukemâ (Ünlü, 2013)

TİEM 40	Eski Anadolu Türkçesi Satır Altı Kur'an Tercümesi (Topaloğlu, 2018)
TİEM 73 I	Karahanlı Türkçesi Satır Altı Kur'an Tercümesi (Kök, 2004)
TİEM 73 II	Karahanlı Türkçesi Satır Altı Kur'an Tercümesi (Ünlü, 2004)
TİK	Târih-i İbn-i Kesîr Tercümesi (Yelten, 1998)
TMA	Târih-i Mülûk-ı Acem (Ünlü, 2013)
TA	Kitâb-ı Mecmû-ı Tercümân-ı Türkî ve Acemî ve Mugalî (Toparlı vd. 2007)
TZ	Et-Tuhfetü'z-Zekiyye Fi'l-Lügati't-Türkiyye (Toparlı vd. 2007)
YED	Yusuf Emirî Divanı (Köktekin, 2007)
YZ	Yûsuf u Zelîhâ (Taş, 2019)

### KAYNAKÇA

- Ağar, Mehmet Emin (1989). *Kitâb Fi'l-Fıkh Bi-Lisâni't-Türkî (İnceleme-Metin-Sözlük)*. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Arat, Reşit Rahmeti (1992). *Atebetü'l- Hakayık*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Arat, Reşit Rahmeti. (2008). *Kutadgu Bilig*. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Argunşah, Mustafa ve Galip Güner. (2015). *Codex Cumanicus*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Ata, Aysu (1997). *Kıyasü'l-Enbiyâ I Giriş-Metin-Tıpkıbasım, II Dizin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ata, Aysu (2004). *Türkçe İlk Kur'ân Tercümesi (Rylands Nüshası: Giriş-Metin-Notlar-Dizin)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Barikan Topci, Çağla (2022). *Eski Oğuz Türkçesi Eserlerinde Alıntı Sözlerin Yapı Ve Anlam Bakımından İncelenmesi (Çarh-Nâme, Kıssa-yı Yûsuf, Risâletü'n-Nushiyye, Sultan Veled'in Türkçe Manzumeleri)*. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Caferoğlu, Ahmet (1931). *Kitâb Al-İdrâk Li-Lisân Al-Atrâk*. İstanbul: Evkaf Matbaası.
- Canpolat, Mustafa (1995). *Mecmû'atü'n-Nezâ'ir, Metin-Dizin-Tıpkıbasım*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Canpolat, Mustafa (2018). *Behcetü'l-Hadâik Fî Mev'izati'l-Halâik*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Çelik, Ülkü (1993). *Ali Şîr Nevâyî – Leylî vü Mecnûn (Gramer-Metin-Dizin)*. Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Dilçin, Cem (1991). *Mes'ûd Bin Ahmed Süheyl ü Nev-Bahâr: (İnceleme-Metin-Sözlük)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Doğan, Aybüke Betül (2023). Kutadgu Bilig'de Alıntı Sözcükler ve Bu Sözcüklerin Türkçeleştirilme Yolları. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Özel Sayı 1: 125-144.
- Durgut, Hüseyin (1995). *Şeyh Süleyman Efendi-i Buhari Lügat-I Çağatay Ve Türki-İ Osmani (Cild-İ Evvel) Adlı Eserin Transkripsiyonu*. Yüksek Lisans Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi.
- Durmuş, Oğuzhan (2004). Alıntı Kelimeler Bakımından Türkçe Sözlük. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 26: 1-22.
- Dursunoğlu, Halit (2014). Türkiye Türkçesi'ndeki Arapça Sözcükler ve Bu Sözcüklerdeki Ses Olayları. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Summer, 9/9: 145-155.

- Eckmann, Janos (2004). *Nehcü'l-Ferâdîs Uştmağların Açık Yolu (Cennetlerin Açık Yolu) I Metin İı Tıpkıbasım*, Haz. Semih Tezcan – Hamza Zülfikar. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Efendioğlu, S. (2021). *Mevlânâ Lutfi, Gül ü Nevrûz (Dil İncelemesi-Metin Ve Aktarma-Gramatikal Dizin-Tıpkıbasım)*. Erzurum: Fenomen Yayıncılık.
- Eker, Süer (2009). Divanü Lugâti't-Türk ve İran Dillerinden Kopyalar Üzerine I. *International Journal of Central Asian Studies*, 13: 233-284.
- Ercilasun, Ahmet Bican ve Ziyat Akkoyunlu (2014). *Kâşgarlı Mahmud Dîvânü Lugâti't-Türk: Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Erdem, Mevlüt (2014). Sogdca, Türkçedeki Sogdca Kelimeler ve Bunların Türkçeye Uyumları. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*; 21/1: 65-90.
- Ergin, Muharrem (2011). *Dede Korkut 1 Giriş- Metin- Tıpkıbasım*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gülensoy, Tuncer (1974). Eski ve Orta Türkçede Moğolca Kelimeler ve Moğolca-Türkçe Müşterek Kelimeler Üzerine Notlar. *Türkoloji Dergisi*, VI/1, (Aralık): 235-259.
- İnayet, Alimcan (2016). Uygur Tarihi Koşaklarındaki Çince Unsurlar Üzerine. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*. 2016/8: 68-79.
- İşihara, Aya (2005). *Yazı Dilindeki Alıntı Kelimelerin Türkçeleşme Süreçleri*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Karaağaç, Günay (1997). *Lutfi Divanı: Giriş-Metin-Dizin-Tıpkıbasım*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karaağaç, Günay (2015). *Türkçenin Alıntılar Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karaca, Veysel İbrahim (2012). Türkiye Türkçesindeki Alıntı Sözcüklerde Görülen Ses Olayları Üzerine Bir İnceleme. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7/4, Fall 2012: 2059-2090.
- Karamanlıoğlu, Ali Fehmi (1989). *Gülistan Tercümesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kaya, Burcu (2023). Ravzatü'l-Vâ'izin'de Alıntı Sözcüklerin Yapım Ekleriyle Türkçeleştirilmesi. *MTAD, C. Eralp Alışık Anısına*. I, 2023, 20/3: 361-383.
- Korkmaz, Zeynep (1973). *Sadrüddin Şeyhoğlu Marzuban-Nâme Tercümesi: İnceleme-Metin-Sözlük-Tıpkıbasım*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Kök, Abdullah (2004). *Karahanlı Türkçesi Satır-Arası Kur'an Tercümesi (Tiem 73 1v235v/2) (Giriş-Metin-İnceleme-Analitik Dizin)*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Köktekin, Kâzım (2007). *Yusuf Emirî Divanı, Giriş-İnceleme-Tenkitli Metin-Sözlük-Tıpkıbasım*. Erzurum: Fenomen Yayınları.
- Ölmez, Mehmet (1995). Uygurca Xuanzang-Biyografisindeki Çince Alıntılar (Chinesische Lehnwörter İn Uigurischer Xuanzang-Biographie). *Türk Dilleri Araştırmaları*, 4: 109-143.
- Ölmez, Mehmet (1995). Eski Türk Yazıtlarında Yabancı Ögeler (1). *Türk Dilleri Araştırmaları*, 5: 227-229.
- Ölmez, Mehmet (1997). Eski Türk Yazıtlarında Yabancı Ögeler (2). *Türk Dilleri Araştırmaları*, 7: 175-186.
- Ölmez, Mehmet (1999). Eski Türk Yazıtlarında Yabancı Ögeler (3). *Türk Dilleri Araştırmaları*, 9: 59-65.

- Ölmez, Mehmet (2012). Eski Uygurca Xuanzang Biyografisinin II. Bölümündeki Çince Alıntılar. *Türk Dilleri Araştırmaları*, 22/1: 99-108.
- Önler, Zafer (2019). *Hacı Paşa (Celalüddin Hızır) Müntahab-I Şifâ*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özyetgin, Melek (1996). *Altın Ordu, Kırım Ve Kazan Sahasına Ait Yarlık Ve Bitiklerin Dil Ve Üslup İncelemesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sağol, Gülden (1993, 1995, 1999) *An Inter- Linear Translation Of The Qur'an Into Khwarazm Turkish: Introduction, Text, Glossary And Facsimile*, Doğu Dilleri Ve Edebiyatlarının Kaynakları, Harvard Üniversitesi, I: 1993, II: 1995, III: 1999.
- Seçkin, Pelin ve Coşar, A. Mevhibe (2017). Türkçede Alıntılardan Kelime Türetmede Kullanılan Ekler. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 6/3: 1398-1442.
- Sertkaya, Osman Fikri (2004). Göktürk yazıtlarında Hintçe unsurlar. *Zeynep Korkmaz Armağanı*. S. 366-380. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sertkaya, Osman Fikri (2009). Dîvânü Lügati't-Türk'te Geçen Her Kelime Türkçe Kökenli Midir? Veya Kâşgarlı Mahmud'un Dîvânü Lügati't-Türk'ünde Yabancı Dillerden Kelimeler. *Dil Araştırmaları*, 5: 9-38.
- Sertkaya, Osman Fikri (2021). Dün < Tün Ve Gün < Kün Kelimeleri Üzerine. *Türk Dili*, 70/829: 20-24.
- Seyhan, Tanju (2004). Orta Türkçede Arapça ve Farsçadan Alıntılarda Türkçeleştirme. V. *Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri II*. S. 2687-2706. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Şemseddin Sami (2012). *Kâmûs-ı Türkî (Latin Harfleriyle)*. Haz. Raşit Gündoğdu Vd. İstanbul: İdeal Kültür Yayınları.
- Taş, İbrahim (2019). *Şeyyâd Hamza, Yûsuf u Zelîhâ [Gramer-Metin-Çeviri-Notlar-Sözlük-Dizin-Tıpkibasım]*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tatçı, Mustafa (2020). *Yûnus Emre Dîvânı*. İstanbul: H Yayınları.
- Topaloğlu, Ahmet (2018). *XIV. Yüzyılın Ortalarında Yapılmış Satırarası Kur'an Tercümesi*. 1 Metin, 2 Sözlük. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Toparlı, Recep vd. (2007). *Kıpçak Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Toparlı, Recep ve Mustafa Argunşah (2014). *Mu'înü'l-Mürîd: İnceleme-Metin-Çeviri-Dizin-Tıpkibasım*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tuna, Osman Nedim (1972). Osmanlıcada Moğolca Ödünç Kelimeler. *Türkiyat Mecmuası*, XVII: 209-250.
- Türk, Vahit (2018). *Hatiboğlu Bahri'l-Hakâyık*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türk, Vahit (2018). İlk Kur'an Tercümesinde Alıntı Sözlerin İşletime Sokulması. *Köktürk Yazısının Okunuşunun 125. Yılında Orhun'dan Anadolu'ya Uluslararası Türkoloji Sempozyumu*, Bildiriler Kitabı 2. Cilt, S. 1379-1385. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Ünlü, Suat (2004). *Karahanlı Türkçesi Satır-Arası Kur'an Tercümesi (Tiem 73 235v/3450r/7) (Giriş-Metin-İnceleme-Analitik Dizin)*. Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Ünlü, Suat (2012). *Harezm-Altınordu Türkçesi Sözlüğü*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Ünlü, Suat (2013). *Çağatay Türkçesi Sözlüğü*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Yavuz Öz, Duygu (2020). Eski Türk Manzum Metinlerinde İşletime Sokulan Alıntı Sözcükler. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-BELLETEN* 69 (Haziran): 35-100.

