



AYDIN TÜRLÜK BİLGİSİ DERGİSİ

Yıl 10 Sayı 1
NİSAN - 2024

İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ

GENEL DOI: 10.17932/IAU.TURKLUK.2015.011

TÜRLÜK CİLT 10 SAYI 1 DOI: 10.17932/IAU.TURKLUK.2015.011/2024.1001

AYDIN *TÜRK LÜK BİLGİSİ* DERGİSİ

AY-TBD

İstanbul Aydın Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Dergisi

ISSN: 2149-5564

Sahibi

Prof. Dr. Mustafa AYDIN

Yazı İşleri Müdürü

Zeynep AKYAR

Editör

Prof.Dr.Kâzım Yetiş

Sayı Editörü

Dr. Öğr. Üyesi Dinara Duisebayeva

Yayın Dili

Türkçe

Yayın Periyodu

Yılda iki sayı: Güz & Bahar

Akademik Çalışmalar

Koordinasyon Ofisi

İdari Koordinatör

Dr. Öğr. Üyesi Burak SÖNMEZER

Türkçe Redaksiyon

İngilizce Redaksiyon

Behcet Özgür ÇALIŞKAN

Grafik Tasarım

Başak Gündüz

Yazışma Adresi

Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, No: 38,
Sefaköy, 34295 Küçükçekmece/İstanbul

Tel: 0212 4441428

Fax: 0212 425 57 97

Web: www.aydin.edu.tr

E-mail: aydinturklukbilgisi@aydin.edu.tr

Baskı

Sertifika No: 42719

Gamze Yayıncılık Matbaacılık Reklam

Kırtasiye Turizm San. ve Tic. Ltd. Şti.

15 Temmuz Mh. 1485. Sokak No: 58A

Bağcılar-İstanbul

Tel: 0 (212) 424 56 40

Gsm: 0 (532) 303 41 84

E-mail: cengiztas@gamzecopy.com

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Müjgân ÇAKIR (Mimar Sinan Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Dinara DÜİSEBAYEVA (İstanbul Aydın Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Sıla GEN KAYA (İstanbul Aydın Üniversitesi)

Prof. Dr. Mustafa KAÇALİN (Marmara Üniversitesi)

Prof. Dr. Şuayip KARAKAŞ (İstanbul Aydın Üniversitesi)

Prof. Dr. Aynur KOÇAK (Yıldız Teknik Üniversitesi)

Prof. Dr. Gülcahan ORDA (Al Farabi Kazak Millî Üniversitesi, Kazakistan)

Prof. Dr. Cayna SADIKBEK KIZI (İşenaalı Arabaev Kırgız Devlet Üniversitesi, Kırgızistan)

Prof. Dr. Meryem SALİM-AHMET (Şumen Konstantin Preslavski Üniversitesi, Bulgaristan)

Prof. Dr. Vahit TÜRK (İstanbul Kültür Üniversitesi)

Prof. Dr. Muhammed YELTEN (İstanbul Arel Üniversitesi)

Prof. Dr. Orınay Sagynkalykzy ZHUBAY (Al Farabi Kazak Millî Üniversitesi, Kazakistan)

Bilim Kurulu

Prof. Dr. Zaynovidin ABDİRASHİDOV, Alişir Nevai Taşkent Devlet Özbek Dili ve Edebiyatı Üniversitesi, Özbekistan

Prof. Dr. Mehmet AÇA, Marmara Üniversitesi

Doç. Dr. Muhammet Sani ADIGÜZEL, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

Prof. Dr. Metin AKAR, İstanbul Aydın Üniversitesi

Prof. Dr. Hasan AKAY, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

- Dr. Öğr. Üyesi Zeki AKÇAM**, Kıbrıs Sosyal Bilimler Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Yerlan ALAŞBAYEV, Ahmet Yesevi Uluslararası Kazak-Türk Üniversitesi, Kazakistan
Prof. Dr. Muhammed Fatih ANDI, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Prof. Dr. Metin ARIKAN, Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hatice Aycan AYDOĞAN, Beykent Üniversitesi
Prof. Dr. Yunus BALCI, Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Selma BAŞ, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. Nergis BİRAY, Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Necat BİRİNCİ, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Abdülmecit CANATAK, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. Rıdvan CANIM, Trakya Üniversitesi
Prof. Dr. Adem CEYHAN, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Prof. Dr. Bilal ÇAKICI, Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet ÇELİK, Bahçeşehir Üniversitesi
Doç. Dr. J. Özlem OKTAY ÇEREZCİ, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe Yücel ÇETİN, Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK, İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Yılmaz DASÇIOĞLU, Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. H. İbrahim DELİCE, Afyon Kocatepe Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet DOĞAN, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi
Prof. Dr. Ali DUYMAZ, Balıkesir Üniversitesi
Prof. Dr. Abdülkadir EMEKSİZ, İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Erdal ESER, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Cafer GARİPER, Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mehdi GENÇELİ, Marmara Üniversitesi
Dr. Fabio L. GRASSİ, Sapienza Üniversitesi, Roma-İtalya
Doç. Dr. Hacer GÜLŞEN, İstanbul Gelişim Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet GÜNGÖR, Giresun Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Serdar GÜRÇAY, İstanbul Kültür Üniversitesi
Prof. Dr. Müberra GÜRGENDERELİ, Trakya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Adem GÜRLER, Giresun Üniversitesi
Prof. Dr. Belkıs GÜRSOY, İstanbul Aydın Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nassiba JUNAYEVA, Ahmet Yesevi Uluslararası Kazak-Türk Üniversitesi, Kazakistan
Doç. Almira KALİ, Muhtar Avezov Edebiyat ve Sanat Enstitüsü, El Farabi Kazak Millî Üniversitesi, Kazakistan
Prof. Dr. Dikhan KAMZABEKULI, Lev Gumilev Avrasya Millî Üniversitesi, Kazakistan
Prof. Dr. İsmail KARACA, İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Yakup KARASOY, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Haşim KARPUZ, KTO Karatay Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet KARTAL, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Ceval KAYA, Ardahan Üniversitesi
Prof. Dr. Muharrem KAYA, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

- Doç. Dr. Hatice KAYHAN**, Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi
Doç. Dr. Embiye KAZIMOVA, Şumen Konstantin Preslavski Üniversitesi, Bulgaristan
Prof. Dr. Beyhan KESİK, Giresun Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet KESKİN, Samsun Üniversitesi
Doç. Dr. Törali KIDIR, Kazakistan Bilimler Akademisi, Kazakistan
Prof. Dr. M. Fatih KİRİŞÇİOĞLU, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Adem KOÇ, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Hanife KONCU, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mesut KOÇAK, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Doç. Dr. Fatih KOYUNCU, Ahi Evran Üniversitesi
Doç. Samat Köçörbayev, Bübüsara Beysenaliyeva Adındaki Kırgız Devlet Kültür ve Sanat Üniversitesi, Kırgızistan
Prof. Dr. Düken MASSİMKHANULI, L. N. Gumilev Avrasya Millî Üniversitesi, Kazakistan
Dr. Öğr. Üyesi Ülkü KARA, Giresun Üniversitesi
Doç. Dr. Galina MİSKİNİENE, Vilnius Üniversitesi, Litvanya
Prof. Dr. Mustafa ÖNER, Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet Hakan ÖZÇELİK, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Hakan ÖZDEMİR, Giresun Üniversitesi
Prof. Dr. Zeynep Bağlan ÖZER, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Necmettin ÖZMEN, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi
Doç. Dr. Özkan ÖZTEKTEN, Ege Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Göksel ÖZTÜRK, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Evrim ULUSAN ÖZTÜRKMEN, Marmara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali Emre ÖZYILDIRIM, Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Şaban SAĞLIK, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet SAMSAKÇI, İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Tanju SEYHAN, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Süleyman SOLMAZ, Pamukkale Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İbrahim SONA, Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Asil ŞENGÜN, İstanbul Gelişim Üniversitesi
Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK, Fırat Üniversitesi
Prof. Dr. Zeki TAŞTAN, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. Fikret TURAN, İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Murat TURNA, Necmettin Erbakan Üniversitesi
Prof. Dr. Sema UĞURCAN, Marmara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fikret USLUCAN, Giresun Üniversitesi
Prof. Dr. Kemal ÜÇÜNCÜ, Karadeniz Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Veli Savaş YELOK, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali YILDIZ, Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Oktay YİVLİ, Muğla Sıktı Koçman Üniversitesi

İçindekiler - Contents

Araştırma / Research

Ayfer Tunç'un Kırmızı Azap Hikâyesinde Luigi Pirandello Tesiri

Luigi Prandello's Influence on Ayfer Tunç's Story of The Kırmızı Azap

Şahmurat ARIK 1

Türk Soylulara Türkiye Türkçesi Öğretiminde Efsanelerin Önemi: Özbek Devkale Efsanesi Örneği

The importance of legends in teaching Turkey Turkish to Turkish speakers: Example of Uzbek 'Devkale' Legend

Kübra MUTLU..... 41

İşgalden Bağımsızlığa: Özbekistan Millî Marşları

From Occupation to Independence: National Anthems of Uzbekistan

Zeki TAŞTAN..... 55

Alaturka Zamanın Dağılışı: Mahur Beste

The Breaking of Traditional Time: Mahur Beste

İlknur TATAR KIRILMIŞ..... 69

Derleme / Review

Geçmişten Bugüne Bilim Dili Olarak Türkçe

Turkish as a Language of Science from Past to Present

Necmettin ÖZMEN..... 83

Doi Numaraları - Doi Numbers

Ayfer Tunç'un Kırmızı Azap Hikâyesinde Luigi Pirandello Tesiri

Luigi Prandello's Influence on Ayfer Tunç's Story of The Kırmızı Azap

Şahmurat ARIK

10.17932/IAU.TURKLUK.2015.011/turkluk_v010i1001

Türk Soylulara Türkiye Türkçesi Öğretiminde Efsanelerin Önemi: Özbek Devkale Efsanesi Örneği

The importance of legends in teaching Turkey Turkish to Turkish speakers: Example of Uzbek

'Devkale' Legend

Kübra MUTLU

10.17932/IAU.TURKLUK.2015.011/turkluk_v010i1002

İşgalden Bağımsızlığa: Özbekistan Millî Marşları

From Occupation to Independence: National Anthems of Uzbekistan

Zeki TAŞTAN

10.17932/IAU.TURKLUK.2015.011/turkluk_v010i1003

Alaturka Zamanın Dağılışı: Mahur Beste

The Breaking of Traditional Time: Mahur Beste

İlknur TATAR KIRILMIŞ

10.17932/IAU.TURKLUK.2015.011/turkluk_v010i1004

Geçmişten Bugüne Bilim Dili Olarak Türkçe

Turkish as a Language of Science from Past to Present

Necmettin ÖZMEN

10.17932/IAU.TURKLUK.2015.011/turkluk_v010i1005

Editörden

Dergimizin 2024 yılının Nisan sayısı dört araştırma ve bir derleme makale ile karşınızdadır. Bir önceki sayımızda Cumhuriyet'in 100 yılının gelecek yüz yılları müjdelere nitelik kazandığına dikkat çekmiş, Türk dünyasındaki gelişmeleri sizlerle paylaşmayı çok istediğimizi dile getirmiştik. Hem Cumhuriyetimizin yüz yıllık birikimini değerlendiren hem Türk dünyasını bütün derinliği ve genişliğiyle kucaklayan araştırmalara yer vermek dergimizi ve Türkolojiyi zenginleştirecektir. Katkılarınızla gerçekleşecek olan bu zenginleşmeye şahit olma isteği ise bizde gün geçtikçe pekişmektedir.

Değerli yazarlarımız Zeki Taştan, Şahmurat Arık, İlknur Tatar Kırılmış, Necmettin Özmen ve Kübra Mutlu'ya ve yazı-ları okuyup değerlendiren hakemlerimize çok teşekkür ederiz.

Prof. Dr. Kâzım Yetiş

Ayfer Tunç'un *Kırmızı Azap* Hikâyesinde Luigi Pirandello Tesiri

Şahmurat ARIK*

ÖZ: Luigi Pirandello; İtalyan edebiyatında şiir, hikâye, roman ve tiyatro eserleriyle öne çıkan bir yazardır. Sanatının olgunluk evresinde daha çok tiyatroya yönelen Pirandello, başta *Altı Kişi Yazarını Arıyor* (1921) olmak üzere oyunlarında dünya tiyatro tarihinde dönüm noktası olarak nitelenen yeniliklere imza atar. Pirandello'nun özellikle tiyatro oyunlarındaki başarısı, dünya çapında bir etki uyandırır ve farklı kültürlerde birçok yazara ilham kaynağı olur. Türk edebiyatının önemli isimlerinden Ayfer Tunç da Pirandello'dan etkilenen yazarlar arasındadır. Tunç, *Kırmızı Azap* (1996) adlı hikâyesini, İtalyan yazarın tesiriyle kaleme alır. Tematik benzerlik yanında Pirandello'nun *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'da inşa ettiği dramatik yapı, kurgu teknikleri ile dil ve üslup özellikleri de Tunç'un öyküsünde kendini gösterir. Söz konusu tesir; sanatın gücü, evrenselliği ve kültürlerarası etkileşimi göstermesi açısından önemlidir. Bu bağlamda, *Kırmızı Azap* hikâyesi, Pirandello'nun edebî mirasının çağdaş Türk edebiyatındaki yansımalarından biri olarak değerlendirilebilir.

Anahtar Kelimeler: *Luigi Pirandello, Altı Kişi Yazarını Arıyor, Ayfer Tunç, Kırmızı Azap, Varoluşçuluk, Türler arasılık.*

* Prof. Dr., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Kütahya/TÜRKİYE. sahmurat.arik@dpu.edu.tr; <http://orcid.org/0000-0002-1525-5984>.

Geliş Tarihi / Received: 30 Haziran 2024 / 30 June 2024

Kabul Tarihi / Accepted: 23 Temmuz 2024 / 23 July 2024

Luigi Prandello's Influence on Ayfer Tunç's Story of The *Kırmızı Azap*

Abstract: Luigi Pirandello is a prominent writer in Italian literature with his poems, stories, novels and plays. During the mature phase of his art, Pirandello turned more towards the theatre. In his plays, especially *Six Characters in Search of an Author* (1921), he put his name to innovations that are considered turning points in the history of world theatre. Prandello's success, especially with his plays, had a worldwide impact and inspired many writers in different cultures. One of the writers influenced by Pirandello is Ayfer Tunç, an important figure in Turkish literature. Tunç wrote her story of the *Kırmızı Azap* (1996) under the influence of the Italian writer. Tunç's story displays the dramatic structure, editing techniques, language and stylistic features that Pirandello constructed in *Six Characters in Search of an Author*, in addition to thematic similarities. This influence is important in terms of showing the power of art, universality and intercultural interaction. In this regard, the story of the *Kırmızı Azap* can be considered as one of the reflections of Pirandello's literary heritage in modern Turkish literature.

Key Words: *Luigi Pirandello, Six People in Search of an Author, Ayfer Tunç, Kırmızı Azap, Existentialism, Intergenreality.*

Giriş

Luigi Pirandello, 28 Haziran 1867'de İtalya'nın Sicilya adasında Agrigento yakınlarındaki Kaos'ta doğmuştur. Çocukluğu boyunca edebiyata ilgi duyan Pirandello, önce Palermo ve Roma'da daha sonra da Almanya'ya giderek Bonn Üniversitesi'nde eğitim görmüştür. 1894'te Maria Antonietta Portulano ile evlenmiştir. Yazarlık kariyerine şiirle başlayan Pirandello, asıl başarıyı roman ve oyun yazarlığında yakalamıştır.

1894'te ilk öykü kitabını bastırır. İlk romanını 1901'de *Dışlanmış Kadın* ismiyle yayımlarsa da *Gölge Adam* (1904), Pirandello'yu ünlü yapar. En bilinen oyunları arasında *Altı Kişi Yazarını Arıyor* (1921), *IV. Henri* (1922) ve *Çıplakları Giydirmek* (1925) yer alır. Pirandello'nun yazınsal kimliğinin en son evresi tiyatro yazarlığıdır. Ellili yaşlardan itibaren sahne için de eserler vermeğe başlar ve bu sahada çok sayıda eser kaleme alır. 1925'te kuruculuğunu birçok genç yazarla birlikte oğlu Stefano'nun üstlendiği ve Luigi Pirandello'nun da yöneticiliğini yaptığı Roma Sanat Tiyatrosu, yazarın birçok eserini sahneler. Zaman zaman kendisi de aktör olarak bu tiyatrodaki görev alır. Bu tiyatro vasıtasıyla oyunları, İtalya ve farklı ülkelerde sergilenir. Modern tiyatro ve edebiyatın gelişiminde önemli rol oynayan ve birçok yazara ilham kaynağı olan Pirandello, 1934 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanır. Bu ödül, onun edebiyata yaptığı katkıların uluslararası alanda tanınmasını sağlar. Şair kimliği yanında öykü, roman ve oyun yazarı olarak ölümsüz eserler verir.

Pirandello, 10 Aralık 1936'da Roma'da hayata gözlerini kapar. Kendisi hem romancı hem de oyun yazarı olarak XX. yüzyılın en önemli İtalyan yazarları arasında yer almış ve tüm dünyada ün kazanmıştır (Balamir, 2008: 2-66).

Tiyatro alanında yaptığı yeniliklerle modern tiyatronun gelişiminde önemli rol oynayan Pirandello'nun tiyatro anlayışı, modern tiyatrodaki bir devrim olarak kabul edilen, gerçeklik ve yanılsama arasındaki sınırları kaldıran ve geleneksel tiyatro yapısına meydan okuyan yenilikçi bir yaklaşımdır. Tiyatro eserlerinde öne çıkan unsurlar kısaca şöyle özetlenebilir:

Gerçeklik ve yanılısama: Pirandello'nun eserlerinde en çok vurgulanan detaylardan biri, gerçeklik ve yanılısama arasındaki sınırları bulanıklaştırmasıdır. Oyunlarında, karakterler sık sık kendi gerçekliklerini düşünür ve bu süreçte seyirciyi de düşündürürler. Pirandello, tiyatronun doğasının yanılısama olduğunu ve bu yanılısamanın izleyiciyi gerçeklikle ilgili düşünmeye teşvik ettiğini savunur.

Maskeler, ayna ve kimlik: Yazarın eserlerinde sıkça görülen “maske”, “ayna” ve “gerçek kimlik” temaları; bireyin toplumsal rolleri ve içsel gerçekliği arasındaki çatışmayı dikkate sunar. Pirandello, insan doğasının çok katmanlı ve çelişkili olduğunu düşünür, bireylerin kendi kimliklerini ve gerçekliklerini gözden geçirerek sürekli olarak yeniden inşa etmeleri gerektiğini savunur. Bireyin kimlik arayışı, gerçeklik ve yanılısama konularını irdeleyen eserleriyle, modern insanın ruhî problemleri ve toplumsal sorunlarını ele alır. Pirandello'nun oyunlarında, bireyin toplumsal roller ve şahsî kimlik arasındaki çatışması önemli bir temadır. Karakterler, toplumun onlara dayattığı maskeleri takar ve gerçek kimliklerini bulmakta zorlanırlar.