- Yelten, Muhammet (1998). *Târih-İ İbn-i Kesîr Tercümesi: Giriş-İnceleme-Metin-Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yıldız, Şahin (2024). Altın Ordu, Kırım ve Kazan Sahasına Ait Yarlık ve Bitiklerde Alıntı Sözcüklerin İşletimi. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 9/1: 306- 328.
- Yüce, Nuri (2014). *Mukaddimetü'l-Edeb- Hvârizm Türkçesi İle Tercümelî Şuşter Nüshası: Giriş-Dil Özellikleri-Metin-İndeks*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

HATİCE FIRAT  
YASEMİN MUMCU  
OKTAY YİVLİ  
OĞUZHAN KARABURGU  
BERNA AKYÜZ SİZGEN  
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU  
SEFA YÜCE  
HANİFİ ASLAN  
METİN AKYÜZ  
MEHMET SÜMER  
YAKUP ÖZTÜRK



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

# Yabancı Dil Öğreniminde Sözdizimsel Yanlışların Analizi

ARAŞTIRMA GÖREVLİSİ NURGÜL ÖZDEMİR\*

## Öz

Derin yapıdaki anlamların gün yüzüne çıkmasında yardımcı olan araçların incelenmesi ve eğitim sürecine dahil edilmesi dil öğrencilerinin hedef dil sistemini yapısal bakımdan kavraması hem de anlam oluşturuca bağdaşıklıkları belirlemesi açısından önemlidir. Kültürel olguların ve bakış açılarının her ulusta farklılaşması gibisözdizimi yapılarında da her dil için geçerli bir standart yapı yoktur. Dil öğrencisinin “o dilde düşünbilme yetisini” geliştirmesi, hedef dildeki dil konuşucularının bakış açısını öğrenmesi anlamı oluşturansözdizim yapısının kavranmasıyla ilişkilidir. Türkçe sözdiziminde cümlenin devinimini, hareketini, eylemini gösteren esas öge sonda yer alırken Rusça’da genellikle yüklem öznenin hemen yanında cümle ortasında yer alır. Rusçadaki tamlayan ve tamlanan sıralamalarında ve edat sıralamalarında farklı sözdizim yapıları görülür. Bu durum Rusça öğreniminde Türk öğrencilerin zorlandıkları bir durum olabilmektedir. Hem Türkçe hem de Rusça’da şekil merkezli sözdiziminden çok anlam merkezli bir dizilim olduğu söylenebilir. Anlamı ön plana çıkaran bu yaklaşımın Rusça dil öğrenimine esneklik sağlamanın yanı sıra süreci zorlaştırdığı da söylenebilir. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. İkinci dil ediniminde sözdizim kapsamında ana dili etkisinin ölçülmesi hedeflenmiştir. Gönüllülük esasına dayanan çalışmadaanadili Türkçe olup Rusça öğrenen B1 düzeyindeki 25 öğrenci katılımcı olarak yer almıştır, katılımcılardan hazır verilmiş cümle ögeleriyle tümce oluşturmaları, boş bırakılmış cümle ögesini tespit etmeleri ve sorulara cevap vermeleri istenmiştir. Sadece sözdizim yanlışlarının saptandığı çalışmada sözlük kullanımı serbest bırakılmıştır. Yapılan hataların sebepleri üzerinde durularak elde edilen sonuçlar bağlamında pedagojik bulgulara ulaşılmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Sözdizimi, dilbilgisi, hata analizi, anadil etkisi, derin yapı, yüzey yapı

## ANALYSIS OF SYNTACTIC ERRORS IN FOREIGN LANGUAGE LEARNING

### Abstract

It is important to examine the tools that help to reveal the meanings in the deep structure and to include them in the educational process in order for language learners to comprehend the target language system structurally and to identify meaning-making coherences. Just as cultural phenomena and perspectives differ in every nation, there is no standard structure in syntactic structures that is valid for every language. Developing the language learner's “ability to think in that language” and learning the point of view of the speakers of the target language is related to the comprehension of the syntax structure that creates meaning. In Turkish syntax, the main element showing the motion, movement and action of the sentence is located at the end, whereas in Russian the predicate is usually located in the middle of the sentence right next to the subject. In Russian,

\*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Slav Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı  
Ankara/TÜRKİYE E-mail: [nurgul.ozdemir@hbv.edu.tr](mailto:nurgul.ozdemir@hbv.edu.tr) ORCID ID: 0000-0003-4597-8427

Gönderim tarihi: 27 Mayıs 2024

Kabul tarihi: 23 Ağustos 2024

different syntactic structures are seen in the ordering of the complement and the definite article and in the ordering of prepositions. This may be a difficult situation for Turkish students in Russian language learning. It can be said that both Turkish and Russian have a meaning-centered syntax rather than a form-centered syntax. It can be said that this approach, which emphasizes meaning, not only provides flexibility to Russian language learning but also makes the process more difficult. Qualitative research method was used in the study. It was aimed to measure the effect of mother tongue on syntax in second language acquisition. In the voluntary study, 25 B1 level students who are native speakers of Turkish and learners of Russian took part as participants. The participants were asked to form sentences with pre-prepared sentence elements, to identify the sentence element left blank and to answer the questions. In the study in which only syntax errors were detected, the use of a dictionary was left free. Pedagogical findings were reached in the context of the results obtained by focusing on the reasons for the errors made by the students.

**Keywords:** Syntax, grammar, error analysis, mother-tongue effect, deep structure, surface structure

## GİRİŞ

**C**homsky, üretici dil bilgisi (1957) yaklaşımı ile sınırlı sayıdaki sözcükler veya cümle öğeleri ile oluşturulabilecek sınırsız kombinasyonun mümkün olduğunu ifade eder. Bilişsel psikolog Steven Pinker'e göre de "dilbilim dil bilgisi ve sözdizimi kuralları, zihnimizin karmaşık bilgi işleme süreçlerini yansıtır." (Black, 2023, s.76) Bir dilde özne-yüklem-nesne yapısı ve sözdizimsel kurallar "düşüncelerimizi ifade etme biçimini belirleyen" (Black, 2023, s.34) dil mekanizmasıdır, duyu ve düşüncelerimizi nasıl organize edeceğimizi, sınıflandıracığımız ve kategorize edeceğimizi tayin eder. Rusça da sözdizimi (синтаксис) geleneksel bağlamda "cümle bilimi" olarak algılanır. Rus dilbilimcilere göre sözdizim geniş anlamda iletişim teorisi ve dilbilim mantığını kapsar, dar anlamda ise ses bilgisi (fonetik), biçimbirim (morfe), kelime bilgisi (leksika), dilbilgisi (grammatika) ve biçembilim (stilistik) gibi alanlarla etkileşim halinde yapı üzerinde durur. (Фоменко, Одинцова 2000, s.92) Dolayısıyla, düşüncelerimizi görünür kılan yapısal ve daha karmaşık soyut düzeylere ulaşmamızı sağlayan anlamsal olmak üzere sözdizimine iki yaklaşım mümkündür. Cümle oluşumunun biçimsel olduğu kadar içeriksel süreçleri barındıran çok katmanlı bir süreç olduğu, bu süreçte "ölü kelimelerin canlı konuşmaya dönüştüğü" (akt. Казарян, 2009, s.330) söylenebilir. Bir ifadenin içeriğinin anlamlı olması yapısının anlaşılır kurulmasına bağlı olduğundan hem anadilde hem de yabancı dil öğreniminde sözdizimin rolünü ön plana çıkarır.

Sözdizimi (İng. syntax; Alm. syntax, satzlehre; Fr. syntaxe; Ru. синтаксис), "dildeki sözcüklerin sıralanışını ele alan, özne, tümleç, yüklem arasındaki ilişkileri inceleyen dilbilgisi ve dilbilim dalı" (Hengirmen, 2009, ss.399-340) dır. Tümce yapısını araştıran sözdizim, "tümce yapısındaki altulamaların niteliğini, öbek yapısındaki sözcük ve birimlerin arasındaki ilişkiyi ve bunların sıralanması ile ilgili kuralları" (İmer, Kocaman, Özsoy, 2019, s.242) içerir. "Bir dilde düşünce ve duyguların tam olarak anlatılabilmesi için gramer kurallarına uygun olarak dizilen kelimelerin, kelime gruplarının cümle ve söz içindeki görevlerini, birbirleriyle olan ilişkilerini, sıralanışlarını ve cümle türlerini inceleyen bilim dalı" (Korkmaz, 2019, s.100) şeklinde



tanımlanmaktadır. "Tümcelere ilişkin olguların, tümce düzeyinde dilsel birimler arasında kurulan bağınların tümü" (Vardar, 2002, s.182) sözdizim kapsamındadır. Anlamın (semantik) oluşumunda önemli bir aracı unsur olan sözdizim (sentaks) yapısal düzeyi gösterir. Bir kültürden diğer kültüre anlam oluşumlarının farklılaşabildiği gibi bağdaşıklık unsurlarının yapısal döngüsü de değişebilmektedir. "Tekrarlayan biçimler" (Lee, 2021, s.151) olarak da bilinen kelimeler ve cümleler anlamlı bir bütün oluşturana değin metin içinde ilişkiler, bağlantılar ağı kurar. Gramer alanında en eski çalışmaları ele alan Yunanlı Dionysios Thraks'a göre kelime, "sözdizimine uygun olarak kurulmuş bir cümledeki en küçük birimdir"; cümle ise, "tekdüze kelimelerin eksiksiz bir anlama işaret edecek şekilde bir araya gelmesidir" (Thraks, 2017, s.33). Dionysios Gramer Sanatı (*Téchne Grammatiké*) adlı eserinde sözcükleri "isim, fiil, partisip, tanımlık, zamir, edat, zarf, bağ." (Thraks, 2017, s.33) gibi 8 farklı kategoride değerlendirir. Cümle öğeleri olarak işlev gören bu sözcükler her dilde mevcuttur, çalışmamızda ise sözdizim kapsamında incelenir. Bükümlü dil Rusçada kullanılan sözdizim öğeleri ile sondan eklemeli dil Türkçedeki tümce öğeleri; *özne, yüklem, nesne, yer tamlayıcısı, zarf tümleci, dolaylı tümleç* kullanımları benzerlik gösterir.

Bir cümlenin temel ögesi olmasının ötesinde yüklem bir dilin mantığını gösterir. Yüklem tümcedeki konumu dilleri birbirinden ayıran temel belirleyicilerden biridir. Yüklem, Türkçe'de cümle sonunda yer alır. Türkçe sözdizimi "kelimelerin karşılıkları nesnelere ve hareketlerin zaman içindeki var oluş sıralarına uygun" olarak dizilmeleri esasına dayanır. (Gece, 2015, s.100) Tamamlayıcı ve yardımcı öğeler yüklemden önce konumlanır. Özne, nesne, tümleç ve yer tamlayıcısının sıralanışında esnek bir yapı söz konusudur. Vurgulanmak istenen öge yüklem hemen yanında yer alır. "Fiziki şartlara bağlı, mantıklı" (Gece, 2015, s.99) bir sıralanışa sahip olan Türkçe eylemden önce eylemin sebeplerini, şart ve koşullarını sonra ise eylemi dile getirir. Böylece, dil ediniminin olmazsa olmazı dile hakim olmanın gereklerinden biri olan hedef dilde düşünmeye başlamak, mantıksal sistemi çözmek dil yetisinin ediniminin önemli bir sağlayıcısı olur. Anadil konuşucularının düşünme ve varlığı kavrama biçimi, dünyaya bakış açısı yüzey dilbilgisi kurallarının kullanımında, sözdizimi bağlamında ortaya çıkar. Rusça sözdizim sıralamasında ise cümlenin en temel ögesi yüklem öznenin hemen sonra gelir, yüklem ile ifade edilen yargı ifadesi yüklemden sonra gelen diğer yardımcı cümle öğeleri ile anlamsal bakımdan tamamlanır. Kim+ne yaptı bilgisi zaman zaman yüklemdeki şahıs ekinden anlaşılabilir, çoğu zaman özne+yüklem yan yana kullanılır, böylece bu ifadenin cümlenin omurgasını oluşturduğunu söyleyebiliriz. Rusçanın esnek sözdizim yapısına sahip olmasından dolayı standart bir yapıdan bahsedemsek de diğer tamamlayıcı bilgilerin genellikle cümlenin omurgası dediğimiz özne+yüklem ifadesinden sonra sıralandığına tanık oluruz.

Hemen hemen her dilde bir özne bir yüklemden oluşan basit cümle yapısı mevcuttur, fakat yerleri değişiklik gösterebilir. Türkçe ve Rusçada cümle öğelerinin horizontal zaman çizgisinde var oluşuna bağlı olarak önce eylemi yapan kişi "özne" sonra eylem "yüklem" sıralaması kullanılır. Aynı sıralama isim tamlaması, edat grubu, unvan grubu, mastar grubu gibi kelime gruplarında da gözlemlenir, kelime grubunu içeren öğelerin zaman içindeki var oluş sırasına göre dizilmeleri esas alınır. Örn.: Rusçada "Он друг Аиши." (O Ayşe'nin arkadaşıdır) derken özne ve yüklem sıralaması benzerlik gösterirken yüklem sayılan isim tamlamasında Rusçada önce tamlanan sonra ise tamlayan

(-in eki) gelir, Türkçede bu durum tam tersidir. Ayşe Rusçada tamlama sonunda yer alırken Türkçe’de ilk sıradadır, tamlayan yani yardımcı unsur ardından ise tamlanan yani asıl unsur sıralanırken, Rusçada tamlanan(asıl unsur)+ tamlayan (yardımcı unsur) şeklindedir. Öyleyse, Türkçe dil mantığında Ayşe zaman çizgisinde önce ortaya çıkararak arkadaşının kim olduğunu belirler yani zaman sırası mantığına göre bakıldığında Türkçede parçadan bütüne (kimin+neyi) bakış açısı hakimken, Rusça dil mantığında arkadaş kavramı kavram olarak baskın ve kime ait olduğu zaman içinde belirlenir, bütünden parçaya (ne+kimin) bakış açısı olduğu söylenebilir. Edat kullanımlarında da bu tür bir farklılık görmek mümkündür, Örn.: Türkçede “senin için” edat grubunda oluş sırası takip edilir, hali hazırda var olan bir isimden sonra gelen bir edat görüyoruz. Rusça kullanımında ise “для тебя” grubunun kelime sıralaması önce edat sonra kelime yani “için senin” şeklindedir. Rusçada var oluş sırasının göz önünde tutulmadığını genelden özele, bütünden parçaya bir yapılaşma olduğunu söylemek mümkün olur. Dolayısıyla, isim tamlamaları, edat grupları gibi kelime gruplarında ilk unsurlar evren, oluş, yaşayış, zaman-mekan ve kavram bakımından zaten genel bir kabul ve varoluş durumundadır, ikinci unsurlar bu kabul görmüş varoluşu kendisi için özelleştirmiştir. Türkçede her durum ve olay özelinde eylemci kendi eyleminin oluşturucusu görevi görür.

Sözdiziminin yapılaşmasında kültürel bakış açısının rolü önem kazanır. Pinker’in de dediği gibi Rusçada “bir nesnenin hareketinin sürekliliğini veya tamamlanmışlığını belirtmek için farklı fiil formları kullanılır. Bu, Rusça konuşanların, olayları ve durumları kavrama ve anlama şekillerini etkiler.” (Black, 2023, s.90) Benzer şekilde sözdizimindeki sıralanış biçimini kavramak algulama ve hedef dilde düşünme yetisininin oluşumuna yardımcı olur. Türkçe sözdiziminde cümlenin devinimini, hareketini, eylemini gösteren esas ögesi sonda yer alırken Rusçada genellikle yüklem öznenin hemen yanında cümle ortasında yer alır. Bu durum Rusça öğreniminde Türk öğrencilerin zorlandıkları bir durum olabilmektedir. Dilimizde diğer tamamlayıcı kelime ve kelime grupları sonda yer alan eyleme göre şekillenir, bu tür öğelerin cümle içindeki durumları sabit olmamakla birlikte cümlede vurgulanmak istenen öge yüklemeye yakın konumlanır. Hem Türkçe hem de Rusça’da şekil merkezli sözdiziminden çok anlam merkezli bir dizilim olduğu görülür, bu bakımdan her iki dildeki bu benzerlik dil edinimine olumlu bir katkı sağlar.

Çalışma, anadili Türkçe olup Rusça öğrenen B1 düzeyindeki 25 öğrenci üzerinde yürütülmüştür. 15’er sorudan oluşan üç aşamalı test uygulanmıştır, üç bölümde toplam 45 cümle verilmiş olup 25 öğrenci katıldığı düşünüldüğünde 1125 cümle analizi yapılmıştır. Anadili Türkçe olan öğrencilerin Rusça ediniminde yaptıkları hataları saptamak için öğrencilerden hazır verilmiş cümle öğelerinden tümce oluşturmaları; boşlukları gerekli cümle ögesi ile doldurmaları ve soruların soruları açık uçlu cevaplarla yanıtlamaları istenmiştir. Sözdizimi hatalarını saptamak için basit cümle, birleşik cümle, sıralı cümle, olumlu, olumsuz ve soru cümleleri gibi çeşitli cümle yapılarından örnekler seçilmiştir. Örnek cümleler, edebiyat eserlerinden, seviyeye uygun ders kitaplarından ve alıştırma örneklerinden alınmıştır. Not kaygısı olmaksızın ve sözlük kullanımının serbest olduğu bu uygulamada sözdizim kapsamında dil yetisinin kullanımının ölçülmesi hedeflenmiştir. Çalışmada sadece yapılan sözdizim yanlışları ele alınmıştır. Öğrencilerin yaptığı

hataların sebepleri üzerinde durularak elde edilen sonuçlar bağlamında pedagojik bulgulara ulaşılmıştır.Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır.

### Bulgular

Çalışmada ilk olarak kendilerine verilen bilgilere göre hazır verilmiş cümle ögelerinden tümceleri yeniden yazmaları istenmiştir. Genellikle zarf ve edat gruplarına, tamlama sıralanışına, bağlaç kullanımlarında temel cümle, yan cümle ayırımına ilişkin hem yapısal hem anlamsal hatalar gözlemlenmiştir (Tablo1).

#### Hazır Verilmiş Cümle Ögelerinden Tümce Oluşturma

Tablo №1

Öğrenci Cevapları	Doğru	Yanlış	n	%
Soru 1	20	5	25	%80
Soru 2	18	7	25	%72
Soru 3	13	12	25	%52
Soru 4	19	6	25	%76
Soru 5	20	5	25	%80
Soru 6	22	3	25	%88
Soru 7	19	6	25	%76
Soru 8	18	7	25	%72
Soru 9	23	2	25	%92
Soru 10	4	21	25	%16
Soru 11	24	1	25	%96
Soru 12	23	2	25	%92
Soru 13	12	13	25	%48
Soru 14	6	19	25	%24
Soru 15	22	3	25	%88

**Soru 1:** по / мы/лесу/ ходили/ до тех пор пока / не / устали. - Мы ходили по лесу до тех пор пока не устали – Yorulana kadar ormanda yürüdük.

**Öğrenci yanıtları:** <sup>[1]</sup><sub>SEP</sub>

Ö6, Ö17: Ormanda yürüdüğümüz sürece yorulmadık. - Мы не устали до тех пор пока ходили по лесу.

Ö16: Yorulana kadar ormanda yürümedik. - Мы не ходили по лесу до тех пор пока устали.

Ö2: Ormanda yürümediğimiz sürece yorulduk.-Мы устали до тех пор пока не ходили по лесу.

Ö20: Yorulmadık, yürüdük ormana kadar. - Мы не устали ходили до тех пор пока по лесу.

Soruda *е* kadar anlamına gelen *до тех пор пока не* bağlaç kalıbı bilerek “не” olumsuzluk ifadesinden ayrı gösterilmiş olup öğrencinin bu bağlacı tanınması istenmiştir. Yapılan hatalara bakıldığında *до тех пор пока не* bağlacının *до тех пор пока* bağlacı ile karıştırıldığından hatalı (bkz.:Ö6, Ö7, Ö16, Ö20) kullanıldığını söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra anlamsal uyumsuzluk olduğu gözlemlenir, asıl cümle ve yan cümledeki olması gereken anlamlar karışmıştır, bağlaca uygun anlamsal sıralama yapılamadığı görülür (bkz.: Ö16, Ö2, Ö20). Bir hatalı cevapta ise hem bağlaç yapısı tanınmamakta hem de iki fiil geçmiş zaman ikinci çoğul şahıs eki ile çekimlenerek yan yana dilbilgisi kurallarına uygun olmayan şekilde sıralanmıştır (bkz.: Ö20). Bir örnekte asıl cümle+bağlaçlı cümle şeklinde olan sıralama bağlaçlı cümle+ asıl cümle şeklinde bağlaç kullanımı başa taşınarak kullanılmıştır, ancak anlamsal, sözdizimsel ve cümle öğelerinin eşleşmeleri bakımından hata yoktur, Ö21: *До тех пор пока не устали мы ходили по лесу - Yorulana kadar ormanda yürüdük.*

**Soru 2:** незаметно/ ночь / долгая/ зимняя /прошла. – Долгая зимняя ночь незаметно прошла - Uzun kış gecesi fark edilmeden geçti.

**Öğrenci yanıtları:**<sup>[1]</sup><sub>SEP</sub>

Ö17: зимняя незаметно ночь долгая прошла – kış farkedilmeden gecesi uzun geçti.

Ö21: зимняя прошла незаметно долгая ночь – kış geçti farkedilmeden uzun gecesi.

Ö1: долгая зимняя прошла незаметно ночь – uzun kış geçti farkedilmeden gecesi.

Ö15: прошла долгая зимняя незаметно ночь – geçti uzun kış farkedilmeden gecesi.

Ö11: ночь долгая зимняя незаметно прошла - gecesi uzun kış farkedilmeden geçti.

Ö18: незаметно зимняя ночь прошла долгая – farkedilmeden kış gecesi geçti uzun.

Özne, *gece (ночь)* zincirleme sıfat tamlamasının tamlananı durumundadır, Rusçada sıfatlar ismin cinsiyetine göre ek almasına rağmen (*долгая зимняя ночь*) verilen hatalı cevaplarda işaretlerin doğru okunmadığını ve sıfat tamlamasının oluşturulmadığını görürüz. Doğru cevaplarda ise *fark edilmeden (незаметно)* durum zarfının cümle sonunda, cümle başında ve ortasında yüklemden hemen önce yer aldığı gözlemlenir, *незаметно прошла долгая зимняя ночь; долгая зимняя ночь незаметно прошла; долгая зимняя ночь прошла незаметно* bu durum vurgulama ve tonlama ile ilgilidir.