Metatiyatro/oyun içinde oyun: Pirandello'nun oyunları ele alınırken metatiyatro kavramı kullanılır. Metatiyatro, oyun içinde oyun kurgusuyla tiyatro eserinin yazımını, oyunun konusu hâline getirmektir. Bu yaklaşım, seyirciyi oyunun bir parçası yapar ve onları sahnelenen olayların gerçekliğini sorgulamaya iter (Atasoy, 2021: 245). İtalyan yazar, izleyicinin dikkatini tiyatronun yapısına/kendisine çekmek için eserlerinde sıklıkla “oyun içinde oyun” tekniğini kullanır. Gerçek olayları, “sahnedeki olay örgüsüyle yana yana” koyarak “rol-içinde-roller, ortam-içinde-ortamlar, gerçekler-içinde-gerçekleri” inşa etmiştir (Paolucci, 2023: 346). Bu teknik; izleyici/karakterlerin kendi hayat hikâyeleri ve rolleri üzerinde düşünmeye imkân tanır.

Rölativizm: Yazara göre mutlak gerçek yoktur. Herkesin farklı bir gerçeği vardır. Dolayısıyla gerçek görecelidir. Toplumdan topluma, kişiden kişiye, hatta kişinin farklı zamanlar-

daki ruh hâllerine ve duygularına göre değişebilir. Pirandello'nun ifadesiyle gerçek, kişiye “nasıl görünüyorsa öyledir”; kişi, nasıl algılıyorsa, onun gerçeği odur.

Doğaçlama ve anlık kurgu: Pirandello, tiyatronun doğaçlama ve anlık kurgulanmasına büyük önem verir. Bu yaklaşım, oyuncuların ve yönetmenlerin esneklik ve yaratıcılıklarını artırır.

İzleyici katılımı: İzleyicinin pasif bir gözlemci olmasından ziyade, aktif bir katılımcı olmasını teşvik eden Pirandello, seyircinin kendi düşünce ve duygularını oyunun bir parçası hâline getirir. Böylece tiyatronun interaktif doğasını vurgular ve izleyiciyi hayat karşısında düşünmeye davet eder.

Psikolojik derinlik: Pirandello'nun karakterleri, derin psikolojik analizlere dayanır. Onun oyunları; bireyin iç çatışmalarını, bilinçaltı arzularını ve toplumsal baskılar karşısındaki tepkilerini irdeler. Bu, karakterlerin çok boyutlu ve karmaşık olmalarını netice verir.

Varoluşçuluk ve felsefî temalar: Pirandello'nun tiyatrosu, varoluşçu temaları ve felsefî düşünceleri sıkça ele alır. Bireyin kimlik arayışı, özgür irade, kader ve insanın varoluşsal yalnızlığı gibi konular, eserlerinde uzun uzadıya işlenir. Bu temalar, seyirciyi insanın varoluşsal durumunu ve hayatın anlamını düşünmeye teşvik eder.

Luigi Pirandello'nun tiyatro anlayışı, modern tiyatronun gelişiminde önemli bir rol oynamış ve tiyatro dünyasında kalıcı bir etki bırakmıştır. Yazar, tiyatroyu bir düşünme ve sorgulama aracı olarak kullanarak, izleyiciyi oyuna aktif katılımcılar hâline getirmiş ve onları kendi gerçeklikleri ve kimliklerini keşfetmeye davet etmiştir (Balamir, 2010: 21-33). Pirandello, tiyatro oyunlarında yaptığı yeniliklerle Peyami Safa (Şen, 2015: 384)'dan Ayfer Tunç'a varıncaya kadar birçok Türk yazarını derinden etkilemiştir.

1. Pirandello'nun Tiyatroda Çığır Açan Bir Oyunu: *Altı Kişi Yazarını Arıyor*

Altı Kişi Yazarını Arıyor, Luigi Pirandello'nun 1921 yılında yazdığı ve modern tiyatronun en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilen bir oyundur. Yazara dünya çapında büyük bir şöhret kazandırmıştır. Dolayısıyla 1921 yılı, yalnızca Pirandello için değil, tüm tiyatro tarihi için önemli bir dönüm noktasıdır. Oyun içinde oyun tekniğinin kullanıldığı eser, Pirandello'nun tiyatroya getirdiği yenilikçi ve felsefî bakış açısının en güçlü örneklerinden biridir (Akyüz, 2020: 73). Gerçeklik ve kurgu, kimlik ve varoluş gibi temaları ele alan ve üstkurmaca tekniğiyle kaleme alınan bu oyun, modern tiyatronun temel taşlarından biri olarak kabul edilir ve tiyatro dünyasında kalıcı bir etkiye sahip olur.

Pirandello, tiyatro oyununun 1925 yılındaki baskısı için yazdığı ön sözde, bu eserini “derin bir tinsel yaklaşım ihtiyacıyla hayatın özel anlamını yakalamak ve onunla birlikte evrensel bir değer kazanan figürler vücuda getirmek için” yazdığını belirtir (Pirandello, 2023: 187). *Altı Kişi Yazarını Arıyor* oyunu, gezginci bir tiyatro topluluğunun bir prova çalışmasıyla başlar. Topluluk üyeleri, *Hamlet*'i yeniden sahnelemeye hazırlanmaktadır. Sahne dağınık, perde açık vaziyettedir. Oyuncular ve sahne çalışanlarının tiyatro binasında toplanması zaman almıştır ve gecikmeli de olsa çalışmalar başlamıştır. Prova sırasında Claudios, Gertrude, Hamlet, Ophella, Polonius, Laertes, Horatio ve Nedime rolünü canlandıracak kişiler sahne de yer almaktadır. Oyunculara ilave olarak Yönetmen, Sahne Amiri, Suflör, Gardıropçu, Yardımcı Sahne Amiri ve Sahne İşçileri de *Hamlet*'in başarılı bir şekilde sahnelenebilmesi için gayret sarf etmektedir. Oyun gereği provaya ara verildiğinde Yönetmen, kendisine gelen mektupları açar. Bunlar arasında Pirandello'nun “garip bir oyun”u da vardır. Yönetmen bu eseri ilginç bulur ve oynayabileceklerini düşünür. O sırada prova yeniden başlar. Yönetmen, elindeki metni isteksizce yere bırakır. Bir yıldan fazla bir süredir sergiledikleri *Hamlet*'ten herkes gibi o da sıkılmıştır. Zihninden “Keşke daha heyecan

verici bir şey olsaydı” (s. 21) düşüncesinin geçtiği sırada sahenin çatısından önce gıcırtilar sonra da gök gürlemesi gibi sesler duyulur. Yönetmen’in dikkati, bu sesle dağılır gibi olursa da o yine, alışlagelmiş oyunlar yerine “yepyeni, heyecan verici bir oyun” provasında olmayı arzu eder. Derken gıcırtila sesleri artar. Ardından ürkütücü sesler kulakları sağır edecek derecede duyulmağa başlar. Sesler her yerde yankılanmakta ve tiyatro binasını sarsmaktadır. Işıklar söner. Karanlığa gömülen sahnede altı kişinin belirlediği görülür: “bir baba, bir anne, 21 yaşında bir genç kadın, ondan birkaç yaş büyük bir genç kadın, küçük bir kız, ondan da biraz küçük bir erkek çocuğu” (s. 22). Söz konusu gürültü, elektriklerin kesilmesi ve karakterlerin karanlıktan zuhur etmesi, Pirandello’nun tiyatro dünyasına getirdiği yeniliklerle uyandırdığı sarsıcı etkiye işaretler. Yine altı kahramanın çatıdan/yukarıdan inmeleri; yazarın eserleri ve kahramanlarının yüceliği ve ilahi lütfu/tecelliye gösterir mahiyettedir.

Bu sırada elektrik arızası giderilir ve sahne ışıkları yanar. Altı kişi, şaşkın bakışlar arasında, kendilerinin birer karakter olduğunu, bir yazar tarafından yaratıldıklarını ancak hikâyelerinin yarım kaldığını söyler. Kendi öykülerini kaleme alacak yeni bir yazar aramaktadırlar. Hikâyeleri yazılacak ve böylece sonsuza kadar yaşayacaklardır. Yönetmen, başlangıçta aralarında bir yazar olmadığını bu şahıslara söylese de daha sonra bu altı kişinin yaşadıklarının sahnelenebileceğini düşünür.

Yazarını arayan altı kişi, yaşadıkları dramı; Yönetmen ile *Hamlet*’in oyuncularına anlatacak ve oyunun sahnelenmesi sırasında Süflör, oyun metnini kaleme alacaktır (s. 56). Altı kişi, farklı gerekçelerle *Hamlet*’in oyuncuları yerine, yaşadıkları olayları kendileri sahnelemek ister. Ancak Yönetmen ve oyuncular bunu kabul etmez. Altı kişi, başlarından geçenleri anlatırlar. Süflör, olup bitenleri yazıya geçirir. Rol dağılımı yapılır. Yönetmen ve oyuncular, yaşananların nasıl sahnelenebileceği konusunda fikir alışverişinde bulunur. Oyun sahnelenirken altı kişi, metne ve oyunculara zaman zaman müdahalede bulunur. Yönetmen, oyuncular ve altı kişi arasında oyunun

temsiliyle ilgili farklı konularda tartışmalar yaşanır. Bu konuda bazan Yönetmen, kimi zaman oyuncular, bazan da altı kişi haklıdır (s. 58-78). Anlaşmazlığa düşülen her noktada fikir birliği sağlanır ve temsil şekli konusunda mutabık kalınarak oyun sahnelenmeğe devam eder.

Üvey Kız, babasının ölümünden sonra ailenin ihtiyaçlarını karşılamak için yasak ilişkiye girer. Bu gerçeğin anlaşılmasıyla ortaya çıkan dram, tüm aileyi sarsar. Anne, kızının içine düştüğü duruma engel olamadığından kederindedir. Baba, çok pişmandır. Bütün bunları öğrenen küçük çocuklar, üzüntü içinde yaşamaktadır. Dahası bu oyun her okunup sahnelendiğinde başlarına gelen bu acı olayı herkes tekrar tekrar yaşayacaktır. Yönetmen ve oyuncular, şahit oldukları bu dram karşısında kendilerini çaresiz hissederler. Bu sırada küçük kız çocuğu havuzda boğulur, oğlan da intihar eder. Baba, oğlunun cesedini; Anne de boğulan kızını kucağına alır. Altı kişi grup hâlinde tiyatrodan ayrılır. Oyuncular, altı kişinin ardından şaşkın bir vaziyette birbirlerine bakarlar. Sahnede şahit oldukları olayları, düzlem olarak tanımlayamazlar. Elektrikler tekrar söner, salon karanlığa gömülür. Yönetmen, yaşadıklarının gerçek mi yoksa hayal mi olduğunu düşünürken kendini bir karabasandan uyanmış gibi hisseder (s. 91-94).

Pirandello, oyununu bu şekilde bitirerek kurmaca/rüya ve gerçek arasındaki sınırları bulanıklaştırır; tiyatro ile yaşam arasında paralellikler kurar. Altı kahramanın macerasını, açık uçlu bir hikâyeye ya da rüya olarak kurgulayarak net bir şekilde sonlandırmaz. İzleyici veya okuyucular, farklı zaman ve mekânlarda, hayal gücünü kullanarak eserin devamını kendi zihinlerinde canlandırmaya/tamamlamaya çalışır. Dolayısıyla yazarını arayan altı kişi, izleyici/okuyucu sayısı kadar farklı yazara sahip olur.

Altı Kişi Yazarını Arıyor oyununun karakterleri, Pirandello'nun insan psikolojisine ve kimlik çatışmalarına olan ilgisini yansıtır. Karakterlerin ismi, oyunda verilmez. Bu tercih; kişilerden ziyade tasvir edilen “durum” a dikkat çekmek ve aile bağlarını öne çıkarmak içindir. Her karakter, kendi iç dünyası

ve dramatik çatışmalarıyla ayrı bir yere sahiptir. Baba, oyunun merkezinde yer alan karmaşık bir karakterdir. Kendisini rasyonel ve mantıklı bir figür olarak görse de ailesiyle olan ilişkileri derin çatışmalar içerir. Özellikle Üvey Kız ile olan ilişkisinde ortaya çıkan gerilimler, onun ahlâkî ve duygusal karmaşıklığını gözler önüne serer. Anne, büyük bir acı ve suçluluk duygusuyla mücadele eden bir karakterdir. Geçmişte yaptığı hataların ağırlığı altında ezilir ve bu durum, üvey çocuklar ile olan ilişkisini derinleştirir. Anne, hikâyede pasif bir figür olarak görünse de duygusal yükü oyunun dramatik etkisini artırır. Üvey Kız, oyunun en trajik ve çatışmalı karakterlerinden biridir. Babasıyla olan rahatsız edici ilişkisi, onun ruhsal durumunu derinlemesine etkiler. Üvey Kız, hikâyesinin anlatılmasını ve tamamlanmasını isterken, aynı zamanda yaşadığı travmaları da izleyiciye yansıtır. Küçük erkek çocuk, isyankâr ve öfkeli bir karakterdir. Ailesine karşı duyduğu kızgınlık ve reddedilme duygusu, onun davranışlarını şekillendirir. Anne ve Baba ile olan çatışmaları, onun kimlik arayışını ve iç çatışmalarını ortaya koyar. Küçük Kız ve Küçük Oğlan, hikâyenin masumiyet ve trajedi unsurlarını temsil eder. Özellikle Küçük Oğlan'ın trajik sonu, oyunun dramatik zirve noktalarından biridir. Küçük Kız ve Küçük Oğlan, ailenin parçalanmışlığını ve geçmişte yapılan hataların sonuçlarını simgeler.

Oyununun merkezinde bir dizi temel çatışma yer alır. Bu çatışmalar, oyunun dramatik yapısını oluşturur ve karakterlerin derin psikolojik durumlarını ortaya çıkarır. Karakterler, kendi hikâyelerinin oyuncular tarafından doğru bir şekilde canlandırılmasını ister. Ancak, oyuncular ve yönetmen, karakterlerin hikâyelerini anlamakta ve anlatmakta zorlanır. Bu, karakterler ile oyuncular arasında sürekli bir gerilim yaratır. Baba ile Üvey Kız arasındaki ilişki, oyunun en önemli ve rahatsız edici çatışmalarından biridir. Üvey Kız, babasının kendisine karşı olan tutumundan ve davranışlarından derin bir şekilde etkilenmiş ve bu durum onun ruhsal durumunu ciddi şekilde örselemiştir. Anne, kızının yaşadıklarına engel olamadığı için kendini suçlar. Üvey çocuklarına karşı büyük bir suçluluk ve pişmanlık

duyar. Bu duygular, onun davranışlarını ve üvey çocuklarıyla olan ilişkisini karmaşık hâle getirir. Kocasıyla çatışma yaşar. Üvey çocuklar ise, annenin geçmişteki hataları yüzünden acı çekmektedir.

Oyunda, kimlik ve gerçeklik temaları derinlemesine incelenir. Bireyin kendini ve dünyayı nasıl algıladığı sorgulanır. Bu temalar, *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'la birlikte modern tiyatrodan ve edebiyatta sıkça ele alınan konular arasında yer alır. Karakterler, yazarları tarafından taslak metin olarak bırakıldıkları ya da terk edildikleri için kendilerini eksik ve tamamlanmamış hissederler. Bu sebeple yeniden yazılmak ve sonsuzluğa ulaşmak isterler. Bu yönüyle eser, bir yazarın yazma sürecini ve karakterlerinin gerçeklik/kurgusal bağlamında kendi hayatlarına yön verme arzusunu işler. Karakterler, kendi hikâyelerini yaşamak ve tamamlamak için çabalarlar (Demir Solak: 2023, 19). Pirandello, eserin sonunu açık uçlu bırakarak oyunu tamamlamayı izleyici/okuyucuya bırakır. Neticede oyunun nihayeti, izleyici ya da okuyucu sayısınca yeniden yazılır. Yazar, burada oyun ile okuyucu arasındaki perdeyi kaldırır, kendi varlığına son verir ve okuyucunun zihinsel olarak doğurganlığının önünü açar (Demirtaş, 2016: 51). Pirandello, eser boyunca tiyatronun hayatı yansıtmaya derecesi ve bunun ötesinde, tiyatronun kendi içsel doğasını masaya yatırır. Karakterler, hayatın kendisi kadar karmaşık ve çok boyutludur.

Altı Kişi Yazarını Arıyor oyunu, yapısal olarak yenilikçi bir eserdir. Yazar, metatiyatro unsurlarını kullanarak, tiyatronun kendisini bir tema olarak oyunda işler, seyirciyi oyuna dâhil eder ve izleyicinin dikkatini oyunun yapısına ve teatral sürece çeker. Bu teknik, izleyiciyi pasif bir izleyici olmaktan çıkararak, aktif bir katılımcı hâline getirir. Bu yolla yazarın ve karakterlerin rollerini, hikâyenin nasıl oluşturulduğunu ve sanatın doğasını ele alır (Atasoy, 2021: 243-246). Bu, izleyiciyi sadece oyunu değil, aynı zamanda eserin nasıl yazıldığını da düşünmeye teşvik eder. Bütün bunlar, Pirandello vesilesiyle modern tiyatronun vazgeçilmezleri arasına girer.

Pirandello, bu eser vasıtasıyla tiyatrodaki yeni bir çıkış arar. Gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Karakterler hem gerçek hem de kurmaca dünyada yer alan varlıklar olarak sahnede bulunurlar. Oyun boyunca, gerçek karakterler ve sahnedeki oyuncular arasındaki etkileşimler, izleyiciyi sürekli olarak gerçeklik ve kurgu arasında gidip gelmeye zorlar (Atasoy, 2021: 244). Yazara göre mutlak gerçek yoktur. Gerçek görecelidir. Eserdeki kurgusal yapı; üstkurmaca vesilesiyle *Hamlet*'in provasını yapan oyuncuların kurmaca/belirsiz, altı karakterin ise gerçek/sürekli olduğu intibayı uyandırır. Oyuncular, metni sahneleyerek varoluşlarını sağlamaya çalışırken, altı karakter de yazıya geçirilerek bu süreci tamamlayacaklarını düşünür. Neticede her iki grup da kendilerini gerçekleştirmek adına tiyatroya ihtiyaç duyar (Sevim, 2010: 61). Oyun, varoluş gerçeğinin düşünülmesine imkân tanır. Altı karakter, varoluşunu tamamlayamamış bireylerin hayattaki anlam arayışını simgeler. Pirandello'ya göre karakterler, oyuncularından farklı bir düzlemde kendi gerçekliklerine sahiptir ve bu durum, yazarın ve izleyicinin sahnedekilere attığı gerçeklikten bağımsız bir konumdadır. Dolayısıyla aynı oyun içinde dört farklı gerçeklik katmanı iç içe yer almaktadır (Özgü, 1970: 170). Bu ise, karakterlerin sahnedeki varlıklarını daha güçlü ve inandırıcı kılmaktadır.

Altı Kişi Yazarını Arıyor'un başlangıcında oyuncular, *Hamlet*'in provasına odaklanmıştır. Bu sırada tiyatroya altı karakter gelir. Bu kişiler, taslak bir metinde hikâyesi yarım kalmış kahramanlardır. Yaşadıkları olayların bir yazar tarafından kaleme alınmasını istemektedir. Bu talep ve yönlendirmeler doğrultusunda dekor ve kostümlerde değişikliğe gidilir. Rol dağılımı yeniden yapılır. Oyuncular, *Hamlet*'i bırakarak altı karakterin hikâyesini doğaçlama temsil etmeye çalışır. Böylece oyun içinde oyun sergilenmeye başlanır. Oyun içinde oyun tekniği, karakterlerin ve oyuncuların kendi rollerini ve gerçekliklerini sorgulamalarına imkân tanır. Bu durum, gerçek hayat ile rol/oyun kavramlarının birlikte düşünülmesine de kapı aralar (Erkek, 1999: 3-5). Oyunda farklı vesilelerle ti-

yatro, yaratıcılık, gerçeklik-kurgusalılık, aktörlük, kostüm ve dekor kavramları hakkında görüşlere yer verilir. Aynı zamanda *Hamlet* (s. 7, 19, 26, 94), *Maske ve Yüz* (s. 14), *Faust* (s. 17, 18), *Manifesto* (s. 18), *Lyonlu Kadın* (s. 52), *Cyrano* (s. 80) ve *Kamelyalı Kadın* (s. 80) oyunlarına değinilir.