**Soru 5:** *знать/ как/ я / вы / желаю/ объясните? / это/ -я желаю знать, как вы это объясните?* – Bunu nasıl açıklayacağınızı bilmek istiyorum.

**Öğrenci yanıtları:**

Ö14: *Nasıl bilmek istiyorum bunu açıklarmısınız. - Как я желаю знать вы объясните это.*

Ö7: *Bunu açıklarsınız nasıl bilmek istiyorum. - Вы объясните это как я желаю знать.*

Ö21: *Siz bilmek bunu nasıl ben ... - Вы знать это как я ... .*

Ö18: *Bunu nasıl bilmek ... açıklar mısınız? - как это знать ... вы объясните?*

Verilen hatalı cevaplarda soru zarfı *nasıl* (как?) soru işaretinin de verili kelimeler arasında olmasına rağmen işlevi dışında kullanıldığı tespit edilmiştir. *Nasıl da bilmeyi isterim...* gibi bir kullanımda belirteç görevi görür (bkz.: Ö14, Ö7). Bunun yanı sıra cümlelerin bir kısmı tamamlanarak diğer yarısı yarım bırakılmıştır (Ö21, Ö18) kalıpsal düşünüldüğü söylenebilir. Diyalog ve konuşma formunda oluşturulmuş bir soru cümlesinde nispeten cümle yapıları ve cümle öğelerinin sıralanışları esneklerdir. Bu soruya verilen cevaplarda da *bu, bunu(это)* belirtecinin sıklıkla yer değiştirdiğini görürüz:

Bunu bilmek istiyorum nasıl açıklarsınız? - я желаю знать **ЭТО** как вы объясните?

(Vurgulu) *Bunu* bilmek istiyorum nasıl açıklarsınız? - я желаю **ЭТО** знать как вы объясните?

Bunu nasıl açıklayacağınızı bilmek istiyorum. - я желаю знать как вы объясните **ЭТО**?

(Az Vurgulu) *Bunu* nasıl açıklayacağınızı bilmek istiyorum. - я желаю знать как **ЭТО** вы объясните?

(Vurgulu) *Bunu* nasıl açıklayacağınızı bilmek istiyorum. - я желаю знать как вы **ЭТО** объясните?

Fiilin yanında yer alan öğelerin vurgulandığını söylemek mümkündür. Konuşma dilinde, diyaloglarda cümle içinde hareket edebilen öğelerin olması dil öğrenimini esneklettiği gibi karmaşıklaştırabilir. Cümle öğelerinin yerinin fonetik, entonasyon ve vurgu bakımından hangi durumlarda yer değiştirebildiğinin bilinmesi önem kazanır. Nitekim Rusçada soru zamiri olmaksızın entonasyonla da soru cümlesi oluşturulabilmektedir.

**Soru 7:**в/ Вера/ увидела/ войдя/ комнату/ сразу/ Бориса - Войдя в комнату Вера сразу увидела Бориса. –Vera odaya girince aniden Borisi gördü.

#### Öğrenci yanıtları:

Ö6: *Odaya girince Borisi Vera gördü aniden - Войдя в комнату Бориса Вера увидела сразу.*

Ö10: *Vera aniden gördü girince borisi odaya. - Вера сразу увидела войдя Бориса в комнату.*

Ö15: *Vera aniden Borisi gördü odaya girince - Вера сразу увидела Бориса в комнату войдя.*

Ö19: *Vera Borisi gördü girince aniden odaya. - Вера увидела Бориса в войдя сразу комнату.*

Görmek (увидеть) geçişli fiili Rusçada neyi/kimi? sorusunu gerektirir, bundan dolayı fiilin sonuna belirtili/belirtisiz nesne ister. Hatalı cevaplarda –i halindeki Borisi (*Бориса*) ifadesi fiilin yanında değildir, fiili ve ismin halleri konularındaki eksiklik nesne kullanımında hataya neden olduğu düşünülebilir (bkz.: Ö6, Ö10). Doğru olması için ...*увидела Бориса...* (*Borisi gördüm*) şeklinde nesne fiilden sonra konumlanmalıdır. Zarf-fiil *girince* (*войдя*) zaman ifadesidir, etki-tepki belirtir bağımsız bir cümle ögesi değildir, cümlelerin sonunda yer alması hatalı kullanımdır (bkz.:Ö15). Verilen cevaplarda – *a* yönelme edatının (*в*) başka cümle öğelerini araya alarak *oda* (*комната*) kelimesinden mesafeli yazılmış olması edat kullanımındaki dilbilgisel eksikliğe dikkat çeker (bkz.: Ö19).

Verilen doğru cevaplarda farklı dizilimden kaynaklanan anlamsal farklılıklar olduğu görülmektedir, *hemen, aniden* (*сразу*) anlamı ile zarf-fiil (деепричастие) *girince* (*войдя*) ifadesi anlam belirleyici durumdadır. Zarf fiil cümle başında kullanıldığında ve *hemen* zarfının fiili betimlediği durumda *Vera odaya girdiğinde hemen Boris'i gördü* (*Войдя в комнату Вера сразу увидела*

*Бориса*) anlamı oluşurken; *hemen* zarfı ve *girince* zarf fiili yan yana kullanıldığında *Vera odaya girer girmez Boris'i gördü* (*Вера увидела Бориса сразу войдя в комнату*) *hemen* zarfı *girince/girdiğinde* zarf fiilinin pekiştiricisi olması sebebi ile anlam değişir. Verilen cevaplarda *aniden* (*сразу*) zarfının cümle başında, (Bkz.: Ö5: *Aniden girince odaya Vera Boris'i gördü.*- *Сразу войдя в комнату Вера увидела Бориса.*) ve cümle ortasında (Bkz.: Ö2, Ö23, Ö22, Ö18, Ö11, Ö1, Ö17: *Vera odaya girer girmez Boris'i gördü* - *Вера увидела Бориса сразу войдя в комнату*) zarf fiille ya da (Bkz.:Ö3, Ö12, Ö4, Ö13, Ö14, Ö7, Ö24, Ö16, Ö24, Ö8, Ö9: *Vera odaya girince hemen Boris'i gördü*- *Вера войдя в комнату сразу увидела Бориса*) fiille eşleştiği görülür.

Bunun yanı sıra bağlaç kullanımında *что* bağlacı ile *дело в том* yapısının ayrı verildiği soruda bağlaç kalıbının ve bağlacın tanınmamasından kaynaklanan hatalar görülmektedir. Bu dilbilgisel eksikliğin cümle diziminde hataya sebep olduğu söylenebilir.

**Soru 10:** *дело в том/ подкове / каждой/ мы/ что/ написали/ еë/ мастера/ имя/ на/ который/ делал- дело в том, что мы написали на каждой подкове имя мастера который еë делал -mesele şu ki biz her at nalına onu yapan ustasının adını yazdık.*

#### **Öğrenci yanıtları:**

Ö7: *Biz yaptığı her at nalına onun ustasının adını yazdık mesele şu ki - мы написали еë мастера имя на каждой подкове который делал дело в том*

Ö11: *Biz ustaya yazdık o at nalı ile ilgili her şeyin onun adı ... - мы написали мастера что каждой дело в том подкове еë имя на который делал*

Bağlacın (*что*) bağlamda olmadığı ve bağlaç yapısının bir parçası olan *дело в том* yapısının ise cümle sonunda yer aldığı görülür. Cümle sonundaki konumlandığı *уартак-делать* anlamına gelen fiille eşleştirilerek *делал дело в том* *иш уартак* gibi bir anlam elde edilmek istenmiştir. Dolayısıyla bağlaç ve bağlaç yapısı (*дело в том, что*) cümle içindeki işlevine uygun konumlanmamıştır. Diğer bir hatalı cevapta ise, *дело в том* yapısı *her* anlamına gelen *каждой* ile eşleşmiştir, böylece *her iş - каждой дело в том* anlamına ulaşmak istenmiştir, ancak yapısal bakımdan bağlaç yapısının oluşmama hatasının yanı sıra yapılmak istenen sıfat tamlamasındaki eşleşmede (*каждой дело, - doğrusu каждое дело*) ek yanlışlığı da öğrencinin gözünden kaçmıştır.

Çalışmada sadece yapılan sözdizim hataları gözlemleneceğinden edat isim sıralaması hazır verilmiştir. Edat kullanımının cümle içindeki yeri yapılan vurgu ve tonlamaya göre de değişiklik gösterebilmektedir,

**Soru 12:** *об этом /я/ поговорить / пошел/ с дядей-япошел поговорить об этом с дядей –Вен бу konuda атсамла конуштама гиттим.*

#### **Öğrenci yanıtları:**

Ö20: *Бу konuda конуштама гиттим атсамла - об этом поговорить я пошел с дядей.*

Cümlede *об этом* (*бу konuda*) ve *с дядей* (*атсамла*) olmak üzere iki adet edat grubu yer alır, verilen hatalı cevapta *об этом поговорить* (*бу konuda конуштак*) ve *я пошел с дядей* (*атсамла гиттим*) gibi edat gruplarıyla oluşturulabilecek basit anlamlı yapıların oluşturulduğunu ve tümce düzeyinde sadece yan yana getirildiğini görürüz. Basit cümle olmasından da kaynaklı olarak tümce düzeyindeki anlamın oluşmasına rağmen hem yapısal hem de anlamsal bütünlüğü sağlamadığı söylenebilir.

**Soru 13:** очень/мест/ мало/ парковки/машин/для – очень мало мест для парковки машин  
- Araba park etmek için yer çok az.

**Öğrenci yanıtları:**

Ö20: Az park yeri çok araba için - Мало мест парковки для очень машин.

Ö23: çok park yeri az araba için - Очень парковки мест для мало машин.

Ö3: Araba için çok az yer park yerinde -Для машин очень мало мест на парковке

Ö8: Park yeri çok az araba için - Мест парковки очень мало для машин

Ö19: park etmek için araba çok az yer - Машин для парковки очень мало мест

Ö7: yer çok az araba için park yeri - Мест очень мало парковки для машин

Verilen yanıtlarda için edatından (для) sonra gelmesi gereken isim tamlamasının eksik kurulması anlamsal ve yapısal hatalara sebep olmuştur. Rusçadaki için edatı isimlerle kullanılır, için (для) edatından sonra çok (очень), az (мало) gibi zarfların kullanılması (Ö20, Ö23) ve nicelik bildiren çok (очень) zarfının isimlerle eşleşmesi (bkz.: Ö20, Ö23) bu soruda yapılan yapısal hatalardan biridir. Hazır ve doğru cümle öğelerinin verilmesine rağmen verilen kelimenin (на парковке) başka formda ve başka edatla kullanıldığı görülür (bkz.:Ö3). Bunun yanı sıra anlamsal ve yapısal bakımdan bir bütün oluşturmayan yapılar görülür (bkz.: Ö8, Ö19, Ö7).

Çalışmamızın diğer aşamasında ikinci olarak öğrencilerden kendilerine verilen paragraftaki boşlukları uygun olan özne, nesne, yüklem, bağlaç, edat gibi cümle öğeleri ile doldurmaları istenmiştir. Uygun öge ile boşluk doldurma çalışmasında verilen cevaplar incelendiğinde özne, nesne, zarf gibi öğelerin belirlenebildiği yüklem ve bağlaç eksikliklerinde daha sık hatalarla karşılaşıldığı söylenebilir.(Tablo 2).