Altı Kişi Yazarını Arıyor, tiyatro tarihine damgasını vuran ve zamanla birçok yazar ve yönetmen için ilham kaynağı olan bir eser hâline gelmiştir. Pirandello'nun bu oyunu, modern tiyatrodaki farklı yöndeki gelişmeler ve yeniliklere kapı aralamıştır. Özellikle Samuel Beckett, Jean-Paul Sartre ve Eugène Ionesco gibi yazarlar, Pirandello'nun metatiyatro ve varoluşçu temalarından etkilenmiştir.

2. Ayfer Tunç'un Hayatı ve Sanat Anlayışı

Ayfer Tunç, 1964 yılında Sakarya'nın Adapazarı ilçesinde doğmuştur. İlkokulu Adapazarı ve İzmit'te; ortaokulu ise Adapazarı'nda okumuştur. Lise eğitimini Erenköy Kız Lisesi'nde tamamlamıştır. Ardından İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nden mezun olmuştur. Üniversite eğitimi sırasında yazarlık yeteneğini geliştirmiş ve edebiyata olan ilgisini derinleştirmiştir. Yazarlık kariyerine hikâye yazarak başlamıştır. 1989 yılında yayımlanan ilk öykü kitabı *Saklı*, Yunus Nadi Öykü Ödülü'nü kazanmıştır. Bu başarı, onun edebiyat dünyasında tanınmasını sağlamıştır. Yazar, edebiyat yolculuğuna hem roman hem de öykü türünde eserler vererek devam etmiştir. Kaleme aldığı çalışmalarla geniş bir okuyucu kitlesine ulaşan yazar, 1996 yılında *Kapak Kızı* adlı romanıyla büyük bir çıkış yakalamıştır. *Bir Maniniz Yoksa Anneler Size Gelecek (2001)* adlı eseri, Uluslararası Balkanika Ödülü'nü kazanmıştır. *Havada Bulut (2003)* adlı senaryosu filme çekilerek TRT'de gösterilmiştir. Öykü, roman, inceleme ve senaryo türlerinde ürünler veren Tunç, *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi (2009)* ve *Yeşil Peri Gecesi (2010)* gibi eserleriyle yazın dünyasında sağlam bir yer edinmiştir.

Edebiyat dünyasının yanı sıra basın yayın alanında da çalışmıştır. Yayınevi, çeşitli dergi ve gazetelerde yazılar yaz-

mış, editörlük ve yönetmenlik yapmıştır. Bu deneyimleri, onun yazarlık kariyerine farklı bir perspektif kazandırmış ve edebî eserlerinin çeşitliliğini arttırmıştır (Öz, 2016: 3-6).

Ayfer Tunç'un üslubu, sade ve etkileyici bir anlatımla karakterize edilir. Eserlerinde sıkça işlediği temalar arasında yalnızlık, keder, kimlik arayışı, toplumsal normlar ve bireysel özgürlükler yer alır. Tunç, içinde bulunduğu toplumun kültürel kodlarında boğulan (Başer, 2020: 226) karakterlerinin iç dünyalarını derinlemesine keşfederken, toplumsal yapının bireyler üzerindeki etkilerini de ustalıkla işler.

Eserlerinde genellikle insan ruhunun derinliklerine inen ve toplumun değişen yüzünü ele alan yazar, Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Ayfer Tunç'un hikâye anlatımı, bireysel trajedilerle toplumsal değişimlerin kesiştiği noktalarda yoğunlaşır. Toplumsal durum ve olaylara dair gözlemleri oldukça önemlidir. Tunç'un eserleri, bireysel hikâyeler yanında Türkiye'nin sosyo-kültürel yapısının derin analizlerini de içerir. Bu bakımdan, onun romanları ve öyküleri, birer sosyal belge niteliği taşır. Tunç'un eserlerinde aynı zamanda toplumsal eleştiriler de bulunur. Türkiye'nin çeşitli dönemlerine ve sosyal yapısına dair gözlemlerini, karakterlerin hayatları üzerinden inceliklerle işler. Bu yönüyle, eserleri birer edebî belgesel niteliği de taşır. Özellikle 1980 sonrası Türkiye'sinin siyasî ve toplumsal dönüşümleri, onun edebî perspektifinde önemli bir yer işgal eder (Bakkaloğlu, 2018: 113-115).

Ayfer Tunç'un üslubu, etkileyici bir anlatıma sahiptir. Kullandığı dil, sade fakat derindir; okuyucuyu hemen içine çeker ve hikâyenin atmosferine hızla intibak etmesini sağlar. Yazarın eserlerine yansıyan sanat özelliklerini birkaç ana başlıkta özetlemek mümkündür:

İnsan psikolojisi ve karakter analizleri: Ayfer Tunç'un eserlerinde karakterlerin iç dünyaları, psikolojik durumları ve karmaşık duygularını derinlemesine inceleyen bir yaklaşım hâkimdir. Onun kahramanları; hayatın anlamı ve varoluşu sorgulayan karakterler olarak öne çıkar. Yazarın eserlerinde kişi-

ler; idealleri, çatışmaları, korkuları, sevinçleri ve çelişkileriyle ayrıntılı bir şekilde ele alınır.

Gerçeklik ve günlük hayatın detayları: Eserlerinde gerçekçi bir dil kullanan Tunç, günlük hayatın sıradan detaylarını öne çıkarır. Bu yaklaşım, okuyucunun kendisini hikâyenin bir parçası gibi hissetmesine ve karakterlerle daha yakın bir bağ kurmasına yardımcı olur. Sokaklar, evler, şehirler ve gündelik yaşamın unsurları ayrıntılı betimlemelerle canlandırılır.

Toplumsal normlar ve kültürel eleştiriler: Yazar, genellikle toplumsal ve kültürel eleştirilere yer verir. Bireylerin özellikle de kadınların toplum tarafından şekillendirilen hayatları ve bu normlarla olan çatışmalar önemli yer tutar. Modern toplumun sorunları, ataerkil toplum anlayışı, ezilen kadınlar, yalnızlık, bireyin toplumla olan çatışması, geleneksel ve modern değerler arasındaki gerilim gibi konular eserlerinde sıkça işlenir (Aktay, 2019: 74-75).

Kimlik arayışı: Karakterlerinin birçoğu, kendine, tabiata ve bulunduğu sosyal çevreye yabancılaşmış kişilerdir (Koyun, 2020:117-119). Kimliklerini ve kendi yerlerini bulma çabası içindedir. Bu arayış, onların iç yolculuklarını ve dış dünyayla olan çatışmalarını şekillendirir.

Ayfer Tunç'un sanat anlayışı, derin gözlem gücü ve insan psikolojisine olan merakıyla şekillenir. Eserlerinde karakterlerinin iç dünyalarını ustalıkla yansıtır. Bireyin toplum içindeki konumunu ve yaşadığı iç çatışmaları işler. Edebî başarısının ardında insan ruhuna dair hassas dokunuşları ve toplumsal gerçekçiliği yatar. Yazar, insan ruhunun karanlık ve aydınlık yanlarını, gündelik hayatın içinde saklı kalan detaylarla birlikte anlatır.

Tunç; duygu, durum ve olayları öne çıkarmak istediği eserlerinde mekân unsuru üzerinde durmaz (Akkan, 2012: 88). Bu tür çalışmalarının dışında mekân unsurlarını, karakterlerin ruh hâllerini yansıtan birer ayna gibi kullanır. Bu bağlamda, okuyucularını sadece karakterlerin değil, aynı zamanda yaşadıkları çevrenin de içine çeker.

Eserlerinde kullandığı imgeler ve metaforlar, okuyucunun zihninde güçlü izler bırakır. Hikâyelerini kurgularken kahramanların geçmişine döner. Geçmişle bugün arasında kurduğu bağlantılar ve olay örgüsündeki sürprizler, okuyucuyu sürekli diri tutar.

Sonuç olarak, Ayfer Tunç'un hayatı ve sanat anlayışı, Türk edebiyatına derinlik katan ve okuyucularını düşündüren bir yazar olarak öne çıkar. Onun eserleri, insan ruhunun derinliklerine ve toplumsal yapının karmaşıklığına dair keskin gözlemler sunar.

3. Pirandello'nun Paltosundan Çıkan Bir Hikâye: *Kırmızı Azap*

Kırmızı Azap (1996), Ayfer Tunç'un *Aziz Bey Hadisesi* adlı öykü kitabında yer alır. Eserde *Kırmızı Azap*'la birlikte *Aziz Bey Hadisesi* (1999), *Kadın Hikâyeleri Yüzünden* (1999), *Soğuk Geçen Bir Kış* (1998), *Kar Yolcusu* (1999) ve *Mikail'in Kalbi Durdu* (1997) olmak üzere altı hikâye bulunur.

Kırmızı Azap, kurmaca bir “yazarın kafasında” hikâyesinin yazılmasını bekleyen kahramanlar üzerine kurgulanmıştır. Bunlar Noter, Delikanlı ve kendini “Ben” diye tanımlayan kahraman anlatıcı/ kadın kahraman ile sıfat ya da isimleri belirtilmeyen diğer şahıslardır ((Tunç, 2005: 161). Bunlar, yazarın taslak kahramanları olarak vücuda getirilmişler ancak herhangi bir hikâyede henüz yer bulamamışlardır. Genç kadın, yazarın zihninde Noter ile Delikanlı'yı görmekte, onları uzaktan izlemekte ve ortak bir metinde bunlarla bir araya geleceğini tahmin etmektedir. Yazarın kurgulanmamış öyküsünde gelişim sürecini tanımlayamamış, kendi varlık düzeylerini de tam olarak idrak edememiş durumdadırlar. Hikâye kişilerinin gerçek dışı dünyasında kurgusal karakterler olarak yaşamaktadırlar. Yazar, genç kadının yer aldığı bir hikâyeye başlamış, ona dair notlar almış ancak metni oluşturamamıştır. Noter ve Delikanlıyla ilgili de benzer durumlar yaşanmaktadır. Genç Kadın, varoluş sürecinde kahraman-yazar ilişkisinin karşılıklı inşaya dayalı olduğuna inanmaktadır. Yazar, kahramanını vü-

cuda getirmekte, kurmaca karakter de kendi yazarının varoluşuna katkı sunmaktadır (s. 162).

Yazar; Noter, Delikanlı ve genç kadın gibi başka kahramanları da zihninde ayrı ayrı tasavvur etmiş ancak bunları bir metin içinde birleştirerek detaylandıramamıştır. Eskici de bunlar arasındadır. Genç kadın; yazarın zihin dünyası, hikâye metni ve okurun kafasında varoluş biçim ve düzeyini merak etmektedir (s. 163). Yazar, öyküyü yazmaya başladığında taslak kahramanlarda sevinç duygusu belirir, kalem bıraktığında ise ümitsizlik hâkim olur. Zaman zaman kimi kahramanlar merkeze alınıp diğerleri ihmal edilerek farklı öyküler yeniden yeniye kurgulanır. Kahramanların hikâyedeki konumu ve kişiliğine ilişkin detaylar belirginleştikçe bazı kahramanlar küstahlaşır. Diğer kurgusal şahıslara üstünlük taslar. Noter, bunlardan biridir. Kendini, yazarın yarattığı en büyük hikâye kişisi olduğuna inandırır. Yardımcı kahramanlar, taslak metin bile olsa, başkahramanlara karşı yaltaklanır. Öyküdeki konumuna göre kahramanlar arasında hiyerarşik bir ilişki oluşur (s. 164).

Eskici, uzun yıllardır yazarın kafasında yaşamaktadır. Çok sayıda taslak hikâyenin başkahramanı olarak tasarlanmış ancak bunlardan hiçbiri tamamlanamamıştır. Yazılamamış bir kahramandır. Bu süreçte yazarın zihninde canlanan pek çok hikâye kişisini görmüştür. Uzun müddettir yazarın yazma eylemini takip etmekte ve onun gelişim sürecine şahit olmaktadır. Eskici, var olma endişesi taşımayan tek kahramandır. Diğer şahıslar, ona derin bir saygı duyar. Noter, onu tesiri altına almaya çalışsa da bunda başarılı olamaz (s. 165-166).

Günlerden bir gün yazar, masanın başına geçer ve kafasında şekillendirdiği öyküyü tekrar yazmağa başlar. Yeni metinde Noter, Delikanlı ve genç kadın vardır. Noter ise, pasif bir şahıs olarak resmedilmiştir. Hikâye yazılmağa başladığında Delikanlı da Noter gibi kendini kaybeder. “Birkaç satırlık bir varoluş yerine, hiç var olmamayı tercih eden Delikanlı gitmiş, yerine hikâyede var olabilmek için her türlü kişiliğe razı olan, zavallı biri” gelmiştir. Nasıl olursa olsun var olmak istemektedir. Genç kadın ise, kendini beğenmiş Noter’le aynı metinde

yer almayı, dolayısıyla sevmediği biriyle öyküde hapsolmayı istemez (s. 166).

Yazar; yeni öyküde genç kadına fahişe rolünü uygun görmüştür. Üzerinde açık saçık kırmızı ve ucuz elbiseler, omuzunda suni bir kürk, ayağında ise topuklu ayakkabılar vardır. Dudakları kırmızıya boyanmıştır. Sigara içmektedir. Delikanlı, ön koltuğunda genç kadının oturduğu, pahalı ve kırmızı bir araba kullanmaktadır. Her ikisi de sarhoştur. Genç kadın, sıradan bir hikâye kahramanı olarak resmedildiğinin farkındadır. Bir defa okunduktan sonra hemen unutulacak, “kurmaca dünyanın en değersiz köşelerinden birinde” güçlkle yer bulacak ve tekdüze bir şahıs olarak yaşamaya devam edecektir (s. 167). Genç kadın, kurmaca bir evrende olsa bile, kendisine biçilen rolden rahatsızdır. Ancak onun için bir çıkış yolu bulunmaz. Delikanlı ise, hâlimden çok memnundur.

Öyküdeki düşük kadın, nesne konumunda resmedilmiş cinsel bir objeden ibarettir. Tunç’un diğer eserlerinde de benzer durumlara rastlanır. Genç kadının memnuniyetsizlik vurgusu, kendisi için uygun görülen çıplaklık yani bedeni üzerinden yozlaşmış ataerkil toplum düzenindeki cinsellik algısı eleştirilir. Toplum tarafından kadına dayatılan kadınlık rolü kadının tam anlamıyla özgür olmadığını göstermektedir (Aktay, 1029:72).

Otomobil seyahati sırasında Delikanlı, kadına sarkıntılık eder. Beklediği karşılığı göremeyince de ona şiddet uygular. Araba yavaşlayınca, kadın kendini arabadan aşağı atar. Demiryolunun üzerine yuvarlanır. Burnundan kan akmağa başlar. O sırada üzerine doğru gelen bir tren görür. Işıkları ve düdük sesi, genç kadını derinden sarsar. O anda trenin altında ezileceğini düşünür. Kurmaca dünyada daha yeni hayat bulmuştur ama bu kaza sebebiyle ömrü çok kısa sürecektir. Yazarına kahreder. Öykü her okunduğunda ölümü yeniden tadacak olmanın üzüntüsünü yaşar. Şanssız bir hikâye kahramanı olarak var edildiğine hayıflanır. Tren, çift yönlü demiryolunun diğer tarafından geçip gider (s. 168).

Genç kadın, şakın bir hâlde toparlanmağa çalışır. Burnu kanamağa devam eder. Saçları dağılmış, kürkü çalılara takılmış, ayakkabıları ayağından fırlamıştır. Çıplak kolları yara bere içindedir. Yazarın çizdiği kaderine, Noter'in demiryoluna yakın evine doğru yürümeğe başlar. Noter, yazarın kurgusu doğrultusunda, onu beklemektedir. Genç kadın, kapıyı çalar ve Noter, onu içeri alır. O gece, aralarında gayrimeşru bir ilişki yaşanır. Kadın olup bitenlerden, Noter'e mahkûm olmaktan dolayısıyla da varoluş biçiminden rahatsızdır. Delikanlı ise, genç kadına yaptıklarını, yazarın zihnindeki diğer kahramanlara anlatmakta ve varoluş sürecini borçlu olduğu Noter'i övmektedir. Noter de yaşadıklarından memnundur (s. 169).

Noter, Delikanlı ve genç kadının öyküsü anlatıldığı biçimde şekillenirken yazar, hikâyeyi tekrar kurgular. Noter ve Delikanlı'yı metinden çıkarır. Bitmemiş öyküden geriye genç kadın kalır. Yazarın kafasında "kırmızı elbiseli, kırmızı rujlu, ucuz görünümlü bir kadın olarak" uzun müddet yaşar. Bir sabah, yazar hikâyeye tekrar başlar. Genç kadın, önceki taslak metinde olduğu gibi, düşük kadın rolündedir. Ancak bu defa yaşı, geçkinedir Gecenin geç saatinde daha önce hiç görmediği bir gençle bir meyhaneden çıkar. İkisi de sarhoştur. Kadın; fakir biri olduğu anlaşılan mahcup tavırlı bu genci ayartmıştır. Araba demiryoluna yaklaştığında genç, kadına sarkıntılık eder. Ancak düşük kadın, gençle birlikte olmak istemez ve ona tepki gösterir. Genç, yaptığından pişman olur. Yazar, düşük kadını, çirkef biri olarak kurgulamıştır. Gence küfreder, ağlamağa, arabanın camını açıp çığlık atmağa başlar. Delikanlı, kadına engel olamaz. O sırada arabanın kapısı açılır ve önceki taslak öyküde olduğu gibi, kadın demiryoluna yuvarlanır. Burnu kanamağa başlar. Tren önceki gibi, düdüğünü çalarak diğer raylardan geçip gider. Genç, kadının trenin altında ezildiğini zannederek raylara koşar. Diz çöker ve perişan bir vaziyette çığlıklar atar. O sırada karşı yönden gelen başka bir tren düdüğü çalmağa başlar. Ancak genç durumu geç fark eder. Trenin altında ezilmekten kurtulamaz. Etrafa saçılan kanlar, kadının "kırmızı azapla" tanışmasına sebep olur. Düşük kadın, kendi-

ne biçilen rolden rahatsız olmakla birlikte yazarın hikâyeyi bu şekilde sonlandırmasını da kabul etmek istemez.

Tunç, buradaki düşük kadın ve ona biçilen rol üzerinden ataerkil toplumlardaki erkek egemen kültürü ele alarak silik ve ezilen kadınlar üzerinden erkeklerin de en az kadınlar kadar cinsiyet rolleri altında ezildiğini izaha çalışır. Mahcup delikanlı nişanlıdır ve yazar, olayları bu şekilde kurgulamasa bir gün sonra evlenecektir. Öykü, düşük kadının kederli hâlinin tasviriyle bağlanır ve ucu açık hâlde sonlandırılır (s. 170-172).