**Boşlukları Gerekli Cümle Ögesi ile Doldurma**

Tablo №2

Öğrenci Cevapları	Doğru	Yanlış	N	%
Soru 1	13	17	25	%52
Soru 2	21	4	25	%84
Soru 3	4	21	25	%16
Soru 4	8	17	25	%32
Soru 5	15	10	25	%60
Soru 6	21	4	25	%84
Soru 7	15	10	25	%60
Soru 8	13	17	25	%52
Soru 9	20	5	25	%80

Soru 10	9	16	25	%36
Soru 11	13	12	25	%52
Soru 12	19	6	25	%76
Soru 13	15	10	25	%60
Soru 14	10	15	25	%40
Soru 15	19	6	25	%76

**Soru 1.** ...Он /она /я...врач. –О докторdur.

**Öğrenci yanıtları:**

Ö1, Ö2: Diş doktoru -зубной врач.

Ö3 :Çalışkan doktor - трудолюбивый врач

Ö4:Eğitilmiş, nitelikli doktor - квалифицированный врач.

Ö5, Ö8: Göz doktoru - глазной врач.

Ö6, Ö7: Yetenekli doktor - талантливый врач

İlk soruda 25 öğrenciden 13'ü bu ifadeyi cümle olarak algılamış ve eksik olan ögenin özne olduğunu belirleyerek 'o' (он) ve 'ben' (я) şeklinde şahıs zamiri ile doğru cevaplamıştır. Yanıtlanan hatalı cevaplarda bu yapı sıfat tamlaması olarak değerlendirilmiş olup boşluk *çalışkan, nitelikli, eğitilmiş, yetenekli, göz, diş doktoru* olarak cevaplanmıştır.

**Soru 2.** Все в ...порядке... . Herşey ...yolun.. da.

Cevaplara bakıldığında eksik olan boşluğa Rusçada yer alan “herşey yolunda” (Ö15, Ö10, Ö5, Ö8, Ö24, Ö20, Ö18, Ö22, Ö6, Ö9, Ö1, Ö2, Ö12, Ö19 все в порядке) kalıbının kalıp ifadedeki eksik ögesi yerleştirilir. Bunun yanı sıra yapının kalıp ifade olarak değerlendirilmediği cevaplarda parkta (Ö13, Ö11, Ö14, в парке), çantada (Ö16, в сумке), kalbinde (Ö21, в его сердце), aynı yerde (Ö3, в одном месте), kulaklıkta (Ö4, в наушниках) gibi “de hali” kullanımları ile hem anlamsal hem de yapısal bakımdan doğru şekilde cevaplandığı görülür. Edatın doğru yorumlanıp –de halindeki bir kelime ile tamamlandığı söylenebilir.

**Soru 3:**Одна ...держала... банку румян, другая коробку со шпильками, третья высокий чепец с лентами огненного цвета. - Biri bir kavanoz allık, diğeri bir kutu saç tokası, üçüncüsü ise ateş renginde kurdeleli uzun bir şarпка *tutuyordu*.

**Öğrenci yanıtları**

Ö7: Biri bir kavanoz allık, diğeri bir kutu saç tokası, üçüncüsü ise ateş renginde kurdeleli uzun bir şarпка ...güzel... . - Одна ...красивая... банку румян, другая коробку со шпильками, третья высокий чепец с лентами огненного цвета.

Ö6, Ö9, Ö10: Biri bir kavanoz allık, diğeri bir kutu saç tokası, üçüncüsü ise ateş renginde kurdeleli uzun bir şarпка ...boş... [L] [SEP] - Одна ...пустую... банку румян, другая коробку со шпильками, третья высокий чепец с лентами огненного цвета.



Hatalı cevaplarda yüklem eksikliği tespit edilememiştir, bunun yerine kavanozu betimleyen *boş ve güzel* gibi betimlemelerin kullanıldığı görülür. Cümlelerin tamamına bakılmaksızın boşluğun sağında ve solundaki kelimelere uyumlu ifade seçildiği dikkat çeker. Diğer cümlelerde ise *aldı* (*купила*), *getirdi* (*принесла*) gibi fiillerle tamamlandığı görülür, yapısal bakımdan fiil eksikliğinin belirlendiği ve anlamsal bakımdan belirlenen fiillerin uyumlu olduğu söylenebilir.

**Soru 4:** Выразительное лицо его в самом деле ...изображало... страдание. - Etkileyici yüzü aslında acıyı *tasvir ediyordu*.

### Öğrenci yanıtları

Ö11: Etkileyici yüzü aslında ...*mükemmel*.. acıyı ..... . Выразительное лицо его в самом деле ...*отличное*... страдание.

Ö12: Etkileyici yüzü aslında acıyı ...*gibi*... . Выразительное лицо его в самом деле ...*как*... страдание.

Yüklem eksikliğinde boşluğun hemen yanındaki kelimeye uygun olan ifadelerin yerleştirildiği, bütüncül bakılmadığı anlaşılmaktadır. Verilen cevaplarda *tasvir etmek* (*изображало*) şeklindeki cevaplar doğru olup, *ifade etmek* (*выражало*), *var olmak* (*есть*), *görünmek* (*выглядит*) gibi yüklemle yapılan eşleştirmelerde yapısal bakımdan doğru anlamsal bakımdan bu eşleşmelerin cümleyi tamamlamadığı söylenebilir.

**Soru 5:** Она ...много... говорила и вопросы у нее были отрывисты. - Çok konuşuyordu ve soruları kesik kesikti.

Öğrenci yanıtlarında zarf eksikliğinin başarılı şekilde farkedildiği boşluğun *uzun* (*долго*), *hızlı* (*быстро*), *aniden* (*вдруг*), *birden* (*внезапно*), *sessiz* (*тихо*), *yüksek sesle* (*громко*), *çok* (*много*) gibi zarfların yerleştirildiği görülür. Yapısal ve anlamsal bakımdan doğru olduğu söylenebilir.

**Soru 6:** Сидеть ...одному... в комнате – скучно. - Odada *tek başına* oturmak sıkıcıdır.

Ö19, Ö8, Ö16: Odada tek oturmak sıkıcıdır. - Сидеть ...*один*... в комнате –скучно.

Ö12: Odada tek oturmak sıkıcıdır. - Сидеть ...*одна*... в комнате –скучно.

Ö1, Ö2: Odada tek oturmak sıkıcıdır. - Сидеть ...*одно*... в комнате –скучно.

Verilen cevaplarda tek, tek başına, yalnız anlamına gelebilecek ifadelerin kullanıldığı görülür. Öğrenci yanıtlarında masada (*на стуле*), *sakin* (*спокойно*), *yalnız* (*одиноко*); *uzun* (*долго*), *sade* (*просто*), *saatlerce* (*часами*), *işsiz* (*без дела*), *sessiz* (*тишино*), *her zaman* (*всегда*) gibi zarf eksikliği fark edilmiştir. Zarf eksikliğinde öğrencilerin zorlanmadığını söylemek mümkündür. Bunun yanı sıra boşluğa tek başına, tek anlamındaki ifadenin yalın hali dışı, eril, orta cins haliyle çekimsiz şekilde *один* (Ö19, Ö8, Ö16); *одна* (Ö12); *одно* (Ö1, Ö2) kullanıldığı görülür. Boşluğa kullanılan fiil dikkate alındığında yalın haldeki *один* sözcüğünün –e hali ile eril sıfat –e hali çekimi *одному* ya da dışı sıfat –e hali çekimi *одной* şeklinde olmalıdır.

**Soru 7:** Кто боится, пусть останется ...дома... . - Korkan *evde* kalsın.

Öğrenci yanıtlarında *yerinde* (Ö9, *на месте*), *burada* (Ö6, Ö10, *здесь*), *kenarda* (Ö3, *в стороне*), *orada* (Ö12, *там*), *burada* (Ö13, *тут*), *benimle* (Ö21, *со мной*) gibi cevapların anlamsal ve yapısal bakımdan doğru sayılabileceği söylenebilir. *Erken* (Ö11, *рано*), *gökyüzünde* (Ö15, *на небо*), *zor durumda* (Ö7, Ö2 *трудным*), *zor* (Ö1, *трудно*) gibi ifadelerin ise cümle yapısına ve anlamına uygun kullanılmadığı görülür.

**Soru 9:** ...Она... играла очень хорошо. - O çok iyi oynadı.

Öğrenci yanıtlarında eksik ögenin özne olduğu kolaylıkla farkedilmiş olup neredeyse hiç yanlış cevap yoktur. Cevaplarda, О (Она); *ben* (я); *Катерина, kız (девушка), Лина, kız çösiği (девочка), oyuncu (игрок), aktör (актриса)* gibi gerek şahıs zamirleriyle gerek özel isimlerle özne ögesi ifade edilmiştir.

**Soru 10:** День был жаркий, светлый, лучезарный, ...несмотря на... перепадавшие дожди. - Aralıklarla yağan yağmurlara rağmen gün sıcak, parlak ve ıslıl ıslıldı.

#### Öğrenci yanıtları

Ö11: Aralıklarla yağan yağmurlara ...gece... gün sıcak, parlak ve ıslıl ıslıldı. - День был жаркий, светлый, лучезарный, ...ночь... перепадавшие дожди.

Ö14: Aralıklarla yağan yağmurlara ...iyi... gün sıcak, parlak ve ıslıl ıslıldı. - День был жаркий, светлый, лучезарный, ...хороший... перепадавшие дожди.

Bağlaç ekşiğinin olduğu belirlenen cevaplarda bağlaçların çeşitlendiğini görürüz. Yapılan cevap analizleri sonucunda *ve* (и), *sadece* (только), *bazen* (иногда), *sadece* (лишь), *sadece bazen* (лишь иногда), *sonra* (затем), *ата sonra* (но потом), *buna rağmen* (несмотря на), *раğмен* (хотя), *ата* (но) gibi bağlaçlar kullanılır. Bağlaç ekşiğinin anlaşılması cevaplardan birinde rastgele mantık kullanılarak gün (день) kelimesinin zıt anlamlısı gece (ночь) kullanılır (bkz.: Ö11); diğesinde ise aynı rastgele mantıkla boşluktan önce sıralanan sıfatlar devam ettirilerek iyi (хороший) sıfatı ifade edilir (bkz.: Ö14).

Çalışmamızda son olarak "sorulara cevap verme" kategorisi ele alınmıştır. Bu kategoride yabancı dil olarak Türkçe öğrenen bireylerden sorulan sorulara cevap yazmaları istenmiştir. Öğrencilerin sorulara cevap verme türüne ilişkin yaptıkları hataların genellikle isim hal ekleri, zaman ekleri ve olumsuzluk ekinin yanlış kullanımından kaynaklandığı görülmüştür (Tablo 3).

### Sorulara Cevap Verme

Tablo№3

Öğrenci Cevapları	Doğru	Yanlış	n	%
Soru 1	22	3	25	%88
Soru 2	23	2	25	%92
Soru 3	23	2	25	%92
Soru 4	16	9	25	%64
Soru 5	23	2	25	%92
Soru 6	22	3	25	%88

Soru 7	19	6	25	%76
Soru 8	22	3	25	%88
Soru 9	12	13	25	%48
Soru 10	23	2	25	%92
Soru 11	20	5	25	%80
Soru 12	12	13	25	%48
Soru 13	21	4	25	%84
Soru 14	14	11	25	%56
Soru 15	16	9	25	%64

**Soru 9:** Какой твой любимый цветок? - En sevdiğiniz çiçek nedir?

#### Öğrenci yanıtları

Ö16: Kaktüsler - кактусы.

Ö4: Şakayıklar - Пионы.

Ö8: Bu güldür. - Это роза.

Ö15, Ö19: En sevdiğim çiçek laledir. - мой любимый цветок тюлпан.

Ö5: Orkide en sevdiğim çiçek. - Орхидея мой любимый цветок.

Ö20: En sevdiğim yeşil çiçek. - мой любимый цветок зелёный.

Ö14: Lale benim en sevdiğim çiçek. - тюлпан мой любимый цветок.

Ö13: En sevdiğim çiçek bu karanfil. - мой любимый цветок это гвоздика.

Ö1: Kasımpatı, çünkü doğarken benim çiçek. - Хризантема, потому что мой цветок при рождении.

İncelenen cevaplarda cümle kurulmaksızın tek kelime ile cevaplar verilmiştir (bkz.: Ö16, Ö4). Bu nedir? sorusuna cevap niteliğinde yapısal olarak ifade doğru olsa da sorulan bu soruya uygun olmayan cevap olarak değerlendirilebilir (bkz.:Ö8). Türkçede olmayan bir yapı olarak cümle içinde tire (-) olmak, görünmek anlamına gelen yüklemi (являются) simgeler ve –dır, –dir anlamı verir. Bu bakımdan tire kullanılmaksızın verilen cevaplarda –dır, –dir anlamı eksik kaldığı ifade edilebilir (bkz.: Ö15, Ö19, Ö5, Ö20, Ö14), yine bu bağlamda yüklem yerine tabir edilen tirenin (-) olmaması hem de *bu* (это) belirtecinin (bkz.:Ö13), aynı şekilde *çünkü* (потому что) bağlacının fazladan kullanımı ve tirenin (-) eksikliği (bkz.:Ö1) cümle yapısını ve anlamını işlevsiz hale getirir.

Sorulan sorulara serbest biçimde, sınırlama olmaksızın cevaplamaları istenmiştir. Verilen cevaplarda yarım bırakılmış cümleler görülür, *Halk kütüphanesinin nerede olduğunu tarif edebilir misiniz? (Можете ли Вы описать, где находится публичная библиотека?)*Ö17: *Muhtemelen bunu size tarif edemet, çünkü... (Вероятно, я не могу вам это описать, потому...); ya da Bahçeli bir evde*

yaşamak ister miydiniz? (Хотели бы вы жить в особняке с садом?)Ö21: Elbette! Çok İsterim... (конечно! Я очень хотела ...).

Aynı zamanda yapıların eksik ifade edilmesi dikkat çeker, Örn.: beğenmek, hoşuna gitmek, tercih etmek gibi anlama gelen fiil (нравиться) -e hali (дат. пад.) ile kullanılır, ancak verilen cevapta bana (мне) eksilti anlatılmıştır. Yağmurda yürütmeyi sever misin? (Вам нравится гулять под дождем?)Ö8: Hoşuna gitmiyor, saçlarım ıslanabiliyor. (не нравится, мои волосы могут намочать); veya En sevdiğiniz ulaşım aracı hangisidir? (Какой вид транспорта вам больше всего нравится?)Ö1: Herşeyden çok metroyu beğeniyorum. (Я больше всего нравится метро) ifadesinde bana (мне) ifadesi yerine ben (я) kullanılarak hatalı ifade olmuştur.

Bazı sorulara ise kısa kelime şeklinde ifadelerle cevaplar verilmiştir, En sevdiğiniz ulaşım aracı hangisidir? (Какой вид транспорта вам больше всего нравится?) Ö12: Tren, metro. (поезд, метро); Ne sıklıkla misafiriğe gidersiniz? (Как часто вы ходите в гости?) Ö18: Hiçbir zaman. (Никогда); Kitap alırken neye dikkat edersiniz? (На что вы обращаете внимание при покупке книги?)<sup>[1]</sup> Ö13: kitabın konusu ve yayınevi (тема книги и издательство). Dolayısıyla yarım bırakılmış eksilti anlatım, kelime kısa cevaplar tümce öğelerinin sıralanışını gözlemlemek bakımından materyal vermez. Ancak kısa cevapların, eksilti anlatıların dil öğreniminde rolü yadsınamaz. Hangi öğelerin eksilti, hangi öğelerin söylenemediği ve yarım kaldığını görmek bakımından etkili olacağı düşünülebilir.

## SONUÇ

Sözdizimi hatalarını saptamak için basit cümle, birleşik cümle, sıralı cümle, olumlu, olumsuz ve soru cümleleri gibi çeşitli cümle yapılarından örnekler seçilmiştir. 15'er sorudan oluşan üç aşamalı test uygulanmıştır, üç bölümde toplam 45 cümle verilmiş olup 25 öğrenci katıldığı düşünüldüğünde 1125 cümle analizi yapılmıştır. Örnek cümleler, edebiyat eserlerinden, seviyeye uygun ders kitaplarından ve alıştırma örneklerinden alınmıştır. Çalışmada yapılan yanlışların biçimsel ve dilbilgisel yanlışlardan kaynaklandığı gözlemlenmiştir. Çalışmamızda ilk olarak Rusçayı yabancı dil olarak öğrenen bireylerden doğru çekimlenerek hazır verilmiş öğelerden cümle oluşturmaları istenmiştir. Sözdiziminin dil öğrenimindeki rolünün saptanması hedeflendiğinden öğeler dilbilgisel yönden doğru verilmiştir, dolayısıyla hazır verilen cümle öğelerinde dilbilgisel hatalara neredeyse rastlanılmamıştır. Verilen cevaplar incelendiğinde bileşik cümlelerden ziyade basit cümlelerin daha az hata ile yeniden yazıldığı görülür. Edatların sözdizimindeki sıralamasının karıştırıldığı, bağlaçlı yapılarda ana cümle ve yan cümle sıralamasının değişebildiği ve bağlaç, edat, zarf-fiil gibi kalıp yapıların hatalı cevaplar arasında olduğu gözlemlenmiştir. Hataların dilbilgisel bilgi eksikliğinden, bağlamın anlamsal bakımdan anlaşılmadığından kaynaklandığı söylenebilir. Kozan'ın da çalışmasında belirttiği gibi anadili Türkçe olup yabancı dil olarak Rusça öğrenen öğrencilerin "Eylemci-Eylem-Nesne arasındaki ilişkileri net bir şekilde belirlemesi ve bu ilişkileri Rusçada yapılandırması gerekmektedir", yaygın olarak yapılan hatalardan biri de eylemci – nesne arasındaki ilişkinin sezinlenememesinden kaynaklı hatalardır (Kozan, 2017, s.79-80). Çalışmada ikinci olarak kendilerine verilen cümledeki boşlukları uygun olan cümle ögesi ile doldurmaları istenmiştir. Verilen cevaplar incelendiğinde özne, nesne, zarf gibi öğelerin tespitinin nispeten daha az hata ile tespit edilebildiği, yüklem, bağlaç eksikliklerinde ise daha sık hata ile

karşılaştığı söylenebilir. Analiz edilen testin son aşamasında cümle oluşturmak kaydıyla sorulan soruları serbest biçimde cevaplamaları istenmiştir. Ucu açık sorulara öğrencilerin doğru söz dizimleriyle ve yapılarla cevaplar verdikleri gözlemlenir, her ne kadar dilbilgisel bakımdan doğru tümceler oluşturmalarına rağmen, verilen cevapların doğrudan sorulan soruya yönelik olmamasından kaynaklı anlamsal hatalar yapıldığı görülmüştür.

Rusça söz dizimine ilişkin yapılan hatalarda, Türkçe ve Rusçanın yüklem yerinin farklı olmasından ve horizontal zaman çizgisi kapsamında sıralanan öğelerin farklı sözdizimi mantığına ve yapısına ait olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Türkçenin karakteristik özelliği yüklem sonda olmasıdır, dolayısıyla sözdizimi *Özne + Tümleç + Yüklem ÖTY* biçimindedir. Rusçanın karakteristik özelliği ise *Özne + Yüklem+ Tümleç ÖYT* şeklindedir: *Sık sık tiyatroya giderim; Я часто хожу в театр.* Rusça öğrenen ve anadili Türkçe olan bireylerin, Türkçede olmayan Rusça yapıları ve sözdizimini öğrenmede güçlük çektiği gözlemlenmiştir. Türkçenin ve Rusçanın sözcük dizilişi esnekliklidir. Sözcük veya kelime grupları tümce diziminde dilbilgisel bir kayıp olmaksızın yer değiştirebilir, vurgulanmak istenen öge cümle içinde yer değiştirebilir. Bunun yanı sıra Rusçada vurgulama yapmak için fonetik ve tonlama kullanılır. Türkçe ve Rusça sözdiziminde eksilteli anlatımlar oldukça önemli bir yer tutar, özellikle gizli öznel tümceler kullanılır, özne kullanımı zorunluluğu yoktur. Tümcelerde özne açık ve net bir şekilde belirtilmese de anlaşılır, özellikle Rusçada yer alan kişi ekleri, kelimelerin ve nesnelere cinsiyet ekleri esnek anlatımı olanaklı hale getirir. Türkçede de olduğu gibi tek sözcüklü anlamlı yapıların olduğu görülür. Türkçede isim+edat edatlar isimlerden sonra gelir, Rusçada ise, edat+isim edatlar isimlerden önce gelmektedir. Türkçe ve Rusçada eylemler kişi, kip ve zamana göre çekimlenir. Yan tümceler, Rusçada ve Türkçede çekimli eylemlerle, fiilimsilerle kurulmaktadır. Sonuç olarak, horizontal zaman çizgisi mantığı kapsamında sıralanan cümle öğeleri ve kelime grupları üzerine yapılacak daha geniş karşılaştırmalı çalışmalar ve analizlerle Rusça sözdizim mantığının kavranması pedagojik bakımdan önem taşır. Bu bağlamda dil öğretim teknikleri geliştirilerek yapılan hatalar minimize edilebilir.

#### KAYNAKÇA

- Black, Carter. (Der.) (2023). *Dil Düşünce ve Bellek. Noam Chomsky, Steven Pinker, Elizabeth Loftus.* Ankara: Gece Kitaplığı.
- Gece, K. Mehmet. (2015). *Türkçe Sözdiziminin Temel Mantığı. Ondokuz Mayıs University Journal of Education Faculty, Cilt: 8 Sayı: 1, s.97-104.*
- Hengirmen, Mehmet. (2009). *Dilbilgisi ve Dilbilim Terimleri Sözlüğü.* Ankara: Engin Yayınları.
- İmer, Kamile & Kocaman, Ahmet & Özsoy, A. Sumru (2019). *Dilbilim Sözlüğü.* İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Korkmaz, Zeynep (2019). *Dil Bilgisi Terimleri Sözlüğü.* Ankara: TDK Yayınları.
- Kozan, Olena (2017). *Yabancı dil/çeviri eğitiminde karşıtsal çözümleme: biçim-işlev-anlam üçlüsü. Dil Dergisi, 168, 65-81.*
- Lee, Barry (Der.) (2021) *Dil felsefesi.* Ankara: Fol Yayınları.
- Thraks, Dionysios. (2017). *Gramer Sanatı.* (Çev.: Eyüp Çoraklı) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Vardar, Berke (2002). *Açıklamalı Dilbilim Sözlüğü.* İstanbul: Multilingual Yayınları.