4. *Kırmızı Azap*'ta Pirandello Etkisi

Altı Kişi Yazarını Arıyor (1921)'dan 75 yıl sonra neşredilen *Kırmızı Azap* (1996)'ta Pirandello'nun tesiriyle öykünün yazılma süreci hikâyenin konusu hâline getirilerek edebî metinlerin teşkili, yazarın muhayyilesindeki işleyiş, karakterlerin vücuda getirilmesi, gerçeklik-kurgu algısı, kişilik sorunları, kimlik arayışı, toplumsal sorunlar, oyun içinde oyun kavramı, edebî metinde çok katmanlılık ve varoluş problemi işlenmiştir.

Ayfer Tunç, İtalyan oyun yazarından etkilenerak eserini kaleme aldığı, İstanbul'da düzenlenen bir programda dile getirir. Ayfer Tunç ile Murat Gülsoy'un AynalıGeçit'te katıldığı *Diyaloglar: Oyun* etkinliğinde Türk ve dünya edebiyatından örnekler verilerek edebî eserlerde yazarlar tarafından kurgulanan "oyun"lar konu edilir. Burada Murat Gülsoy, mevzuu *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'a getirerek Pirandello'nun tiyatrodaki yaptığı yenilikler ve kurgudaki başarısına değinir. Sonra da Ayfer Tunç'un *Kırmızı Azap* adlı öyküsünde, *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'un tesirine temas eder. Ardından Dostoyevski'ye izafe edilen "Hepimiz Gogol'ün *Palto*'sundan çıktık" sözüne atfen "Hepimiz, Pirandello'dan çıktık" ifadesini kullanır. Ayfer Tunç ise, Pirandello'dan hareketle kendi eserini yazdığını kabul ederek Murat Gülsoy'un da İtalyan yazardan esinlendiğini birkaç cümleyle ifade eder (Tunç ve Gülsoy, 2013).

Kırmızı Azap ile *Altı Kişi Yazarını Arıyor* arasında kimi farklılıklar yanında birçok benzerlik bulunur. İki eser arasındaki farklar, her iki yazarın içinde bulunduğu edebî düzlem,

tarihî ve kültürel bağlamda eserler üretmesinden kaynaklanmaktadır.

Pirandello'nun eseri ile Tunç'un öyküsü arasındaki en belirgin fark, tür ve anlatım biçimi yönüyledir. *Altı Kişi Yazarını Arıyor* bir tiyatro oyunudur. Dolayısıyla, eserdeki olaylar ve diyaloglar sahne üzerinde, izleyiciler önünde gerçekleşir. Tiyatro oyunu olması nedeniyle eserin yapısı diyaloglara ve sahneleme tekniğine dayanır. Karakterler, doğrudan izleyiciye hitap ederek hikâyelerini anlatır. *Kırmızı Azap* ise, bir hikâyedir. Bu nedenle, anlatım biçimi yazara daha geniş imkânlar tanır. Eserde tasvirler daha detaylıdır; iç diyalog ve iç çözümler ile anlatıcının bakış açısı gibi unsurlara kolaylıkla yer verilir. Öykü formunda olması sebebiyle karakterlerin iç dünyalarına ve duygu durumlarına derinlemesine bir bakış sunulur. Bu farklılıklara rağmen Tunç'un eserinin temelinde İtalyan yazarın *Altı Kişi Yazarını Arıyor* oyunu vardır ve diğer etkilenmeler yanında iki eser arasında gerek anlatım tekniği, dil ve üslup özellikleri gerekse tematik benzerlikler; türler arasındaki önemli bir örneğini ortaya koyar. J. Derrida'nın işaret ettiği gibi özellikle modern ve postmodern dönemde bu tarz etkileşimler, edebî metinlerin birden fazla türün keşiştiği anlatı alanına dönüşmesini netice verir: "Bir metin herhangi bir türe ait değildir, her metin bir ya da birkaç türe katılır" (Derrida, 2010: 249).

Kırmızı Azap ile *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'un yapısal özellikleri benzerlik gösterir. Pirandello'nun eseri, metatiyatro olarak kurgulanmıştır; oyun içinde oyun tekniği kullanılır. Oyuncular, üzerine çalıştıkları *Hamlet*'in provasını yarıda bırakarak oyuna dâhil olan kurmaca karakterlerin talep ve yönlendirmeleri doğrultusunda bu oyunun içinde başka bir eseri temsil etmeye başlar. Bunun neticesinde sürekli yer değiştiren ve iç içe geçen gerçeklik ve kurmaca düzleminde çok katmanlı bir yapı oluşur. Olay örgüsü, altı karakterin yazar arayışı ve varoluş süreci etrafında döner. Bu arayış, eserin temel çatışma noktasını oluşturur. *Kırmızı Azap*'ın tamamlanmamış kurmaca karakterleri, farklı bir yazar aramaz. Kendilerini tasarlayan

yazarın zihninde yaşarlar. Yazarın kafasında varoluş sürecini tamamlamaya çalışan taslak karakterler, yazılmayı bekler. Kahramanların yazılma macerası, farklı öykülerde sürekli denenerek tekrar eder. *Kırmızı Azap*'ta karakterlerin kurgusal dünyası; geçmiş ve şimdiki durumları arasındaki bağlantılarla ilerler. Olaylar, taslak karakterlerin içinde bulunduğu kurmaca zaman ve mekân düzleminde cereyan eder; kahramanların yaşam öyküleri ve psikolojik gelişimleri detaylı bir şekilde işlenir.

Pirandello'nun *Altı Kişi Yazarını Arıyor* adlı eseri ile Ayfer Tunç'un *Kırmızı Azap* isimli öyküsü arasında bazı tematik ve yapısal benzerlikler de görülür. Bu iki eser, yazım teknikleri ve anlatım yöntemleri açısından farklı dönem ve kültürlerin ürünü olsalar da bazı ortak yönleriyle dikkat çeker. Çalışmaya konu edilen her iki eserde de metnin ana izleğini, bu eserlerin yazım süreçleri oluşturur. *Altı Karakter Yazarını Arıyor* ve *Kırmızı Azap*'ta hikâyeleri yarım kalmış, yazılıp tamamlanmayı arzu eden ve bu yolla ölümsüzlüğü yakalamak isteyen kahramanlar bulunmaktadır. Yazılamama durumu, onlarda “yok olma” endişesi uyandırır. Bununla birlikte, edebî bir metinde yer alarak ebedî bir hayata ulaşmayı bekleyen şahıslar, yazarın kendileri için uygun gördüğü hayatı/rolü/konumu kimi zaman kabullenmekte zorlanırlar. Karakterler, yazarlarının kendileri için kurguladığı bazı olay, durum ya da davranışları tasvip etmeseler de gerçek hayatta olduğu gibi, bunu yaşamak zorunda kalır. Bu boyun eğişi; tutsaklık, mahpusluk yahut mahkûmiyete eşdeğer bir durum olarak görürler. Yine yazarlarının kendilerine reva gördüğü katlanılması zor kimi durumları, metnin her okunuşunda, sonsuza değin tekrar yaşayacaklarını düşünerek bundan şikâyet eder ve buna üzürlüdür. Her iki metinde de bazı kahramanlar, gerçek hayatın yansıması olarak, oyun ve öyküdeki diğer bazı şahıslarla uyuşamadıkları için onlarla aynı kurgusal düzlemde bulunmak istemezler. Bir diğer ortak nokta ise, her iki eserde de kahramanların isimlerinin olmamasıdır. Buraya kadar özetlenen benzerlikleri detaylandırmak faydalı olacaktır:

Altı Kişi Yazarını Arıyor'da hikâyeleri yarım kalmış kahramanlar, taslak bir metinde yazarları tarafından terk edilerek tamamlanmamış karakterler olarak resmedilir. Altı karakter, bir yazar tarafından vücuda getirilmiş, hikâyeleri birkaç sayfa yazıldıktan sonra da bir kenara atılmışlardır. Baba ve Üvey Kız karakterleri, yazarlarıyla konuşarak hikâyelerinin tamamlanması konusunda onu iknaya çalışırlar. Hatta işini kolaylaştırmak için ona alternatifler sunarlar. Yazar, altı karakterin oyununu tekrar yazmağa başlarsa da kaleme aldığı replikleri çöpe atar ve bir daha oyuna elini sürmez. Altı karakter, yaşadıkları drama rağmen ne pahasına olursa olsun yazılarak kendilerini gerçekleştirmeğe çalışırlar (Pirandello, 2023:189). Hikâyelerinin tamamlanarak sahnelenmesini Yönetmen'e kabul ettirdikten sonra oyunu, kendileri sahnelemek isterler. Yönetmen bu isteği şaşkınlıkla karşılar. Onların tamamlanmamış oyun karakterleri olduğunu ve yazarın çizdiği kurgunun dışına çıkamayacaklarını söyler: "Olacak şey değil! Seyircinin karşısına çıkabileceğinizi nasıl düşünebiliyorsunuz? Siz oyuncu değilsiniz ki. Yazarınız sizin için nasıl bir kimlik düşünmüştü, siz osunuz." Üvey kız, babasının ölümü üzerine Anne ve kardeşinin ihtiyaçlarını karışılmak amacıyla randevu evine gider. Orada sonradan üvey babası olacak ihtiyar adamla tanışır. Üvey Kız, gayrimeşru ilişkiyi "Hoş bir şey değil", "Anlamlı, temiz, yüce bir şey değil. Bağışlanır bir yanı da yok" diyerek tasvip etmez. Ancak buna mecbur kalmıştır. Üvey Kız, hikâyelerini yarım bırakan yazarın umumhaneye gittiğini ve bu sebeple kendi gerçeğiyle yüzleşmekten korktuğu için Baba, Anne ve Üvey Kız'ın yaşadığı trajediyi yazmaktan kaçtığını belirtir. Baba, oyundaki kaderini değiştiremeyeceğini ve kendisine biçilen rolü, sonsuza kadar tekrar yaşamak zorunda kalacağını, bunun da "korkunç" bir durum olduğunu ifade eder. Bu tam bir "tutsaklık"tır. Claudius, Baba'nın yaşadıklarını sahnede canlandırmağa çalışır. Baba, bir aktörün anlayıp, hissederek kavradığı şekliyle onun hayal dünyasında kayıtlı olmayı, yine "tutsaklık" olarak değerlendirir (s. 50-84). Altı karakterden Baba, yazarın tanrısal kudrete sahip olduğunu, kahramanlarını

istediği gibi tasarlayıp hareket ettirdiğini, oyun kişilerinin ona itiraz edemeyeceğini, biraz hayranlık biraz da çaresizlikle dile getirir: “Tanrısal, olağanüstü bir güçle yazar böyle bir kahramanı tasarlıyor. Şuraya dizilen giysiler yoktan varoluyor. Ama her hücreğine kadar gerçek bir insan o. Evet, gerçek. Hanginiz ondan daha inandırıcı olabilir? Bakın kızım nasıl boyun eğiyor ona!” (s. 62). Yine aynı karakter, Yönetmen’e yazarın kendisi için çizdiği özelliklerin hiçbir zaman değişmeyeceğini, “tutsaklık” a eşdeğer bu gerçekliğin de “korkunç” bir durum olduğunu vurgular: “Sizin gerçekliğiniz her gün değişiyor. Ama benimki değişmiyor. Aramızdaki ayrım işte bu. Benim gerçekliğim hep olduğu gibi kalıyor; değişmeden, sonsuza kadar. İşin korkunç yanı da bu. Benim yanıma yaklaşmak ürperti vermeli size.” Baba’nın bu sözlerinden kahramanların yazarın tutsağı olma çıkarımında bulunan Yönetmen, “Ama siz, eğer dediğiniz gibi, yazarınızın yarattığı kimliğin tutsağıysanız, nasıl oluyor da kalkıp provaya geliyorsunuz?” (s. 84).

Üvey Kız da yazarın elinde kahramanların “kukla gibi” oynatılmasını eleştirir. Altı karakterden biri olan Oğul, Üvey Kız ile Baba’nın yaşadığı trajedinin tekrar canlandırılmasını, bundan sonra gelişen ve kendisinin de içinde yer aldığı olayların yeniden sahnelenmesini istemez. Bu sebeple sahneden uzaklaşmaya çalışır ancak Üvey Kız, kardeşinin oradan ayrılamayacağını bilir. Oğlan, birkaç kez sahneden çıkıp gitmeğe yeltenirse de yazarın çizdiği sınıırın dışına çıkamaz. Üvey Kız, kurguda yer alan her bir unsurun bir diğeriyle ilintili olduğunu bu sebeple de kimsenin dilediği gibi hareket edemeyeceğini söyler (s. 84-89). Neticede karakterler, içinde buldukları durumdan memnun olmasalar da çıkışı olmayan bir labirente hapsedilmişlerdir.

Yarım kalmış bir hikâyede yazılmayı isteyen/ bekleyen kahramanların varlığı, onaylamadığı hâlde kendisi için yazarın biçtiği role boyun eğen kadın karakterin yaşadığı hayal kırıklığı, yazarın kurguladığı olayları mahkûmiyet/mecburiyet/esaret olarak niteleyen kahramanların içine düştüğü ümitsizlik, vb. *Kırmızı Azap*’ta da bulunur. Eserdeki yazar, zihninde birçok

kahraman vücuda getirmiş olmasına rağmen bunların hikâyelerini bir türlü yazıp bitiremez. Yarım kalmış bütün kahramanlar, bir hikâyede yer almak ve bu vesileyle edebî düzlemde sonsuz bir hayata kavuşmak isterler. Eskici, Noter, Delikanlı, genç kadın ve diğer kahramanlar, yazarın zihninde yoklukla varlık arasında gidip gelmektedir. Pirandello'nun karakterleri gibi her hâlükârda yazılıp kendilerini gerçekleştirmek için edilgen de olsa gayret sarf ederler. Yazar, zihninde daha önce ana hatlarıyla tasarladığı kadın kahramanı, yeni bir öyküde, para karşılığında yasak ilişkiye giren düşük bir kadın olarak yazmağa başlar. Kadın, kendisi gibi yazarın zihninde yaşayan Noter ile Delikanlıyı, hiç sevmez. Yazar, kadın kahramanını, açık saçık kıyafetlerle resmeder. Elbisesi kırmızıdır. Dudaklarını kırmızı rujla boyamıştır. Kendini bilmeyen bir züppe olarak tasvir edilen Delikanlı'nın kırmızı arabasına binmiş, istemediği kaderine doğru yol almaktadır. Kadın kahraman, yazarın kendisine biçtiği bu rolden hoşnut değildir. Bunu tutsaklık olarak görür. Delikanlı, yolda genç kadına sarkıntılık eder, beklediği karşılığı göremeyince de ona vurmağa başlar. Kadın kendini arabadan aşağı atar. Demiryoluna doğru yuvarlanır ve trenin altında kalma tehlikesi yaşar. Kendisine reva görülen olaylardan dolayı yazara öfkelenir: “Yazarıma kahrederek gözlerimi yumdum.” Ardından yola yakın bir evde oturan Noter'in evine gider ve istemediği hâlde kurgu gereği onunla yasak ilişkiye girer. Tabii olarak böyle bir “varoluş”tan “memnun değil”dir. Kabul etmediği bir rolde, nefret ettiği kişilerle gayrimeşru hayat yaşamayı, “ölümünden de beter” görür. Aynı şekilde kendisine giydirilen açık saçık kırmızı elbise, dudaklarını boyadığı kırmızı ruj, bir fahişe olarak binmek zorunda kaldığı kırmızı araba ve mahcup gencin vücudunun parçalanması sonucu etrafa yayılan kıpkırmızı kanı düşünerek, kabullenmediği hâlde yazarın kendisine reva gördüğü her bir detayı “kırmızı azap” olarak niteler (s. 167-172).

Altı karakter, *Hamlet*'in provasının yapıldığı tiyatro binasına gelerek Yönetmen'den yarım kalmış hikâyelerini yazmasını ve sahnelemesini isterler. Yazıya geçirildiklerinde var

olacak ve ölümsüzlüğe kavuşacaklardır. Yönetmen bu talebi kabul eder. Ancak altı karakter, kendi maceralarını kendileri sahnelemek ister. Tartışmalar neticesinde altı karakterin macerası, oyuncular tarafından temsil edilmeğe başlanır. Doğaçlama sahnelenen oyun, Suflör tarafından yazıya geçirilir. Taslak altı karakter, oyunun temsili sırasında yönetmen ve profesyonel oyunculara müdahale eder. Rol-oyuncu eşleştirmesi, oyuncuların jest ve mimiklerindeki aksamalar, temsilin gereceğe uymaması gibi konularda itirazları vardır (s.57-77). Bu durum, karakterlerin varoluşsal krizlerini ve kimlik arayışlarını yansıtır. Eserde, gerçeklik ve kurmaca arasındaki sınırlar bulanıklaşır; kimin kurmaca kimin gerçek olduğu birbirine karışır. Karakterler hem var hem de yok gibidir. *Kırmızı Azap*'taki hikâye kahramanları da edebî zeminde yazıya geçirilip öykülerinin tamamlanmasını isterler. Bu yönüyle *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'daki karakterlerle aynı durumu yaşarlar. Öyküde, yazarın zihninde farklı kahramanlar taslak olarak yer almakta ve yazılmayı beklemektedir. Yazar, birçok defa denemesine rağmen zihninde var ettiği birçok kahramanın öyküsünü yazıp tamamlayamamıştır. Bu şekilde, zihninde yarım kalmış birçok hikâye vardır. Bu nedenle kahramanlar, unutulma/yok olma korkusuyla varoluş endişesine kapılarak Pirandello'nun karakterleri gibi tedirginlik içerisinde (s. 161-166).

Altı Kişi Yazarını Arıyor'da tiyatro oyuncuları ve bazı görevliler, *Hamlet*'ten vazgeçerek altı kişinin hikâyesini sahnelemek isteyen Yönetmen'e karşı çıkar. Bunda itiraz sahiplerinin farklı gerekçeleri vardır (s. 46-48). Yönetmen çatlak seslerin bir kısmını ikna ederek kimilerini de susturarak yeni oyunu sahnelemeye çalışır. Pirandello'nun altı kahramanı, anlattıkları kendi maceraları doğrultusunda Yönetmen ve Suflör'ün şekillendirdiği metin ile rol-oyuncu eşleştirmesine itiraz ederler. Yine gerçeğin temsili ve rolün icrası konusunda karakterleri, olup biteni doğru bir şekilde sahneleyemediklerini ileri sürerler. Karakterlerin yaşayıp hissettiği gerçekler ile oyuncuların temsil ettiği rol arasında uyumsuzluklar vardır. Bunu kabul etmezler (s. 58-74). *Kırmızı Azap*'taki kahramanlar, özellikle

de genç kadın da yazılarak bir metin içinde yer almayı çok istemesine karşın kendine biçilen rolden rahatsızdır. Yazar, bu kahramanı, düşük kadın rolünde kaleme alır. Genç kadın, kabul edemeyeceği kimlik özellikleriyle bir metinde yazarı tarafından kaleme alınmayı ve istemediği kişilerle aynı öykü içinde yer almayı, var olmak yerine mahpuslukla eşdeğer görür. Bu sebeple çevresine ve kendine yabancılaşır. Bunalımlı öykü ortamı da bu yabancılaşmadan nasibini alır. Genç kadın, *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'dakiler gibi kendi kimliğini sorgular ve yaşadığı travmalarla yüzleşir (s. 166-169). Ana karakterin iç çatışmaları, varoluşsal durumları ve kimlik arayışları, *Kırmızı Azap*'ın mihverini oluşturur. Her iki eserde de kahramanların iç dünyaları ile dış dünya arasında uyumsuzluklar görülür ve mücadeleler yaşanır.