Chomsky, Noam, 1957, *Syntactic Structures*. The Hague; Mouton.

Казарян, Людмила Георгиевна (2009). Синтаксис высказывания: предложение <math>\diamond</math> текст <math>\diamond</math> художественный текст. *Преподаватель XXI век*, (1-2), 328-336.

Фоменко Юрий Викторович, Одинцова Михаил. Петрович (2000). *Дискуссия о семантическом синтаксисе*. *Вестник омского университета*. №3 с. 86-92.

Melek İlayda Sarı

# Türk Romanında Bilimkurgu

(1996-2019)



Günce Yayınları

Oktay Yivli

# Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

İPEK DEMİR

# Türk Romanında Distopya

(1990-2019)



Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

**Kitap İncelemeleri**  
**Books Reviews**



## Kırk Yama'ya Dair

DR. KAMİL PARIN\*

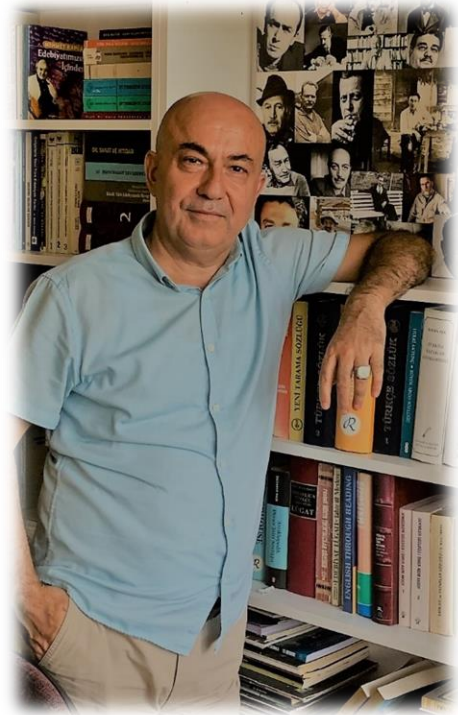
“Aşk; özgür bedenlerin ve coşkun ruhların tanrısal dansıdır. Bu dansa kalp ritim, sözler armonidir” (Yivli, 2023, s. 11).

Oktay Yivli'nin 2023'ün son ayında Günce Yayınları aracılığıyla okurla buluşan *Kırk Yama Aşk, Edebiyat ve Öteki Şeyler* adlı eseri, muhtelif türdeki otuz altı yazıdan oluşmaktadır. Bunlar, Yivli'nin 1990'lardan günümüze dek kaleme aldığı yazılardan seçmelerdir. Eserin editöryal işçiliğini ise Veli Uğur üstlenmiştir.

*Türkçe Sözlük'e* de bakıldığında “kırkyama” maddesinin “Kumaş artıklarını birleştirerek örtü, yorgan yüzü vb.ni yapma işi” (2011, s. 1418) ifadeleriyle açıklandığı görülür. Bununla birlikte kırkyama “zamanla bir sanata” (Kılıç Karatay, 2019, s. 143) evrilir ve “kırkpare” adıyla da kullanımı yaygınlaşır. Hem akademik hem de sanatçı kimliğe sahip Oktay Yivli'nin eserindeki yazıları, farklı tür ve içerikten oluşur. Bu husus dikkate alındığında yazarın eserine ad verme yaklaşımındaki düğüm de çözülmüş olur.

*Kırkyama'da*; Hüseyin Çiftçi, Yahya Akengin, İbrahim Sağır, Necati Cumalı, Yahya Kemal, Mustafa Necati Karaer gibi isimlerin şiir dünyasına yer verilir. Bu yazılar genellikle, şairlerin bir şiiri üzerinden yola çıkılarak şiir anlayışına dair genel yargılarla sonlandırılır. Eserde *Safahat'a* dair de bir inceleme yer alır. Ayrıca Melih Cevdet Anday ve Ahmet Hamdi Tanpınar üzerine yapılmış iki akademik çalışmanın tanıtımıyla birlikte Yivli ile yapılmış röportajlara da yer verilir. Röportaj metinleri ise Yivli'nin şair kimliğine dair doyumsuz bilgiler içerir. Yivli, memleketinin yetiştirdiği Hasan Özgen, Halim Şafak gibi şairleri de ele alır, onların şiirini edebiyat bilimine açar/sunar. Hemşehrisi Tolga Çandar'a da türküler bağlamında yer verir.

Yivli'nin yazılarında “aşk” konusu baskın bir görünüm kazanır. Aşka dair yorumları, değerlendirmeleri mevzu bahis olunca Yivli, tabiri caizse kelimelerle “efe”lenir. Aşkı alelade kelimelerle açıklamanın ötesinde, alışılmamış sözcüklerle tanımlama sınırının dışına çıkar. Onun şiirsel tada ulaşan aşk tarifi bunun bir emaresidir: “Aşk; özgür bedenlerin ve coşkun ruhların tanrısal dansıdır. Bu dansa kalp ritim, sözler armonidir” (Yivli, 2023, s. 11). Onun aşktan sonra



Oktay Yivli

\* Öğr. Gör. Dr., Kastamonu Üniversitesi, Türkçe Öğretimi Uygulama ve Araştırma Merkezi, Kastamonu. e-posta: kamilparin@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-4529-4589.

Gönderim tarihi: 14 Mayıs 2024

Kabul tarihi: 9 Haziran 2024

meylettiği konulardan birileri de akşam, hüznün ve kış mevsimidir. “Uzun Gece Düşü” adlı yazısında kış mevsiminde yağın karı, şiir gibi düzyazıyla betimler. Bu betimlemelerde Cenap Şahabettin’in “Elhan-ı Şita”ındaki duyumsamayı hissetmek mümkündür:

“Oysa kar, yaramaz bir çocuk gibi gördüğü her yeri süt beyaza boyuyor. Gecemiz gümüş bir ayla ışıyor. Çıplak toprak kara bürünüp apak papatya bahçesine dönüşüyor. Ağaçlar birer kardan adam oluveriyor. Sulu sepken, elif elif, lapa lapa yağışı ayrı güzel; uğultulu tipi ayrı güzel. Cenap Şahabettin’in bir beyaz titreyiş, bir dumanlı uçuşa benzettiği kar’ın türlü yağışları; cilveli bir güzelin bakışına, göz süzmesine, gülüşüne benziyor.

Kış, içe kapanışın mevsimidir. Bu içe kapanışla birlikte geçen günler sorgulanır. Yaz günleri geride kalmış, güz hızla gelip geçmiştir. Çağla yeşili bahar, büyümlü yaz ve hüznün rengi sonbahar; belleklerde taze birer anıdır şimdi” (s. 17).

Eserdeki yazılardan yola çıkarak Yivli’nin sanatçı kimliğini etkileyen ve akademisyen kimliğini besleyen en önemli şairlerden biri olarak Ahmet Muhip Dıranas’ın olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu tespitin ispatını satır aralarında saptamak da mümkündür. Bununla beraber “Şiirin Gölgesinde Bir Akşamüstü” adlı yazısı bu tespitin açık mesnedidir. Yivli, Dıranas’ın “Şehrin Üstünden Geçen Bulutlar” şiiriyle birlikte Dıranas’la aynı duyuşa sahip olduğunu anlar. Aslında bu şiir Yivli’nin sanat arayışının/anlayışının da bir düzlemle buluş(ması)u ve birbirini bulması gibidir:

“Benden yıllarca önce mutlaka benim gibi bulutları seyredirken olmalı- yazmış bu dizeleri Ahmet Muhip Dıranas.

Sevgili Dıranas! Aynı şeyleri duyuyorum seninle. Yüreğim bu tablo için aynı heyecanla çarpıyor. Benden önce bu şiiri yazdığına yerinmiyorum. Ruhum bilmediği bir kardeşini buldu çünkü.

Eminim aynı ruh durumunu yaşadın sen de; belki aynı bulutları seyrettik, aynı saatlerde” (s. 55-56).

Yivli eserine, bir dönem üzerine kafa yorduğu kavram, sembol, imge, simge, metafor meselelerine dair de araştırmalarının bir kısmını alır. Bu kısımdaki yazılar akademik bakış açısı içeren tartışmalar sonucu ürünleşen çalışmalardır. “Kavramın Gizli Dünyası” yazısında nesnelere kavramla olan ilişkisine değinen Yivli, sosyal yaşamımıza yansıyan, bizi etkileyen ve yönlendiren, işlevsel olarak ya da estetik olarak günlük yaşantımızda yer alan nesnenin, bir kavramla belleğimizde kayıtlı olduğunu ifade eder. Her bireyin kavram dünyasının da birbirinden farklı olduğunu söyler. Ona göre bu farklılıkları kişinin birikimleri, toplumsal statüsü, yer aldığı kültürel tabaka, ilgi alanı, mesleği, hobileri, yetenek ve becerileri, çevresi gibi etkenler belirler (s. 25). “Kavram ve Sembol”de ise iki mefhum arasındaki ilişki dairesini biçimlendiren Yivli, sembolü geçici olarak kendi dışında kalan ama kendisiyle ilgili olan bir kavramın yerine geçen kavram küresi olarak tanımlar. Ona göre bu kavram küresi içinde, sembol-sözcüğün dış yüzeyi bulunurken temsil edilen kavram da gizlenmiş olarak yer alır. Kürenin dış yüzeyini sembolün kendi kavramı, iç yüzeyini ise temsil edilen kavram kaplamış durumdadır. Sembol, yerine geçtiği kavramla doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkiye girer. Bu ilke, kavram-sembol ikilisinin birlikteliğini oluşturan temel prensip olma özelliğini taşır (s. 27). “İmgenin Boyutları”nda imgeyi dış dünyadaki kavram, olay ve durumların bilinç dışımızdaki fotoğrafları olarak tanımlayan Yivli, imgenin görüntü ve ses olmak üzere iki boyutu olduğunu saptar. İmge dile yansıdığına ise anlam boyutu da üçüncü olarak buna

dâhil olur. Yivli'ye göre imgenin her bilinçte alacağı biçim değişik olacağı gibi her okurun bir imgeyi anlamlandırması ve çoğaltması da başka başka olacaktır. İmge ile sembol arasındaki sınırı da belirlemeye çalışan yazar, sembolün kavramı durgunlaştırıp sabitleştirdiğini; imgenin ise kavramı hareketli bir yapıya kavuşturduğunu belirler. Ona göre sembolde tek bir kavramı temsil etme durumu söz konusu iken imgede, birçok kavram zinciri bilince işlenir (s. 31).