Pirandello'nun altı karakterinden biri olan Anne, yazarın kaleme aldığı oyun her okunduğunda ya da sahnelendiğinde içinde buldukları dramı yeniden yaşayacaklarını ve bunun sonsuza kadar devam edeceğini söyler. Baba da aynı düşünce dedir. Yaşadıkları acı, sonsuza kadar devam edecektir: “Evet, sonu gelmeyen anlar. Bu anlarda yaşıyoruz biz. (Üvey kızını gösterir) Nasıl bana duyduğu nefretin sonu gelmeyecekse, onun bu görünüşü de, böyle bir odaya, giysileri, kolları, bakışı o an içinde donmuş olarak sonsuza kadar sürecek. Ne o kurtulabilir bundan, ne de ben” (s. 77). Baba, oyuncularını “basit”; yazıya geçirilmiş karakterleri de “yüce” varlıklar olarak kabul eder. Yazar tarafından yazıya geçirildiği için altı karakterin “sonsuza kadar tanımlan”dığı düşünür (s. 83). Edebî metinlerde yazarın kurguladığı durum ya da olaylar, her okunduğunda yeniden yaşanacak ve bu durumun sonsuza kadar devam edeceği gerçeği, *Kırmızı Azap*'ta da genç kadın tarafından dile getirilir. Arabadan kendini aşağı attığında demiryoluna yuvarlanır. O sırada kendisine doğru bir trenin yaklaştığını görür ve o an rayların üzerinde ezilerek öleceğini düşünür. Ne var ki bu son, bir defaya mahsus yaşanmayacak, bu öykü her okunduğunda genç kadın ölümü yeniden tadacaktır: “Tren hızla yaklaşıyordu ve ben her okunuşta bu ölümü yeniden tadacak olan,

kısa ömürlü, şanssız bir hikâye kişisi olarak var oluyordum” (s. 168).

Varoluş felsefesi, Pirandello'nun kafa yorduğu bir meseledir. Varoluşçuluk, bireyin kendini gerçekleştirme, özgürlüğünü ve bireysel sorumluluğunu ön plana çıkararak bir felsefî akımdır. *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'da tiyatro oyuncuları ile yazar arayan altı karakter, suflör/yönetmene rağmen kendi gerçekliklerini kurgulama mücadelesi verir. Pirandello'nun karakterleri özgürlüğe ve bireysel sorumluluğa vurgu yapar; hayat ve olaylarda anlam arayışına girerler. Yazar, oyun içinde oyun kurgulayarak gerçeklik ile kurmaca arasında sınırları bulanıklaştırarak çok katmanlı bir yapı oluşturur. Bu şekilde gerçeklik ve kurmaca evrenler hakkında izleyiciyi ve okuyucuyu düşünmeye sevk eder. Oyundaki altı karakter, yazıya geçirilerek “var olma”ya çalışır. Buna karşılık yazarlarına olan bağımlılıklarını da sık sık dile getirirler. *Kırmızı Azap*'ta da metnin başlangıcından sonuna kadar, bir taraftan yazar tarafından yazılma, “var olma” ya da “yok olma” endişesi üzerinde durulurken diğer taraftan da “varoluş”un şekli ve dereceleri üzerinde durulur. Pirandello'nun altı karakteri gibi, Tunç'un kahramanları da önce var olmak sonra da “varoluş” sürecini tamamlamak isterler. Kurgusal yazar, kahramanlarını “var etmeye” fazla zaman ayırmaz (s. 161). “Yazarın kafasında” uzun yıllardır yaşayan ama bir öyküsü olmayan Eskici'nin “var olma” endişesi yoktur (s. 165-166). Yazar, zihnindeki kahramanları bir kenara bıraktığında onların “var olma ümitleri” erimeye başlar (s. 162); yazmağa başladığında ise artar. Farklı olay ve tercihlerle bu durum sürekli tekrarlanır. (s. 166-167). Pirandello; karakterlerinin duygularını, birbiriyle çelişir bir vaziyette sürekli değiştirir. Bu devinim, gerçek hayatla paraleldir. Duygu ve düşünceler; “sabit ya da değiştirilemez bir gerçek” olarak metinde yer almaz (Pirandello, 2023: 197). Bu durum, onun insanın dünya hayatına dair “umutsuz, ironik ama son kertede seven” tavrından kaynaklanır (Fisher, 2023:47). Tunç'un kahramanlarının duygu durumu da Pirandello'nun eserine paralel biçimde, umutsuzluğa evrilir bir vaziyette sürekli değişiklik

arz eder. Kadın kahraman, tasvip etmediği bir rolde ve istemediği kahramanlarla aynı metin içinde var olmayı istemez (s. 169-172). Yazılarak bir metin içinde “var olma” ümidiyle yaşayan ya da herhangi bir hikâyede yer bulamayarak unutulup gitme korkusuna kapılan kahramanlar, “varoluş”u da sorgular. Kadın kahraman, yazar tarafından var edildiğinin ve kendi “varoluş” biçimlerinin onun elinde olduğunun farkındadır. Ancak ona göre, kahramanlar da yazarlarının gelişimine katkı sunmaktadır. Dolayısıyla yazma-yazılma sürecinde çift yönlü bir durum vardır: “Varoluşumun onun ellerinde olduğunu bilmek bana tarifi zor, hoş bir duygu veriyordu. Aramızda âdeta tanrısal bir denge vardı. Yazarımızın hayatını anlamlandıran ben ve diğer hikâye kişileriydik. Onun beni yaratması durumunda, ben de onun varoluşuna katkıda bulunacaktım. Yazar ile yazdığı kişi arasındaki bu ilişki, var olmak isteğimi şiddetle artırıyor, beni müthiş heyecanlandırıyordu” (s. 162). Kurmaca yazarın zihninde belirmeye başlayan kadın kahraman, nasıl şekillendirileceğini merak etmekte ve bu sürecin okuyucunun zihninde nasıl devam edeceğini sabırsızlıkla beklemektedir. Hikâye kahramanı, yazarın zihninde detaylandırılırken sürekli gelişmektedir ve yazarının zihinsel yetilerinin gelişmesine vesile olmaktadır. Aynı şekilde okuyucularının varoluşuna da aracılık etmektedir. Bunu, “varoluş içinde çoğalmak” tabiriyle ifade eder: “Ne olacaktık? Neler gelecekti başımıza? Nasıl bir kişilikle girecektik hikâyemizi okuyacak olanların kafalarına? Onların hangi duygularına dokunacak, hangi düşüncelerin doğmasına yol açacaktık?” (s. 162-163). Aynı kahraman; kendine biçilen rol ile davranış ve karakter özelliklerinden hoşlanmadığı hikâye kahramanlarıyla aynı metin içinde yer almayı, varoluşsal durum itibarıyla kabullenemez: “Varoluşumdan memnun değildim. Ama beni bu değil, Delikanlı’nın abartılı memnuniyeti mahvetti. Çok şaşkındım. Bu hikâyede aslında biz yoktük. Bizim aracılığımızla anlatılan bir şey yoktu. Ben basit bir orospuydum, o da zavallı bir gençti. Biz Noter’in var olması için araçtık” (s. 169).

Pirandello'ya göre *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'da Baba ve Üvey Kız, diğer karakterlere göre kendilerinin daha fazla bilincindedirler. Yazılmak, edebî bir metinde hayat bulmak için çok ihtirashıdırlar. Ne pahasına olursa olsun var olmaya çalışırlar. Bu sebeple Pirandello'ya göre onları büyük bir dram bekler. Üstelik bu oyun her okunduğunda/sahnelendiğinde bu dram tekrar yaşanacaktır (Pirandello, 2023: 193). Tiyatro oyunundaki bu iki karaktere karşılık *Kırmızı Azap*'ta Noter, Delikanlı ve genç kadın vardır. Bunlar ne pahasına olursa olsun yazılmayı çok isterler. “Yazarın kafasındaki” diğer öykü kişilerine göre, Eskici hariç kendi benliklerinin daha fazla farkındadırlar. Eskici, var olmayı mutlak surette istemez ve bu konuda ihtirashı değildir. Ancak Noter, Delikanlı ve genç kadın öyle değildir. Onların önüne geçemediği büyük ihtiras, yaşayacakları büyük dramı da beraberinde getirir.

Pirandello, *Hamlet*'teki rollerini prova eden oyuncular ile tiyatrodaki çalışan görevlilerin adlarını kullanmaz. Oyuncular için hangi rolü icra edeceklerini açıklarken, tiyatro çalışanları için de isimleri yerine “Yönetmen, Sahne Amiri, Suflör, Gardiropçu, Yardımcı Sahne Amiri, Sahne İşçileri” şeklinde sadece iş yerindeki vazifelerini belirtir. Yazar, *Hamlet* içinde kurguladığı yeni oyununda da kahramanların isimlerini belirtmeden onları olay örgüsüne dâhil eder. Oyunda kalabalık bir şahıs kadrosu kullanmasına rağmen, kişilerin tamamını mutsuz bireyler olarak tasvir eder (Balamir, 2008: 41). Pirandello'nun kurmaca karakterlerinde görülen yaşama teslim olmuşluk ve mutsuzluk durumu, gerçek hayatın bir yansıması olarak, insanların yaşamlarının anlamsız bir hâl alması şeklinde temsil edilir (Güler, 2019: 26). Yazar, karakterlerin duygu durumları üzerinde dururken şahısların fizikî özelliklerini de öne çıkarmaz. Bu tasarrufuyla kişiler yerine, onların ruh hâlleri ve yaşanan duruma dikkat çeker. Yazar, dünya hayatında kişiler ve yaşanan dönem değişse bile başa gelen olaylar, içinde bulunulan durum ve ruh hâllerinin değişmediğini vurgular. Kahramanlardan ziyade onların psikolojilerini ve toplumsal problemleri derinlemesine tahlil eder. *Hamlet*'in pro-

vası sırasında tiyatroya gelerek Yönetmen'den hikâyelerinin yazılmasını isteyen kişiler şu şekilde verilir: “Karanlıkta altı kişinin belirdiğini görürüz: bir baba, bir anne, 21 yaşında bir genç kadın, ondan birkaç yaş büyük bir genç adam, küçük bir kız, ondan da biraz küçük bir erkek çocuğu” (s. 22). Eserlerinde kurmaca karakterlere daha çok yer veren Pirandello, ete kemiğe bürünmüş ölümlü gerçek bireylerden ziyade ölümsüz karakter özellikleri, ruh hâlleri ve duygu durumlarına yer verir (Boschiggia, 1986: 74).

Altı Kişi Yazarını Arıyor'da tercih edilen bu durum, *Kırmızı Azap*'ta da tekrar eder. Hikâyede en başta kurgusal yazar olmak üzere diğer kişilerin de isimleri verilmez. Öykünün başlangıcında yazılmayı bekleyen üç kişiden söz edilir. “Yazarımızın kafasında kaderlerimizin bir an önce yazılmasını bekleyen, üç hikâyeye kişisiydik. Noter, Delikanlı ve ben” (s. 161). Öyküde, hikâyesi yazılamayan bu kahramanlar yanında “yazarın kafasında” varlığı devam eden ancak herhangi bir metinde yer bulamayan diğer kurgusal karakterlerin de ismi belirtilmez. Eserde “başka hikâyelerin kişileri” (s. 162), “diğer hikâyeye kişileri” (s.164) ve “o kadar çok hikâyeye kişisi” (s. 165) şeklinde nitelenen kahramanlar vardır. “Eskici” bunlar arasındadır. Karakterlerin tamamında Pirandello'da olduğu gibi tedirginlik, mutsuzluk ve ümitsizlik hâli egemendir. Kahramanların hayatı anlamsızlığa sürüklenmekten kurtulamaz. Ayfer Tunç, yine Pirandello tesiriyle hikâyede yaşam azmini kaybeden karakterler çizerek bunlar için isim tayin etmez. Öykü kişilerini flu bir şekilde metne yerleştirirken kahramanların tutkuları, zaafı, alışkanlıkları ve arzularını net bir şekilde ortaya koyar. Böylece insanoğlunun yaşadığı benzer olaylar, ortak kader ve ruh hâllerine işaret ederek bunları, okur/izleyiciye sunar.

Anlatım teknikleri göz önüne alındığında da iki eser arasında paralellik vardır. Pirandello, oyunda tiyatro içinde tiyatro tekniğini kullanılır. Kurgu, metatiyatro şeklindedir. Yani tiyatro içindeki yeni oyun da hikâyenin bir parçasıdır. Oyuncular, *Hamlet*'teki rollerini icraya çalışırken mola sırasında, gerçek kişiler olarak gündelik hayatları, tiyatro yazarlığı, sahneleme

teknikleri, sahnede yapılan yanlışlar, oyun ve rolleri hakkında konuşurlar. Seyirciler, bildik bir tiyatro eserinin provasını izlediklerini zannederken başka bir oyunun karakterleri sahneye çıkar ve kendi hikâyelerini anlatmağa başlar (s. 22). Sonra da *Hamlet*'in provası bırakılarak yeni oyunun temsiline geçilir. Altı karakter, oyunculara zaman zaman müdahalede bulunur. Oyun, uyarılar yönünde tekrar sahnelenir. Yönetmen, oyuncular ve altı karakter arasında tiyatro sanatı, yazarlığı ve icrasıyla ilgili zaman zaman tartışmalar yaşanır. Bu durum, oyunda çok katmanlı bir yapının oluşmasına hizmet eder ve gerçek ile kurmacanın birbirine karışmasını netice verir. Sahnedeki karakterlerin gerçek mi yoksa kurmaca mı olduğu konusunda şüpheye düşülür. Gerçeklik algısının sorgulanması eserin temel taşlarından biridir. Pirandello'nun bu anlatım biçimi, Tunç tarafından benimsenerek *Kırmızı Azap*'ta da uygulanır. Yazar, ana metin içerisine yerleştirdiği yeni öykülerle hikâye içinde hikâye yazarak farklı anlatı katmanları oluşturur. İç içe geçmiş metinler, okuru gerçek ile kurmaca arasında bırakır. Gerçek ile kurmaca arasındaki sınırlar silikleşir. Ayrıca karakterlerin yaşadıkları olaylar ve bu olayların anlatılış biçimi, okuru gerçeklik ile kurmaca arasında gidip gelmeye zorlar. Okuyucu sürekli olarak hikâyenin gerçekliğini değerlendirir.

Pirandello, *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'un ön sözünde bu eserinde yaptığı yenilikle tiyatro sahnesi yerine “yaratım eylemi sırasında” zihninin işleyişini, “sahne görüntüsü altında” seyircilere takdim ettiğini söyler (Pirandello, 2023: 196). Benzer yaklaşım, *Kırmızı Azap*'ta da okur karşısına çıkar. Tunç, öykü boyunca kurmaca yazarın hayal dünyası, karakterlerin teşkili ve gelişim evrelerini okuyucuya sunar.

Altı Kişi Yazarını Arıyor'da kahramanların psikolojik derinliği ile kendilerini ve içinde buldukları durum üzerine sürekli kafa yormaları, *Kırmızı Azap*'ta da görülür. Pirandello, oyun içindeki oyun vasıtasıyla çok katmanlı kurgusal yapı üzerinden hayata ve onun gerçeklerine dair sorgulamalarda bulunur. Bunu yaparken oyuncuların psikolojileri, olay ve durumlar hakkında derin tahlillerde bulunur (s. 75-85). Bunu

gerçekleştirirken izleyicilere gerçek hayat hakkında düşünme fırsatı tanır. Aynı durum *Kırmızı Azap*'ta da yaşanır. Öykü karakterlerinin iç dünyaları detaylı bir şekilde işlenir. Özellikle kadın karakterin öykü boyunca değişen ruh hâli ve etrafındakileri gözlemlemesiyle insan doğasının farklı yönlerine ışık tutulur. Yaşanan olaylar karşısında kendini ele veren karakter özellikleri/insan davranışları, uzun uzadıya irdelenir. Bu çerçevede genç kadının yaşadığı gelgitler ile Delikanlı ve Noter'in zaafı önemli detaylar içerir (s. 161-168). Çarpık davranışlar üzerinden kimlik arayışına odaklanılarak okuyucunun empati yapması sağlanır.

Pirandello, *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'da tiyatro dünyası ve toplumun sanat anlayışı üzerine önemli eleştirilerde bulunur. Karakterler vasıtasıyla tiyatro yazarlığı, oyuncular ve oyunlardaki eksiklikler üzerinde durur. Oyuncuların rollerini icrada düştikleri hataları dile getirir (s. 58-74). Gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırları tartışırken, toplumun gerçek hayattaki ikilemler karşısındaki duruşunu da tartışmaya açar. Eserin ironik bir tonu vardır; karakterlerin sahnede var olmaya çalışmaları ve kimlik arayışları, sanatın ve hayatın anlamını sorgulayan bir mizah barındırır. *Kırmızı Azap*'ta da hikâye yazarlığı, toplumsal normlar ve bireylerin bu normlar karşısındaki tutumları ele alınır. Kişi ve toplumun beklentileri, bireylerin üzerindeki baskılar ve bu baskıların yarattığı iç çatışmalar detaylı bir şekilde işlenir (s. 163-168). Ayfer Tunç, ironik bir yaklaşımla Delikanlı ile Noter'in çarpık davranışları ve diğer kahramanların onlara yaltaklanmalarını kullanarak karakterlerin yaşadıkları trajikomik durumları vurgular ve toplumsal eleştirilerini derinleştirir.

Zaman ve mekân tercihi, *Kırmızı Azap*'taki Pirandello tesirini gösterir. *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'da zaman ve mekân unsurları esnek bir şekilde kullanılır. Olaylar, tiyatro sahnesinde gerçekleşir ve bu sahne hem gerçek hem de kurmaca bir alan olarak kurgulanır. Zaman ve mekân kullanımındaki detaylar, durum ve psikolojik tahlillere göre geri planda kalır. Zamanın lineer olmayan kullanımı, karakterlerin geçmişleri ve

mevcut durumları arasındaki geçişlerle tasarlanır (s. 22-49). *Kırmızı Azap*'ta zaman unsurunun kullanımı, reel olmayan bir yapıda kurgulanır. Öykü kişilerinin yaşadığı zaman dilimi, yazarın zihninde var olmalarıyla işlemeye başlar. Kadın karakterin hikâye kahramanı olarak yazılmayı beklediği sırada ümitle korku arasında yaşadığı ruh hâlleri ve iki farklı öyküde yaşadığı travmaların ifadesine aracılık eder. Zaman, karakterlerin kurmaca geçmişleri ve yeni kurgu durumlarıyla iç içe verilir. Mekân kullanımı da zaman unsurunda olduğu gibi kurmaca ile gerçeklik arasındadır. Yazarın belleği, kurmaca karakterler için gerçek bir düzleme işaret eder (s. 161). Kurmaca yazarın zihninde şekillenen mekân unsuru ise hikâye kahramanları gibi kurgusaldır. Hikâyede özellikle Noter'in yaşadığı ev, onun karakter özellikleri ve öyküdeki toplumsal bağlarını yansıtmak biçimde tasvir edilir. Noter; “şehrin epeyce dışında”, “ürkütücü, büyük ve bakımsız” (s. 165), “geniş ve harap bir bahçe içinde” (s. 167), “ışsıksız” ve “karaltı” hâlinde (s. 169) gözüken bir evde tek başına yaşar.

Altı Kişi Yazarını Arıyor'un olay örgüsü, ucu açık bir şekilde sonlandırılır. Baba, küçük erkek çocuğun cesedini kucığına alır ve ailesiyle birlikte sahneden ayrılır. O sırada elektrikler kesilir. Tiyatro karanlığa gömülür. Derken altı karakter kaybolur. Oyuncular olup biteni izleyerek şaşkın ve irkilmiş hâlde birbirine bakar. Yönetmen, kendini bir karabasandan uyanmış gibi hisseder. Altı karakterin akıbeti, bilinmez (s. 93-94). *Kırmızı Azap* öyküsü de aynı şekilde, kurgunun sonlandırılması yönüyle açık uçludur. Yaşı geçkin ve çirkef bir kadın olarak resmedilen karakter, kendisine biçilen “düşük kadın” rolünden rahatsızdır. İstemediği hâlde kurgu gereği, erkeklerle birlikte olmaktadır. Son hikâyede bir gün sonra düğünü olacak mahcup bir delikanlıyla beraberdir. Delikanlı, trafik kazasında vefat eder. Kadın karakter, olay örgüsünün bu şekilde sonlandırılmasına üzüldür. Öykünün sonunda mahcup gencin nişanlısı ya da düşük kadının akıbeti hakkında bilgi verilmez (s. 172).

Kültürel ve tarihsel bağlam itibariyle iki eser birbirinden ayrılır. İtalyan yazarın oyunu, XX. yüzyıl başlarında İtalya'da

yazılmıştır. Bu dönemde Avrupa'da modernizm ve varoluşçuluk akımları etkilidir. Eserde, Batı felsefesi ve bu akımların etkileri görülür; bireyin varoluşsal krizleri ve gerçekliğin doğası üzerine düşünceler yoğun bir şekilde işlenir. Ayfer Tunç'un öyküsü, 1990'lı yılların sonunda Türkiye'de yazılmıştır. Birey ve toplumsal hayatın yansımaları, eserin arka planını oluşturur. Bununla birlikte Pirandello'nun merkeze aldığı önemli tematik tercihler, eserde dikkatli bir şekilde irdelenmiştir. *Kırmızı Azap* da *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'da olduğu gibi toplumsal yozlaşma, kimlik problemleri, bireysel özgürlük, yalnızlık, varoluş biçimleri, değer yargılarındaki değişimin bireyler üzerindeki etkisi ve geleneksel değerlerle modern yaşam arasındaki çatışmaları yansıtır.

Altı Kişi Yazarını Arıyor ile *Kırmızı Azap*'ta kullanılan dil ve üslup özellikleri benzer yapıdadır. Pirandello, eserini kaleme alırken tiyatro oyunlarının yapısına uygun, karakterlerin felsefi sorgulamaları ve dramatik durumlarını yansıtmaya elverişli bir dil kullanır. Bu tercih, karakterlerin sahnedeki varlıklarını ve kimlik arayışlarını dışa yansıtır. Ayfer Tunç'un dili de karakterlerin psikolojik derinlikleri, kimlik problemleri, travmaları ve toplumsal bağlamlarını ortaya koymak için kullanılırken modern Türk edebiyatının akıcı ve etkileyici üslubunu sergiler. Anlatım; karakterlerin iç dünyalarını ve toplumsal eleştirilerini başarılı bir şekilde aktarır.

Pirandello ile Tunç'un eserleri arasında kendini gösteren bir diğer benzerlik, sanatın işlevi ve anlamına yaptığı gönderme itibariyledir. *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'da tiyatronun gerçekliği yansıtmaya şekli ve bu işlevin sınırları üzerinde durulur. Karakterlerin yazarlarını arayışı; sanatın yaratım sürecini ve bu sürecin doğasını sorgulayan metaforik bir anlatımdır. Eserde, sanatın insan yaşamındaki rolü ve değeri üzerine derinlemesine düşünceler yer alır. Ayfer Tunç da *Kırmızı Azap*'ta sanatın ve edebiyatın bireyler üzerindeki etkisini ve bu etkilerin toplumsal yansımalarını irdeler. Eserde, sanatın bireysel kimlik oluşumundaki rolü ve toplumsal eleştiri aracı olarak

işlevini dikkate sunar. Aynı şekilde sanatın bir kaçış yolu olup olmadığını ve bireylerin kendi gerçekliklerini inşa sürecindeki rolü/tercihlerini konu edinir.

Sonuç

Ayfer Tunç'un *Kırmızı Azap* hikâyesi üzerinde Luigi Pirandello'nun *Altı Kişi Yazarını Arıyor* adlı eserinin tesirlerini incelemek, iki yazarın farklı tarihî dönem ve kültürel bağlamda yaşamış olmalarına rağmen kültürlerarası etkileşim ve sanatın evrenselliğini göstermesi açısından önemlidir.

Altı Kişi Yazarını Arıyor'da üzerinde önemle durulan temalardan biri, bireyin gerçeklik algısının sorgulanması ve kimlik karmaşasıdır. Oyunda işlenen rol-kişi uyumsuzluğu, temsil edilen karakterler ile oyuncuların duygu durumları arasındaki çelişki, karakterlerin kendilerini canlandıran oyuncularından memnun olmaması ve oyuncuların temsil ettikleri karakterlerden hoşnutsuzluğu, vb. bu karmaşanın ifadesi olarak izleyici karşısına çıkar. Tunç'un *Kırmızı Azap* hikâyesinde bu temaların izleri belirgin bir şekilde görülür. Tunç, karakterlerinin iç dünyalarını ve toplumla olan çatışmalarını derinlemesine işlerken Pirandello'nun karakter analizlerini örnek alır. Pirandello'nun karakterleri genellikle kendilerini keşfetme ve anlamlandırma uğraşı içerisindedir. Kimlik problemi ve arayışı, birey-toplum ilişkileri, kurmaca-gerçeklik algısı ve varoluş mücadelesi; *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'un mihverini oluşturur. Kişiler; toplumsal roller ve kendi benlikleri arasında sıkışmış hâlde yaşarlar. Bütün bunlar vasıtasıyla izleyicilere, bu konular etrafında düşünme fırsatı sunulur. Tunç da benzer şekilde, *Kırmızı Azap*'ta karakterlerinin ruh hâllerini tahlil ederek onların kimlik problemleri ve iç çatışmalarını ayrıntılı biçimde işler. Bu karakterlerin yaşadığı dönüşüm ve kimlik arayışı, varoluş felsefesi bağlamında Pirandello'nun etkisini açıkça göstermektedir.

Felsefî ve psikolojik derinlik, Pirandello'nun eserinde önemli bir yer tutar. Karakterler, varoluşsal sorunlarla boğuşurken, kendi kimliklerini ve hayatlarının anlamını da sor-

gular. Usta yazar, bu meseleleri özellikle öne çıkarmak için mekân ve zaman unsurlarını silikleştirir, oyundaki karakterlerin isimlerini kullanmaz. Kişiler yerine; tüm zaman ve mekânlarda yaşanabilecek ortak duygu, durum ve olaylar üzerinde durarak bunları irdeler. Ayfer Tunç'un *Kırmızı Azap* hikâyesinde de benzer bir durum söz konusudur. Yazar; zaman ve mekân üzerinde ayrıntılı durmaz ve öykü kişilerinin isimlerini belirtmez. Kahramanların fizikî özelliklerini de detaylandırmaz. Buna karşılık, karakterlerinin psikolojik durumlarını ve iç çatışmalarını ayrıntılı bir şekilde ele alarak, okuyucuya derin bir felsefî ve psikolojik bakış açısı sunar.

Altı Kişi Yazarını Arıyor'da bireyin toplum içindeki konumu ve bunun getirdiği baskılar üzerinde durulur. Toplumun davranış kalıpları, beklentileri ve normları, bireyin gerçek benliğini ortaya koymasını zorlaştırır. Ayfer Tunç da *Kırmızı Azap*'ta benzer bir temayı işler; hikâyede, karakterler toplumsal baskılarla mücadele ederken kendi özgürlüklerini ve kimliklerini bulmaya çalışır. Bu durum, Pirandello'nun bireyin özgürlüğü ve birey ile toplum arasındaki gerilimi ele alışıyla paralellik gösterir.

Pirandello'nun eserinde kullanılan dramatik yapı ve kurgu teknikleri, Tunç'un öyküsünde de görülür. Özellikle, oyun içinde başka bir oyunun kurgulanarak eserin yazım sürecinin oyunun konusu hâline getirilmesi, olayların beklenmedik bir şekilde gelişmesi ve karakterlerin iç dünyaları, vb. okuyucunun ilgisini çekerek hikâyenin dramatik etkisini artırır. Ayfer Tunç, İtalyan yazarın bu tekniklerinden ilham alarak eserinde benzer yöntemler kullanır; hikâye içinde hikâyeler anlatır ve okuyucuyu öykünün peşinden sürüklemeyi başarır.

Kendine özgü dil ve üslup özellikleriyle tiyatro oyununda felsefî konulara temas eden ve ayrıntılı psikolojik tahliller yapan Pirandello, açık ve sade bir dil kullanmayı tercih eder. Onun dil konusundaki bu tasarrufu, farklı dillerde yazılmış olmalarına rağmen Ayfer Tunç'un *Kırmızı Azap* hikâyesinde de dikkat çeker. Pirandello'nun dilindeki sadelik, keskinlik ve

ironik anlatım, Tunç'un hikâyesinde de kendini gösterir. Yazar, dili ustaca kullanarak karakterlerin duygusal durumlarını ve iç çatışmalarını etkileyici bir şekilde ifade eder. Bu, Pirandello'nun dil ve üslubunun Tunç üzerindeki etkisini açıkça ortaya koyar.

Ayfer Tunç'un *Kırmızı Azap* öyküsünde Luigi Pirandello'nun *Altı Kişi Yazarını Arıyor* adlı oyununun etkisi; -türler arasılaşa işaret eder nispette- tematik yapı, anlatım teknikleri ve üslup özellikleri açısından belirgin izlere sahiptir. Tunç, Pirandello'nun eserinde konu edindiği kurmaca-gerçeklik algısı, kimlik problemleri, varoluş süreçleri, toplumsal baskı ve bireysel özgürlük gibi temaları, kendi hikâyesinde başarılı bir şekilde dönüştürerek işler. Ayrıca, Pirandello'nun inşa ettiği dramatik yapı, kurgu teknikleri, dil ve üslup özellikleri de Tunç'un öyküsünde kendini gösterir. Bu bağlamda, *Kırmızı Azap* hikâyesi, Pirandello'nun edebî mirasının çağdaş Türk edebiyatındaki yansımalarından biri olarak değerlendirilebilir.

Kaynaklar

- Akkan, O. (2012). *Ayfer Tunç'un Öykülerinde Yapı ve Tema*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aktay, E. (2019). *Ayfer Tunç'un Romanlarında Toplumsal Cinsiyet*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atasoy, E. (2021). The Portrayal of Family and Self-reflexivity in Luigi Pirandello's Six Characters in Search of an Author. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları (DEA)*, (23), 239-253.
- Akyüz, M. (2020). *Bir Okuma Biçimi Olarak Tiyatro -Türlerarası İlişkiler-*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Bakkaloğlu, Ş. (2018). *Ayfer Tunç'un Roman ve Hikâyelerinde Sosyal Eleştiri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Balamir, E. (2008). *Luigi Pirandello'nun Yazın Kimliğinde Son Nokta Tiyatro (Kimi Tiyatro Oyunlarında Kadın*

- Figürü*). Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Balamir, E. (2010). İtalyan Yazarı Luigi Pirandello'nun Tiyatroya Bakışı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, (50), 19-34.
- Başer, S. (2020). *Ayfer Tunç'un Hikâye ve Romanlarında Kadın-Erkek İlişkileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Boschiggia, E. (1986). *Guida alla Lettura di Pirandello*, Mondadori. Milano.
- Demir Solak, N. (2023). An Analysis of the Play Six Characters in Search of an Author in the Context of the Author-Work Relationship. *Art Time*, (4), 15-20.
- Demirtaş, M. (2016). "Yazarın Ölümü" ve "Geri Dönüşü": Yazarın Rolü Üzerine Bir Değerlendirme. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, (13), 48-56.
- Derrida, J. (2010). *Edebiyat Edimleri*. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Erkek, H. (1999). *Oyun İçinde Oyun*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Fisher, J. (2023). Karakterlerini Arayan Bir Yazar: Pirandello ve Commedia Dell'arte. *Altı Kişi Yazarını Arıyor -Oyunlar- Önsöz*. (Çev. B. Özkul), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Güler, İ. Y. (2019). *Luigi Pirandello'nun "Biri, Hiçbiri, Binlercesi" Adlı Eserinde Görecelik Kavramı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Koyun, M. (2020). *Herta Müller ve Ayfer Tunç'un Romanlarında Kültürel Yabancılaşmanın Sınır Durumu Psikolojisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öz, H. (2016). *Ayfer Tunç'un Roman ve Hikâyelerinde Yapı ve Tema*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Özgü, M. (1970). Luigi Pirandello -Tiyatro Yazarı-. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (I), 155-170.
- Paolucci, A. (2023). Sicilya'ya Özgü Temalar ve Yeniden Yapılandırılan Sahne: Luigi Pirandello'nun Eserlerinde Kurmaca ve Drama Diyalektiği. *Altı Kişi Yazarını Arıyor -Oyunlar- Sonsöz*. (Çev. B. Özkul), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pirandello, L. (2009). *Altı Kişi Yazarını Arıyor, Liola, Ağzı Çiçekli Adam, Meslek Belgesi*. (Çev. H. Aygen). İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Oyunları.
- Pirandello, L. (2023). *Altı Kişi Yazarını Arıyor -Oyunlar-*. (Çev. N. Adabağ). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sevim Y. (2010). *Modern ve Modern Sonrası Tiyatroda Karakterin Evrimi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Şen, C. (2015). *Bir Tereddüdün Romani'nin İtalyan Misafiri: Luigi Pirandello. Hece Dergisi, Peyami Safa Özel Sayısı*, (217), 380-390.
- Tunç, A. (2005). *Aziz Bey Hadisesi*. İstanbul: Can Yayınları.

E-Kaynaklar

Tunç, A. ve Gülsoy, M. (2013) . *Diyaloglar: Oyun*. İstanbul: SIPYLUM FILM.

https://youtu.be/jiJYxd_1SEo?si=8GbdvAs5UTOMU4oJ

(Erişim tarihi: 10 Haziran 2024)

Türk Soylulara Türkiye Türkçesi Öğretiminde Efsanelerin Önemi: Özbek *Devkale* Efsanesi Örneği*

Kübra MUTLU**

Öz: Sözlü kültür ürünleri, halk hafızasının kendi gelenek ve kültürünü, inanışlarını yansıttığı dünyayı, yaşadığı coğrafyayı, kendi varlığını algılama ve anlamlandırma çabalarından doğmuş metinlerdir. Türk kültür ve geleneklerinin aktarıldığı, Türkistan'dan Anadolu'ya uzanan coğrafyada yeniden ve farklı şekillerde ifadesini bulmuş sözlü kültür ürünleri de azımsanamayacak kadar çoktur. Bu türden metinlerin Türk dillilere Türkiye Türkçesi öğretiminde de kullanılması; aslında kardeş olan topluluklar arasındaki kültürel ve milli birlikteliğin de hatırlatıcısı ve göstergesi olacak, taşıdıkları dilsel ve kültürel ortaklıklar sebebiyle öğretim sürecini hızlandıracaktır. Bu çalışmada içerdiği kültürel özellikler ve konular itibarıyla efsanelerin Türk dillilere Türkiye Türkçesi öğretiminde kullanılmasının önemi üzerinde durulmuş, diğer Türk dilli halklarda anlatılan efsanelerin bir öğretim materyali olarak kullanıldığında sağlayacağı fayda vurgulanmıştır. Bu minvalde Özbekistan Türkleri halk efsanelerinden olan *Devkale* efsanesinin Türkistan ve Anadolu'da çokça sevilen *Ferhad ile Şirin* hikâyesi ile olan bağı ve metnin bir öğretim materyali olarak kullanıldığında sağlayacağı fayda üzerinde durulmaya, öneriler sunulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Yabancılar Türkçe Öğretimi, Ferhat ile Şirin, Efsane, Devkale, Özbek Edebiyatı*

* Bu makale, 08-10 Ekim 2015 tarihleri arasında Erzurum'da gerçekleştirilen "Türk Dillilere Türkiye Türkçesi Öğretimi" sempozyumunda sunulmuş, yayımlanmamış bildirinin genişletilmiş halidir.

** Dr., Türkiye. kbrmutlu@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7797-0350>.

Geliş Tarihi / Received: 12 Mart 2024 / 12 March 2024

Kabul Tarihi / Accepted: 12 Haziran 2024 / 12 June 2024

The importance of legends in teaching Turkey Turkish to Turkish speakers: Example of Uzbek ‘Devkale’ Legend

Abstract: Oral culture products are the texts born from their efforts to detect and to interpret which reflect folks' memory of tradition and culture, the belief, the world, the geography where inhabited. Oral culture products which transfer Turkish culture and the tradition from Turkistan to Anatolia where can be observed in different forms are cannot be underestimated in numbers. The use of those kind of texts to teach Turkey Turkish to Turkish speakers is an also reminder and indicator of the fact that cultural and national unity among the relative communities, similarly, it is true that it will accelerate teaching process due to the linguistic and cultural commonalities they carry. In this study, it has been focused on the importance of the use of Uzbek Turkish legends which are full of cultural aspects and issues in teaching Turkey Turkish to Turkish speakers. However, we have tried to present the connection between Dev Kale -one of the folk legends of Uzbek Turks- and Ferhad and Sirin -enormously loved in Anatolia, and also we have continued to present the benefits and suggestions when those two legends are used as a teaching material.

Keywords:*Teaching Turkish to Foreigners, Farhad and Shirin, legend, Devkale, Uzbek literature.*

Giriş

Sözlü kültür ürünleri, bir milletin değer ve inançlarının, ortak kabullerinin, varisi olduğu kültür ve medeniyetin, duyuş, algılayış ve yaşayış tarzının, anlama ve anlamlandırma kaygı ve ihtiyacının yansıdığı metinlerdir. Millî bir özellik taşıyan bu metinler aynı zamanda milletlerin yorum tarzlarını da ön plana çıkarırlar. Millet hayatının tecrübe, bilgi ve görgüsünün yansımaları olarak ortaya çıkan bu metinler, milletlerin hem yaratıcısı hem kullanıcısı olduğu dilin de zarif, samimi, sade bir üslupla örülmüş halleridir. “Ninni, masal, bilmece, efsane farklı kültürlerin hayatı kendilerine göre yorumlayış tarzını ortaya çıkarır. Bu unsurları şekillendiren yapılar, yaratıldığı kültürel bağlamdır. ... Bu bağlam içerisinde ortaya çıkan edebî eserler, dilin zenginliğini, toplumun iletişim biçimlerini, düşünce dünyasını şekillendiren unsurları, geçmişin ve bugünün değerlerini ortaya koyar” (Kalfa, 2013:172).