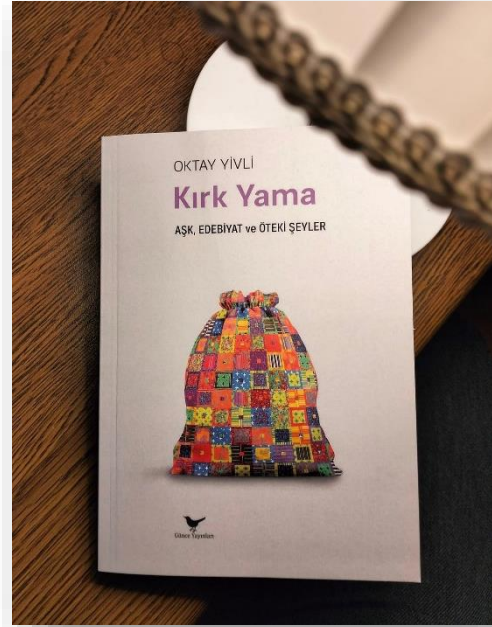
Yazar eserin sunuş kısmında okuru etkisi altına alır ve kendisinden izler aratır: "Bundan otuz yıl ya da yirmi yıl önceki çalışmalarımı yayımlamak istememin nedeni, hem özgün perspektiflere sahip olmaları hem de içlerinde benden bir şeyler taşımaları. Çünkü yaptığım/ız tüm somutlaştırmalar gibi onlar da benim kişisel tarihimin parçası durumundalar" (s. 5). Bu ifadeler, bir okur olarak beni yazarın doğduğu ve başka şehirlerde yaşasa da hep özlem duyduğu memleketi Milas ile ilgili izler aramaya sevk etti. Yivli için Milas sadece doğup büyüdüğü bir yer değil aynı zamanda şiirine yön veren, şiirde aşka yönelmesine vesile olan ve akşamı-hüznü yaşadığı/bulduğu bir uzamdır. Dolayısıyla yazarın Milas'la olan bağına vurgular yapan satırları da dikkatlere sunmak gerekir. "Kent ve Doğa", "Küçük Mutluluklar", "İmgeyle Düşünmek", "Muğla Türküleri Bağlamında Tolga Çandar" adlı yazılar Yivli'nin memleketiyle olan bağını açıkça gösteren metinlerdir.

Ege'nin mütevazı bir ilçesi olan Milas'ta doğup büyüyen Yivli, Milas gibi küçük ve kendine özgü kimliğe sahip yerlere gittiğinde istemsizce memleketinden bir şeyler arama eylemi içerisine girer. Gittiği bu kentlerden birisi de Simav'dır. Simav özelinde somutlanan bu arayış aslında tarif edilen tüm mütevazı şehirler için de geçerlidir:

"Büyük kentlerin dışında doğup büyüyenler; kasabaların kentlerin ortamını iyi bilirler. Özellikle Ege'nin küçük kentlerinin birbirine benzeyen, birbirini çağrıştıran, birbiriyle özdeş kişilikleri vardır. Taşrada yetişmiş olanlar, herhangi bir küçük kente gidince doğdukları yerin kokusunu duyar, renklerini görürler.

Benim için Simav'ı görmek böyle bir deneyim oldu. Bu küçük kentte Milas'tan çok şeyler buldum. Anılar yuvası eski evler, sakin ve içten insanlar, caddelerdeki dinginlik, ağır ve kıpırtısız sokaklar elimden tutup beni çocukluğuma, ilk gençliğime götürdü. Yavaşça ve dirlikle ilerleyen bir zaman kesitinin içindeydik artık" (s. 19).

Milas, dağ eteğinde kurulmuş bir şehirdir. Yerel hafızada önemli bir yere sahip olan bu dağın adı Sodra'dır. Yivli'nin Simav'a gidince dikkat çektiği hususlardan biri de şehrin Milas ile olan coğrafi-kuruluş benzerliğidir: "Simav, sırtını yeşil bir dağa dayamış, ovaya doğru uzanıyor" (s. 19). Yivli'nin bu dikkati Milas'ın coğrafi düzleminden kaynaklanır. Yine Milas'la ilgili bir başka dikkat ise gece yolcuğu yaptığı sırada belirir:



“Bodrum'dan Ankara'ya yaptığım bir gece yolculuğu sırasında Aydın'ın küçük bir kentini Milas'a çok benzetmiş, "geceleyin şehirler birbirine benzer" dizesini düşürmüştüm zamanın kütüğüne.

Gündüzün de gecedeki pek farkı yokmuş oysa. Onların zamanüstü kardeşlikleri var. Kentlerimizin adları değişse de bizden ve geçmişimizden bir şeyler gizli onlarda” (s. 20).

Buradan anlaşılıyor ki Milas, Yivli'nin sanat hayatını/şiirini de şekillendirmiş. Şehrin simge yerlerinden biri de Salı Pazarı'dır. Salı Pazarı'nın sokak aralarında kurulduğu yıllarda yaşlısıyla genciyle, kadınıyla erkeğiyle her kesimin anılar biriktirdiği, heyecanlar ve mutluluklar yaşadığı, özlem-hasret giderdiği bir mekândır. Hâliyle Yivli'nin hafızasında da bu mekânın birikintisi olan anıların güçlü bir yer tuttuğu söylenebilir. Yivli, çocukluğunun “salı” günleri, kendisinin “küçük” dediği ama kocaman görünen ve sanki özlemle de gittikçe büyüyen mutluluk günleridir. Çünkü o gün eve “öteberi” gelir. “Öteberi almak” ifadesi yörede sıklıkla kullanılır. Pazardan öteberi almak; yiyecek içecek, kıyafet, mutfak eşyası gibi günlük ihtiyaçları karşılayan bir pazar/alışveriş kavramıdır. Yivli de babasının Salı Pazarı'ndan aldığı öteberileri beklerken duyduğu hisleri şu ifadelerle dile getirir:

“Çocukluğumun salıları, haftanın öteki günlerinden ayrı bir güzelliğe sahipti benim için. Babam, ilçede kurulan salı pazarına alışverişe giderdi. Çoğu zaman ben henüz uyanmadan evden çıkmış olurdu. Ciplerle, minibüslerle kasabadan hareket edilir, Milas'ta kurulan pazardan öteberi alınır. Sebzeler, taze meyveler, şekerler, balık, et, pazar ekmeği, kuru yemiş ve daha nice...

Babamın pazardan dönüşünü sabırsızlıkla beklerdim, Yüksekçe bir incirin sağlam bir dalına çıkar, oradan onun yolunu gözlerdim. O, pazara erken gittiği için çoğunlukla yine erken gelirdi. Ancak kimi günler gecikirdi. Bu küçük gecikmeler bana yüzyıl gibi uzun gelirdi. Öyle anlarda ağaç olmak deyimimin benim bu durumum için söylendiğini düşünürdüm. Yaz günleri, cırcır böceklerinin sonsuz ötüşleri, bekleyişime eşlik eder gibi tekdüze bahçelerde yankılanırdı. Rüzgâr esmez, dal kıpırdamaz, güneş değirmileşir, toprak ısınır” (s. 21).

Babasının pazardan dönüşü Yivli'nin dünyasında âdeta bir bayram havası estirir. Küçük bir şeyle büyük mutluluğa sahip olan Yivli, hem o günleri hatırlayarak hasret duyuyor hem de o mutluluklardan günümüzde artık kısıntılarının bile kalmadığını düşünerek hayıflanıyor:

“Babamın evimizin bahçesinden içeri girmesiyle birlikte çocuk kalbimde bir bayram sevinci yaşanır. Zilleri takıp oynamadığım kalırdı bir. Hemen onun ellerindeki çantalardan taşıyabileceğim kadarını alır, eve doğru seğirtirdim. Çantalarda yalnızca evin öteberisi olmazdı. Onlarda umutlarım, hülyalarım, düşlerim de taşınır. Ancak bunlar öyle gerçekleşmeyecek beklentiler değil, haftasında oluveren türdendi. Mutlu olmak için kendimi fazlasıyla şanslı bulduğum zamanlardı o günler” (s. 21).

“Pazar çantaları açılır. İçinden ev eşyaları, mutfak gideri çıkardı. Bunlarla benim pek ilgim yoktu. Benim için meyveler, tatlılar, şekerler, kuru yemişler önemliydi. Kış mevsimiyse çantalardan mandalina, portakal, elma, kuru yemiş, tahin helvası çıkar, yazsa kiraz, şeftali, kayısı, armut kokuları genzime yayılırdı.

Aynı günün sonunda hepsini bitirdiğim sulu mandalinalar, al yanaklı kirazlar hâlâ gözümde tüter. Annemin, bir şekilde sevgisini de içine damıttığı, salı soframızın vazgeçilmezleri köftenin ya da balığın unutulmaz tadını her zaman damağымda duyuyorum.

Şimdiki çocukların çok sevinmeden yılda iki kez kutladığı bayramları, ben her salı kutlardım. Hem de doyasıya sevinerek kutlardım” (s. 21-22).

Yivli, çocukluğunda salı günleri hem midelerini doyurur hem de ruhunu... Babasının pazardan gelmesini beklemek, tarifi olmayan bir mutluluğu yaşaması, öteberileri yerken de eşsiz bir haz duyumsaması Yivli'nin bir “salı klasiği” denilebilir.

Milas'ın ilk yerel gazetelerinden biri olan ve günümüzde hâlâ yayın hayatını devam ettiren *Önder* gazetesi de bir dönem yazarın yazın dünyasında yer alır. Lise son sınıftayken birkaç arkadaşıyla birlikte dergi çıkartmaya karar verir ve bu dergi gazetenin eki olarak çıkar: “*Genç Esintiler*” adında bir dergi çıkarmaya karar vermiştim. Kendi yazı ve şiirlerimizin yanı sıra diğer arkadaşlardan aldığımız ürünlerle hazırladığımız dergiyi Milas'ta *Önder* gazetesinin eki olarak çıkartabilmiş ve lisede epey bir ilgi çekmiştik” (s. 44).

Yivli, Milas'ın yetiştirdiği önemli isimlerin başında gelen ve Ege türkülerinin simge isimlerinden biri olan Tolga Çandar'ı da eserinde yer verir. Yivli, Tolga Çandar'ı Muğla türkeleri bağlamında değerlendirirken Milas ve Muğla'nın kültürüne dair de bir araştırma yapar. Araştırmada yörede çok kullanılan kişi adlarından halk arasında meşhur ve şehir hafızasında önemli bir konumu olan yerlere kadar zengin bir içerik barındırır. Ayrıca Yivli'nin -bu yazı vasıtasıyla- birçok Muğla-Milas-Bodrum türkülerinin hikâyelerine de küçük ayrıntılarına kadar vâkıf olduğu anlaşılır.

*Kırkyama*, Oktay Yivli'nin hem akademik hem de sanatçı kimliğine dair iz sürülebilecek önemli detayları okuyucu kitlesine yansıtır. Bu anlamda eserin, Yivli üzerine yapılacak araştırma ve incelemelerde başvurulacak kaynaklardan biri olacağı muhakkaktır.

#### KAYNAKÇA

Kılıç Karatay, Semra (2019). “Kırkyama Geleneği ve Kullanım Alanları”. *Journal of Arts*, 2(3), 141-150.

*Türkçe Sözlük*, (2011). 11. Baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yivli, Oktay (2023). *Kırkyama*. İzmir: Günce Yayınları.

Prof. Dr. Soner Akpınar

**ÇAĞDAŞ  
TÜRK ROMANINDA  
6-7 EYLÜL OLAYLARI**

Rumlar Etnisite ve Kimlik



Günce Yayınları

**MUNİS FAİK OZANSOY**

Yaşamı, Yapıtları, Sanatı

H. Yasemin Mumcu



Günce Yayınları

**FAİK ÂLİ OZANSOY**

YAŞAM ÖYKÜSÜ, YAPITLARI VE ŞAIRLİĞİ

DOÇ. DR. SEVİM KARABELA ŞERMET



Günce Yayınları

**GÜLMECENİN  
DİLLERİ**

Prof. Dr. Ünsal Özünlü



Günce Yayınları