Adilbekova (2011:16), milletlerin geçmişine bakarak akrabalık, dil ve gelenek benzerliğine göre belirlenen tarihî genetik benzerliğin, halk edebiyatı eserlerinde çokça görüldüğünü ve buna Kazak, Kırgız, Noğay, Başkurt, Özbek, Kırım Tatarları, Altay vb. Türk topluluklarının folklorundan değişik, bir o kadar da zengin örnekler verilebileceğinin altını çizer. Söz konusu bu benzerlik, zaman içerisinde birbirini etkileyen ve etkiledikçe de birbirini geliştiren ve zenginleştiren ürünlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Genel Türk edebiyatının birbirinin benzeri yahut devamı şeklinde farklı coğrafyalarda ifadesini bulmuş bu ürünlerini Türk soylulara Türkiye Türkçesi öğretiminde faydalanılması gereken bir mecra, bir metin kaynağı olarak görmek gerekir. Birçok yönden benzerlik ve ortaklık arz eden bu metinlerin öğretim materyali olarak tercih edilmesinin sağlayacağı ilk fayda, hiç şüphesiz ki anlama ve kavramaya dolayısıyla da öğrenmeye yapacağı olumlu katkıdır. Bununla birlikte bu metinlerin; zihinlerde oluşmuş yabancılaşma hissini de ortadan kaldırmak, öğrencide yabancı bir dil ile değil de kendi dilinin ve kendi kültürünün farklı bir şekliyle, daha doğrusu devamıyla muhatap olduğu fikrini uyandırmak gibi zihni bir dönüşüm yahut farkındalığa, algılamaya vesile

olacaktır. En önemlisi de öğrencide aynı dili konuştuğunu hissettirecek, kültür aktarımından ziyade ortak kültürün fark ettirilmesini ve etkileşimini sağlayacaktır.

Bilindiği üzere, Türkistan coğrafyasında yaşanan taht kavgaları ve bölünmeler Rusya tarafından fırsat bilinmiş ve Türk halkları köklerinden ve birbirlerinden koparılmaya çalışılmıştır (Mutlu, 2011:1). Önce Çarlık Rusyası sonrasında ise onun devamı niteliğinde olan Sovyet yönetiminin politika ve uygulamaları nedeniyle Türk toplulukları arasındaki akrabalık bağı zayıflatılmış ya da koparılmıştır. Dolayısıyla Türk soylulara Türkiye Türkçesi öğretiminde seçilen, birbirinin varyantı olan metinler, farkındalığı artıran öğrenme ve öğretme süreçlerini hızlandıran ve kolaylaştıran, yabancılık hissini ortadan kaldıran metinler olmalarının yanı sıra, akrabalık bağlarını güçlendirecek metinler oldukları için de tercih edilebilirler.

Türk soylulara Türkiye Türkçesi öğretiminde belirlenecek sözlü kültür ürünlerinin seçiminde sadece Anadolu merkezli düşünülmeyp, diğer Türk cumhuriyetlerinde söylenegelmiş anlatılardan da istifade etmek yerinde olacaktır. Bu yönde bir seçim yapılacağı zaman ilk olarak birbirinin varyantı olan metinlerin tercih edilmesi, gerek öğretici gerekse de öğrenen açısından kolaylık saylayacaktır. *Koroğlu* bu türden metinlere verilebilecek iyi bir örnektir. Varyantı olan metinlerin ders materyali olarak belirlenip kullanılmasının farkındalık yaratarak yukarıda belirtilen amaçlara hizmet edeceği şüphesizdir. Ancak her metnin varyantını bulmak elbette ki mümkün değildir. Dolayısıyla Türk soylulara Türkiye Türkçesi öğretiminde metin seçimi yapılırken izlenebilecek yollardan biri de halk tarafından bilinirliği fazla olan ve bünyesinde barındırdığı kültürel dünya, imge ve imajlar bakımından ortaklık arz eden metinlere yer verilmesi olarak belirlenebilir. Bu çalışmada öncelikle sözlü kültür ürünlerinden olan efsanelerin Türk dillilere Türkiye Türkçesi öğretimindeki önemi ve sağlayacağı fayda üzerinde durulmaya çalışılmış, bununla birlikte benzerlikler, ortak motifler bakımından Ferhat ile Şirin anlatıları zemininde ifade bulmuş *Devkale* efsanesi üzerinde durulmuştur.

1. Türkiye Türkçesi Öğretiminde Efsanelerin Önemi

Efsaneler, millî bir hazine olmalarının yanı sıra anlatım güçleri, içeriği, olay ve durumları tasvir ve ifade ediş tarzları bakımından da dikkat çekici metinlerdir. “Okuyucu ya da dinleyicinin hayal ürünü, uydurma gibi ifadelerle değerlendirdiği birçok unsurun, aslında ezoterik bağlamda yorumlandığında geçmişle ilgili belli bir kültür birikimini taşıdığı görülecektir” (Baydemir, 2011:5). Dolayısıyla efsaneler taşıdığı kültürel ve geleneksel kodların yanı sıra geniş bir duyuş ve hayal gücünü de yansıtır. Kalfa (2013:172), efsanelerin herhangi bir olayın, mekânın, nesnenin kökenini açıkladığını, bu anlamda özellikle yer isimleriyle ilgili efsanelerin öğrencilerin ilgisini çektiğini ve bu kelimenin kolayca akılda kalmasını sağladığını ifade eder. Efsaneler, anlamlandırma çabasının ürünleridir. Dünyanın yaratılışından yer yüzü şekillerinin oluşumuna, yer isimlerinin adlarını nasıl ve nereden aldığına kadar giden geniş bir açıklama gayretiyle oluşmuşlardır. Bu özellikleri nedeniyle de dil öğretiminde dört beceri türünün (okuma, dinleme, yazma, konuşma) uygulanmasına son derece elverişlidirler. Örnek vermek gerekirse, öğrencilerin bildiği yer isimlerinin efsanelerine yönelik konuşma etkinliği yapılabilir ya da onlardan kendi ülkelerindeki bir yerin adını alış efsanesini araştırmaları ve bir sunum hazırlamaları istenebilir. Hem yazma hem konuşma etkinliğinin yapılmış olacağı bu etkinlikten sonra öğrencilerden farklı olan bu metinlerdeki dikkatlerini çeken ortak kültürel unsurları dile getirmeleri istenerek başlamış olan konuşma etkinliği devam ettirilebilir. Böylelikle hem öğrencinin aktif olduğu bir öğretim sağlanmış hem de öğrencinin daha önce dinlemesi muhtemel, diğer Türk coğrafyasında ifadesini bulmuş efsanelerden hareketle kültür etkileşimi sağlanmış olur.

Zengin bir kültürel birikimin ve engin bir hayal gücünün yansıdığı ürünler olarak efsaneler, öğrencinin ilgisini çekip dersi canlı tutan, hareketlendiren metinler olmaları bakımından da önemlidir. İçerdiği olağanüstü unsur ve olaylar ilgi ve dikkati daha canlı tutacağı için kelime ve kavram öğrenimini de olumlu yönde etkileyecektir.

Kavramlar dünyasındaki canlılığın yanı sıra diğer halk edebiyatı ürünlerinde olduğu gibi efsanelerde de halk, kendi duyuş ve algısını yine kendi diliyle sade ve samimi bir şekilde dile getirmiştir. Dil bilgisi öğretimi çerçevesinde bakıldığında duyulan geçmiş zamanın yahut geniş zamanın fonksiyonlarından biri olan hikâye etme özelliğinin öğretimi için elverişli metinlerdir. Kalfa (2013:173), olay kurgusunun mekân, zaman ve kişiyle kurduğu bağlantılar, kavram dünyaları ve kavramlarla ilişki kurarak anlamlandırma özelliklerinden dolayı efsane ve masalların dil öğretiminde temel düzeyden başlayarak kullanılmaya başlanmasının uygun olacağını, ancak, birleşik zamanlar temel düzeyde verilmediği için metindeki birleşik zamanların bir kipe indirilerek verilmesi gerektiğini dile getirir. Kalfa'nın bu görüşünden hareketle; aslında sade birer metin olan efsanelerin, yapılacak gramer düzeltmeleri, kelime ekleme ve çıkarmalarla yabancı dil olarak Türkçe öğretiminin her seviyesinde uygulanabilir metinler olduklarının altını çizmek gerekir.

Efsaneler, halkın karşılaştığı bir olay yahut durumu, kendi dünyasıyla harmanladığı, dolayısıyla da kendi milletinin ruhunu işlediği metinlerdir. “Divan edebiyatımızda, menşei Arap ve Fars edebiyatları olmakla birlikte, Türk diliyle ve Türk ruhunu ifade eden nesir ve nazım olarak vücuda getirilen eserlerin büyük bir kısmı efsanelere dayanır” (Bakırcıoğlu, 1979:8). Millî bir hafıza, algı ve anlamlandırmanın sonucu olan bu anlatılar, Türk soylulara Türkiye Türkçesi öğretiminde ders materyali olarak kullanılmak istendiklerinde içerdikleri kültürel motifler açısından dikkate alınmalıdırlar. Ancak daha evvel de belirtildiği gibi yapılacak metin seçiminde sadece Anadolu merkezli düşünülmemelidir. Örneğin, Özbekistan Türkleri arasında anlatılan *Konğırtav* efsanesinde; dağlar, tepeler gibi yeryüzü şekillerinin ve güneşin oluşumu, buna bağlı olarak takvimin ortaya çıkışı, Âdem ile Havva kıssasından başlayarak açıklanmaya çalışılmıştır. Efsanenin temelinde on iki hayvanlı Türk takviminin oluşumu ve tasnifinin açıklanması ihtiyacı vardır (Baydemir, 2011: 249-251). Baydemir (2011:

249-250), on iki hayvanlı takvimin menşesine dair inancı konu alan bu efsanenin Türk dünyasında oldukça yaygın olduğunu dile getirir ve efsanenin varyantlarının Başkurtlar, Kazaklar, Türkmenler, Uygurlar ve Buryat-Moğollar arasından da tespit edildiğini aktarır. Geniş bir coğrafyada anlatılan ve Türkler tarafından oluşturulmuş takvimin hikâyesi yabancılara Türkçe öğretiminde kullanılması gereken bir metin olduğu kadar özellikle de Türk soylulara Türkiye Türkçesi öğretiminde tercih edilmesi gereken bir metindir. Yine benzer şekilde *Çınar neden çok yaşar?* efsanesinde, ab-ı hayatı bulan İskender, onu içmekten vazgeçerek suyu çınar ağacının altına döktüğü için çınar ağacının diğer ağaçlara göre uzun yaşadığı anlatılır (Baydemir, 2011:168-169). Bu, halkın tabiata ait unsurun varlığıyla ilgili yaptığı bir izahattır. Efsane, ölümsüzlük suyu yani ab-ı hayat üzerine kurulmuştur ki bu motif Türk dünyasının tamamında hâkim bir motif olmasının yanında dünya edebiyatında da yaygındır. Başka bir örnek daha vermek gerekirse; Semerkand şehrinin adının nereden geldiğini açıklayan *Semer ve Kand* efsanesi olay örgüsünden kahramanların ölümüne kadar birçok yönden *Leyla ile Mecnun* hikâyesine benzemektedir. Aşkları ve yaşadıklarıyla *Leyla ile Mecnun*'a çok benzeyen *Semer ile Kand* birbirlerine kavuşmadan ölürlür. Onların kabirlerinin bulunduğu yer ise zamanla Semerkand olarak anılmaya başlar (Baydemir, 2011:284). Semerkand şehrinin adının nereden geldiğini açıklayan bu efsane, geniş bir coğrafyada bilinen *Leyla ile Mecnun* hikâyesi ile olay örgüsünün yanı sıra içerdiği motifler bakımından da ortaklıklar barındırmaktadır. *Taş Kesilen Harman* efsanesinde ise, Baydemir (2011:299)'in de ifade ettiği gibi İslam coğrafyasında hakkında çokça anlatı bulunan, çok sevildiği için Türkistan'da da birkaç yerde makamına rastlanan ve hakkında fazlasıyla efsane anlatılan Hz. Ali kahramandır. Efsanede Anadolu efsanelerinde de çokça karşımıza çıkan beddua ile "taş kesilme motifi" işlenmektedir (Baydemir, 2011:299). Örneklerini çoğaltabileceğimiz bu efsaneler gerek bünyelerinde barındırdıkları ortak motif ve bakış açıları, olay örgüleri gerekse de ilgi çekici birer metin olmaları

sebebiyle Türk soylulara Türkiye Türkçesi öğretiminde rahatlıkla kullanılabilecek metinlerdir. Özbek Türkleri efsanelerinden örneklediğimiz bu metinler, diğer Türk dilli öğrencilere uygulandığında öğrencilere anlatılar arasında bir karşılaştırma yapma imkânı sağlayacağı kadar, tabiata, yaratılışa ve zaman kavramına bakış açısı bakımından ortak unsurların fark ettirilmesi ve ortak kültürel unsurları vurgulaması ve hatırlatması bakımından faydalı olacaktır. Halk tarafından bilinirliği fazla olan ve bünyesinde barındırdığı kültürel dünya, imge ve imajlar bakımından diğer Türk topluluklarında da benzerlerini bulabileceğimiz efsanelerin Türk dillilere Türkiye Türkçesi öğretiminde bir metin olarak kullanılması, öğrencilerde farkındalık oluşturacaktır. Kazakistanlı yahut Kırgızistanlı bir öğrenci, Özbekistan Türkleri arasında anlatılan ama geldiği toplumda benzerlerine rahatlıkla örnek verebileceği metinleri Türkiye Türkçesinde okuyup anlamaya çalışacaktır. Böylelikle geldiği toplum ve diğer Türk toplulukları ile dil, muhteva ve zihniyet bakımından sahip oldukları ortaklıkları fark edecektir. Bunun Türk soylu bir öğrencide daha geniş ve hakiki bir milli anlayış vesilesi olacağı şüphesizdir. Özbekistan efsanelerinden örnekler vererek açıklamaya çalıştığımız bu görüşümüzü, yine Özbekistan efsanelerinden olan ve *Ferhat ile Şirin* anlatıları zemininde teşekkül etmiş olan *Devkale* efsanesini daha geniş bağlamda ele alarak açıklamaya çalışacağız.

2. Ferhat ile Şirin Anlatılarının Ders Materyali Olarak Kullanılması ve *Devkale* Efsanesi Örneği

Asıl kaynağı *Hüsrev ü Şirin* mesnevisine dayanan, gerek İranlı gerekse de Türk şairler tarafından defalarca kaleme alınan *Ferhat ile Şirin* hikâyesi, Çağatay sahasının büyük şairi Ali Şir Nevayî tarafından ise Türk duyuş tarzıyla ve Türkçe olarak kaleme alınmıştır. “Ali Şir Nevayî bu ölümsüz aşkı, geleneklerimizde bulunan motiflerle süsleyerek ve Türkçe yazarak hikâye geleneği içinde kendisine seçkin bir yer edinmiştir” (Seyidoğlu, 2002:135). Mesneviler yoluyla Türk edebiyatına geçen ve yazılı edebiyattan sözlü edebiyata yansıyan hikâye, İran’ın yanı sıra Türkistan’dan Anadolu’ya uzanan

geniş bir coğrafyada benimsenip anlatıla gelmiştir. Haşimova (2011:488), büyük Azerbaycan şairi Nizami Gencevî'nin Farsça olan *Hüsrev ü Şirin* mesnevisinin Kutb tarafından Özbek Türkçesine çevrildiğini, Kazak şairlerin ise Gencevî'nin eserinin orijinalini değil de çevirisini esas alarak Kazak Türkçesiyle eseri yorumladıklarını kaydeder. Bununla birlikte “Teşekkür ettiği coğrafyadan çok uzakta olmasına rağmen hikâye, Balkanlarda da *Ferhat ile Şerife* adıyla halkın arasında yaşamaktadır” (Özcan, 2008:1211).

Yazılı edebiyattan sözlü edebiyata, diğer bir ifadeyle de Divan edebiyatından halk edebiyatına geçen hikâye, Anadolu coğrafyasında da çok sevilmiş ve Seyidoğlu (2002:133)'nun da belirttiği gibi hem hikâye olarak hem de efsaneleşmiş şekilde yaşamaya devam etmiştir. Hikâye, Karagöz ve orta oyununda da ele alınmış, bununla birlikte sinema filmi olarak çekilmiş, “Azerbaycanlı bestekar Hacıbeyli Üzeyir tarafından 1912 yılında aynı adla opera olarak düzenlenmiş” (Albayrak, 1995:389), Nazım Hikmet tarafından da bir tiyatro eseri olarak ortaya konulmuştur.

Anadolu'da yaygın olarak bilinen *Ferhat ile Şirin* anlatısı Türk dünyasındaki bilinirliği ve içerdiği ortak kültürel unsurlar, ifade tarzı ve konusu itibarıyla Türk soylulara diğer bir ifadeyle de Türk dillilere Türkçe öğretiminde kullanılmaya elverişli, daha doğrusu kullanılması gereken sözlü halk edebiyatı ürünlerindedir. Zira anlatı, en başta kahramanlarının adıyla öğrenciyi yakalayacak ve onda kendi dünyasına ait bir metinle karşı karşıya olduğu hissini uyandıracaktır. Sınıf içerisinde *Ferhat ile Şirin* anlatısının Anadolu varyantı, gramer açısından öğretilen seviyeye göre düzenlenip bir metin olarak hazırlanarak dört beceri türüne göre uygulanabilir. Bununla birlikte mesnevi olarak kaleme alınışından itibaren gerek etkilediği edebî alan ve türler gerekse de coğrafya dikkate alındığında anlatının sadece Anadolu varyantı değil de diğer Türk cumhuriyetlerinde ifade buluş şekilleri de birer materyal olarak görülebilir.

Gerek Türkistan’da gerekse de Anadolu’da birçok var-
yantu bulunan hikâye, efsanelerde de kendisine yer edinmiştir.
Bunlardan bir tanesi de Özbekistan Türkleri arasında anlatıla
gelen *Devkale* efsanesidir. Efsaneyi kısaca özetleyecek olur-
sak; Ferhat adlı dev, Harezmşah’ın Şirin adlı güzel kızına âşık
olur. Padişah ise bu deve kızını vermek istemez. Ancak onu
reddetmekten de çekinir. Kötü, yaşlı bir kadından yardım ister.
Cadının tavsiyesini dinleyen padişah, Ferhat’ı huzuruna çağırır
ve kumdan başka hiçbir şey olmayan Karakum Çölü’nün orta-
sına taştan bir kale kurmasını emreder. Ferhat, uzak dağlardan
sirtında taş taşıyarak kaleyi yapar. Kalenin bitmek üzere oldu-
ğunu gören padişah, akıl danışmak için cadıyı tekrar huzuruna
çağırır. Cadı, kendisinin belirteceği gün dokuz bin deve yavru-
su, bir o kadar tay, buzağı ve kuzu kestirmesini tavsiye eder ve
gerisini de kendisinin halledeceğini söyler. Cadı, belirtilen gün
devin yaptığı kaleye gider. O sırada Harezm tarafından kesilen
hayvanların ve onların analarının haykırırları işitilir. Bu ses-
lerin ne olduğunu soran Ferhat’a Şirin’in öldüğünü ve bütün
Harezm halkının ona ağladığını söyler. Sevgilisinin ölüm ha-
berini alan Ferhat, Şirin’in olmadığı bir dünyada yaşamaktan-
sa ölmeyi tercih eder ve yerine koymak üzere olduğu son taş
göğe fırlatır. Tepesine düşen taş ile de ölür. Ferhat’ın cesedini
gören Şirin ise kendisini bıçaklayarak öldürür. O günden sonra
da Karakum Çölü’nün ortasındaki bu kaleye *Devkale* denmeye
başlanır (Baydemir, 2011:379).

“Ferhad ile Şirin’in maceralarıyla ilgili rivayetler
Anadolu’da, bilhassa Amasya ve Erzurum’da, bazı yer ad-
larına bağlanarak günümüzde de yaşamaktadır” (Albayrak,
1995:389). Benzer şekilde bu efsanede de halk muhayyilesi
bir yerin isminin nereden geldiğini geniş bir anlatı zemini olan
Ferhat ile Şirin hikâyesine uyarlayarak açıklamaya çalışmıştır.
Baydemir (2011:180)’in verdiği bilgiye göre efsaneye adını
veren *Devkale*, Karakum Çölü’nün ortasında yer almaktadır.
Efsanenin ilişkilendirildiği kale kalıntıları çok geniş bir ala-
na yayıldığı için, halk muhayyilesinde, çölün ortasında böy-
lesine devasa bir yapıyı ancak bir dev yapabilir düşüncesiyle,

onun banisi bir deve isnat edilmiştir. Ferhat taş ustalarının pîrî olarak kabul edildiği için deve de Ferhat adı verilmiştir. Bu efsaneyi diğerlerinden ayıran motif, Ferhat'ın bir dev olarak telakki edilmesidir. (Baydemir, 2011:180).

Anlatıda geçen sevgiliye ulaşmak için her türlü cefaya katlanan ve canından vaz geçen “âşık” tipi genel Türk edebiyatının vazgeçilmezlerindedir. Efsaneye dikkat edildiğinde Türk edebiyatında sıkça karşılaştığımız “sonu ölümlü biten aşk” burada da yer bulmuştur. Yine efsanede tıpkı Anadolu'daki anlatılarda olduğu gibi iki sevgilinin ayrılmasına sebep olan “kötü kalpli bir cadı”dır. Anadolu'da anlatılan *Ferhad ile Şirin* halk hikâyesine göre, Ferhat, Şirin'in öldüğünü öğrenince ‘O öldükten sonra ben nasıl yaşarım’ diyerek külüngünü havaya atıp başını altına tutmak suretiyle intihar eder” (Albayrak, 1995:388). Bahsi edilen Özbek Türklerine ait efsanede de Ferhat, elindeki taşı havaya atarak kendini öldürür. Anlatının teşekkülünde kullanılan bu türden benzeri özellikler ortak bir edebî geleneğin ve yaklaşım tarzının göstergesi olduğu kadar, ortak bir anlama ve algılama olduğunun da göstergesidir. Söz konusu metin, sadece Özbek Türklerine Türkiye Türkçesi öğretimi için değil diğer Türk topluluklarından gelen öğrenciler için de uygundur. Efsane, yaygın bir anlatı zemininde teşekkül etmiş olması, bünyesinde barındırdığı mitolojik, dinî, tarihî unsurlar ve içerdiği ortak kültür öğeleri ile öğrenciyi motive edecektir. Zira efsane, bu yönüyle, aynı kökten gelen toplulukların düşünce ve algılama sistemindeki benzerliği göstermektedir. Yine esasen bir mesneviye dayanan hikâyenin farklı bir versiyonunu görmesi öğrencinin ufkunu genişleteceği kadar *Türk milleti* kavramına yaklaşım ve aidiyet noktasında da dikkat çekecektir.

Efsane Türkiye Türkçesiyle ve istenilen seviyeye göre değiştirildikten sonra dört beceri türüne göre uygulanmaya müsaittir. Metinleştirilen efsane yarıda kesilerek öğrencilerden diledikleri gibi metni devam ettirmeleri istenebilir. Sonrasında ise yarısı verilen metnin tamamı verilerek kendi kurguladığı metin ile karşılaştırması sağlanır. Böylece henüz efsaneyi tam

olarak bilmeden zaten sahip olduğu birikimi fark etmesi sağlanmış olur. Okuma ve anlama çalışmalarından sonra öğrencilerden bu efsanede geçen Ferhat ile Şirin hikâyesini bildikleri şekliyle anlatmaları yahut ismini bu efsaneye dayandıran bir yer bilip bilmedikleri sorularak konuşma etkinliği yapılabilir. Olay örgüsü ve içerdiği mitolojik, tarihi unsurlar sebebiyle öğrenciden bu metni bir film olarak düşünmesi ve buna uygun bir film afişi tasavvur etmesi istenebilir. Böylece öğrencinin metnin üzerinde düşünmesi ve metnin içerisindeki aşk, kahramanlık, vefa gibi temaları fark etmesi sağlanabilir. Öğrencinin metnin içerisine girmesini sağlayacak yöntemlerden biri de karakter analizi yaptırmaktır. Öğrencilerden Şirin'in, Ferhat'ın, cadının nasıl göründükleri, nasıl birer karakter olduklarını açıklamaları istenerek yazma yahut konuşma etkinliği yapılabilir. Anadolu varyantı ile hazırlanmış bir okuma metni ile karşılaştırma yapması istenebilir.

Sözünü ettiğimiz bu uygulamaların çeşitlendirilip çoğaltılması mümkündür. Önemli olan *Devkale* efsanesi özelinde örneklendirmeye çalıştığımız üzere, varyantı olan efsanelerin Türkçe öğretiminde, bilhassa da Türk dillilere Türkiye Türkçesi öğretiminde kullanıma elverişli, kültür aktarımı, dilbilgisi öğretimi açısından işlevsel metinler olmakla beraber öğrencilere algı perspektifi kazandıracak materyaller olarak görülmesi gerektiğidir.

Sonuç

Halk edebiyatı ürünlerinden olan efsaneler gerek olay örgüleri gerekse de ifade buluş ve edilişi bakımından yabancılara Türkçe öğretiminde bilhassa da Türk soylulara Türkiye Türkçesi öğretiminde üzerinde durulması ve kullanılması gereken metinlerdir. Kendi kültüründe olan, halkından duyduğu en azından aşına olduğu bir anlatının benzerinin Anadolu, Özbekistan yahut Kazakistan, Kırgızistan Türkleri arasında da olduğunu bilmek diğer Türk topluluklarından gelmiş öğrencilerin bakış açılarında ve birbirlerine yaklaşımlarında farklılık oluşturacaktır. Yaklaşım ve algının genişlemesi ise öğretim sürecini olumlu yönde etkileyecektir.

Kaynaklar

- Adilbekova, E. (2011). Kazak Destanları ve Tarihi Kültür Mirası Üzerindeki Fonksiyonu, *III. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu (16-18 Aralık 2010 İzmir)*, 13-16.
- Albayrak, N. (1995). Ferhad ve Şirin (Mad.), *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.12, 388-389.
- Bakırcıoğlu, Z. (1979). Efsane, fesâne (Mad.), *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C.3, 7-8.
- Baydemir, H. (2011). *Özbek Efsaneleri*, Erzurum: Fenomen Yayınları.
- Haşımova, T. (2011). Çağdaş Dönemde Türk Halklarının Edebi-Bilimi İlişkilerinde Türkiye Türkçesi, *III. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu (16-18 Aralık 2010 İzmir)*, 488-493.
- Kalfa, M. (2013). Yabancılara Türkçe Öğretiminde Sözlü Kültür Unsurlarının Kullanımı, *Millî Folklor*, 25(97), 167-177.
- Mutlu, K. (2011). *Adil Yakubov'un Romanlarında Sosyal ve Kültürel Meseleler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özcan, N. (2008). Anadolu Halk Hikayesi Ferhat ve Şirin ile Şâhî'nin Ferhâdnâme'sinin Karşılaştırılması, 38. *ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi)*, 3(3), 1209-1224.
- Seyidoğlu, B. (2002). Ferhat İle Şirin, *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 19, 133-135.

İşgalden Bağımsızlığa: Özbekistan Millî Marşları

Zeki TAŞTAN*

Öz: Ruslar, 1917 Ekim ihtilalinden sonra kurdukları Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliğine tüm Türk devletlerini dâhil ettiler. Özbekistan da bu devrimle birlikte işgal edilen 15 Cumhuriyetten biriydi. Diğer Türk devletleriyle birlikte 70 yıllık bir esaret hayatı yaşadılar. Tam bir işgal politikası uygulayan Ruslar, ekonomiden tarıma, kültürden siyasete varıncaya kadar Türk ülkelerini tek tek sömürdüler. Demografik yapıyla da oynayan Ruslar, bu süreçte millî marşlar da dikte ettirdiler. Lenin'in, Stalin'in, Komünizmin övüldüğü ve Rusların kardeşliğine vurgu yapılan bu marşlar uzun bir süre yürürlükte kaldı. Özbek Türkleri de bu süreçte Rusların dayattığı marşları uygulamak mecburiyetinde kaldı. İşgal marşları, 1991'den sonra yürürlükten kaldırıldı. Özbeklerin kendi hür iradesiyle kabul ettikleri millî marşı ise Aralık 1992'de kabul edildi. Biz de bu yazıda Özbekistan millî marşlarını genel hatlarıyla incelemeye çalışacak ve sonuçta İstiklal Marşı'yla kısa bir mukayesesini yapacağız.

Anahtar Sözcükler: *Özbekistan, millî marş, Rusya, İslam Kerimov, Abdulla Aripov, Mutal Burhanov.*

* **Prof.Dr.**, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Van/Türkiye. zekitastan@yyu.edu.tr, zekitastan@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9574-4878>.

Geliş Tarihi / Received: 26 Mart 2024 / 26 March 2024

Kabul Tarihi / Accepted: 7 Mayıs 2024 / 7 May 2024

From Occupation to Independence: National Anthems of Uzbekistan

Abstract: The Russians included all Turkish states in the Union of Soviet Socialist Republics, which they established after the October 1917 revolution. Uzbekistan was one of the 15 Republics occupied with this revolution. They lived a life of 70 years of captivity along with other Turkish states. Implementing a full occupation policy, the Russians exploited Turkish countries one by one, from economy to agriculture, from culture to politics. Russians, who also played with the demographic structure, also dictated national anthems in this process. These anthems, which praised Lenin, Stalin and Communism and emphasized the brotherhood of Russians, remained in force for a long time. In this process, Uzbek Turks had to follow the anthems imposed by the Russians. Occupation anthems were abolished after 1991. The national anthem, which the Uzbeks adopted with their own free will, was accepted in December 1992. In this article, we will try to examine the national anthems of Uzbekistan in general terms and ultimately make a brief comparison with the National Anthem.

Keywords: *Uzbekistan, national anthem, Russia, Islam Karimov, Abdulla Aripov, Mutal Burhanov.*

Giriş

Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği, 1917 Ekim ihtilali sonrasında ortaya çıkan güç savaşının Bolşevikler lehine gelişmesi sonucunda 1922’de kurulan; bünyesinde 15 cumhuriyet ile bağımsız devletleri de barındıran ve 1991 yılına kadar devam eden bir devlet yapısıdır. Türk dünyasını da içine alan işgal sistemi, Türkler aleyhine büyük bir baskı ve yıkım sürecini kapsar. Özbekistan da bu yapının içinde kalmış ve işgal sürecini sinsice yürüten Ruslar önce ülkede iç karışıklık yaratarak halkı bölmüş ve bunun neticesinde Özbek topraklarını bünyesine katmıştır. Bu süreçte birçok alternatif peşinde koşan Özbekler, birlik sağlanamayınca yenilgiye uğramışlardır. Mücadelenin bir tarafını oluşturan bir kısım Ceditçiler, Ruslarla işbirliğine gitmiş birazı da Osman Hoca önderliğinde milliyetçi bir Buhara Cumhuriyetini kurmayı hedeflenmişlerdir. Ancak bu grupların hiçbiri düşündüklerini tam anlamıyla gerçekleştirememiş; *“1918’de Rus askerleri ve Kızıl Ordu mensupları Buhara topraklarına girdiklerinde, her şeyden intikam alıyormuş gibi bir yağma ve zorbalığa”* (Akt. Gömeç; Fidan: 757) kalkışmışlardır. 1920 Ağustos sonlarında, top ve uçaklardan atılan bombalarla yerle-bir edilen Buhara şehri tamamen ele geçirilmiştir (Gömeç; Fidan: 2022: 757). Böylece Sovyet Rusya tarafından 1785’ten itibaren bölgede esas güç olan Buhara Emirliği 1920’de ortadan kaldırılmış ve yerine Buhara Sovyet Halk Cumhuriyeti kurulmuştur. Yine bölgede Çarlık Rusya döneminde etkin güç olarak bilinen Hive/Harezm Hanlığı da 1920’de ortadan kaldırılarak yerine Harezm Sovyet Halk Cumhuriyeti tesis edilmiştir. Dolayısıyla Özbekistan toprakları iki Sovyet Cumhuriyeti: Buhara Özerk Sovyet Sosyalist Halk Cumhuriyeti ile Harezm Sosyalist Sovyet Cumhuriyeti arasında pay edilmiştir. Fakat 1924’te her iki Cumhuriyet ortadan kaldırılarak bu topraklarda 27 Ekim 1924’te Özbekistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti kuruldu. Özbekistan’ın başkenti ise 1925’te Buhara; 1925-1930 yılları arasına Semerkant ve 1930’dan günümüze kadar ise Taşkent olmuştur. Diğer Türk devletlerinde olduğu gibi Özbekistan

da Sovyet işgalinde her açıdan sömürülmüştür. Sovyetler Birliği'nin pamuk üretiminin esas merkezi olan Özbekistan bu zenginliğinden dolayı çok ağır bedeller ödemiştir. Pamuk üretiminde kullanılan ilaçlar ağır hastalıklara yol açmış ve ülkede bir çevre felaketi yaşanmıştır (Bk. Andican 2009; Aydın 2001; Bal 2015; Bartold 2018).

Sovyetler Birliği'nin dağıldığı bir dönemde İslam Kerimov Demokratik Halk Partisi başkanı olarak ülkesini bağımsızlığa götürmüştür. 17 Mart 1991'de Özbekistan'da yapılan referandumda halkın %94,73'ü Sovyetler Birliği'nde kalmak yönünde oy kullanmıştır. Ağustos 1991'de Sovyet Cumhurbaşkanı Mihail Gorbaçov'a karşı gerçekleşen darbe de Sovyetler Birliği'nin sonunu hazırlar. 31 Ağustos 1991'de Özbekistan kendi bağımsızlığını ilan eder. 26 Aralık 1991'de SSCB'nin feshedilmesiyle birlikte Özbekistan'da yeni bir siyasi gelişme yaşanır ve 29 Aralık 1991'de ilk Cumhurbaşkanı seçimleri yapılır. İslam Kerimov %86 oranında oy alarak Özbekistan Cumhuriyeti'nin ilk Cumhurbaşkanı seçilir (Bk. Kerimov 1997; Andican 2009; Aydın 2001; Bal 2015; Bartold 2018).

Özbekistan'ın millî marşları bu süreçte ilk olarak işgal zamanlarında ortaya çıkar. Rusya, diğer birçok Türk devletinde olduğu gibi Özbekistan'a da millî marş dayatır. Esaret döneminde iki marş kullanmak zorunda kalan Özbekistan, bağımsızlıktan sonra yeni marşını kabul eder. Biz de bu yazımızda bu marşları incelemeye tabii tutacak; sonuçta İstiklal Marşı'yla kısa bir değerlendirmesini yapacağız.

1. Özbekistan Millî Marşları

Özbekistan, işgalden sonra kendi bağımsız marşını kabul etmesi için uzun bir süre beklemek zorunda kalacaktır. Bundan önce Özbek Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti marşı yürürlüğe girmiştir ki marşın muhtevası Ruslar tarafından dikte edilmiştir. Birleşmiş Milletler üyeliği sonucunda 3 Şubat 1944'te konsey, Sovyet Cumhuriyetlerinin Devlet Marşları Hakkındaki kararnamesini kabul eder. Ardından birlik hükümetlerinde millî marşlarını oluşturma süreci başlar (URL1).

Özbekistan’da da 1947’de “*O’zbekiston Sovet Sotsialist Respublikasining Davlat Madhiyasi*” adıyla anılan, sözlerini Timur Fettah ve Turab Tula’nın yazdığı, bestesini ise Mutal Burhanov’un yaptığı marş kabul edilir (Gücüyeter, 2021: 342). Marş, Sovyet Sosyalist Birliğı’nin dağılmasından sonra (1991) bir daha kullanılmaz. Ancak bu süreç içinde değışikliğe de uğramıştır. Marşın ilk şekli (URL 2) 1947-1956 yılları arasında yürürlükte kalmıştır:

Kiril harfleriyle:

I
Assalom, rus xalqi, buyuk og’amiz,
Assalom, dohimiz Stalin, jonaJon, jonaJon!
Ozodlik i’ulini Siz k’rsatdingiz,
Sovetlar elida o’zbek topdi shon

Naqarot

*B’ul omon, paxtakor xur O’zbekiston,
Sen Sharkda nurafshon yurtim, top kamol.
Sovetlar bayrogi, zaFar bayrogi —
Doimo baxsh etar senga shon-iqbol.*

II

Serquyosh ulkada k’rmasdik ziye,
Daryolar b’uyida edik suvga zor, suvga zor.
Barq urdi chin quyosh — Lenin dohimiz,
I’uladi Stalin — biz b’uldik baxtiyör.

Naqarot**III**

Ilmu fan nuri-la i’ulimiz ravshan,
Abadiy qarodshdir Sovet xalqlari, xalqlari.
Bosqinchi evlarni etib toru-mor,
Boramiz biz yangi zaFarlar sari.

Naqarot**Türkiye Türkçesine aktarımı:****Özbekistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Marşı****I**

Selam sana Rus halkı, büyük kardeşimiz,
Selam sana sevgili dâhi lider Stalin!
Hürriyet yolunu siz gösterdiniz,
Sovyetler hakkında Özbek şeref buldu!

Nakarat

*Yaşasın hür Özbekistan yetiştiricisi!
Sen şarkta nur saçan yurdum, mükemmel
Sovyet bayrağı, zafer bayrağı
O daima sana şeref verecektir.*

Latin harfleriyle:

I
Essalom, Rus xalqi, buyuk og’amiz,
Assalom, dohimiz Stalin, jonaJon, jonaJon!
Ozodlik yo’lini Siz ko’rsatdingiz,
Sovetlar elida o’zbek topdi shon.

Nakarat

*Bo’l omon, paxtakor hur O’zbekiston,
Sen sharkda nurafshon yurtim, top kamol.
Sovetlar bayrog’i, zaFar bayrog’i
Doimo baxsh etar senga shon-iqbol.*

II

Serquyosh o’lkada ko’rmasdik ziyo,
Daryolar bo’yida edik suvga zor, suvga zor.
Barq urdi chin quyosh — Lenin dohimiz,
Yo’lladi Stalin — biz bo’ldik baxtiyör”.

Nakarat**III**

Ilmu fan nuri-la yo’limiz ravshan,
Abadiy qarodshdir Sovet xalqlari, xalqlari.
Bosqinchi yovlarni etib toru mor,
Boramiz biz yangi zaFarlar sari!

Nakarat

II

Güneşli ülkede ışık görmedik,
Nehir kıyısında yık sular zor, sular zor,
Şimşek gerçek güneşte parladı - Lenin'in dehası,
Yolladı Stalin – biz bahtiyar olduk.

Nakarat

Yaşasın hür Özbekistan yetiştiricisi!
Sen şarkta nur saçan yurdum, mükemmel
Sovyet bayrağı, zafer bayrağı
O daima sana şeref verecektir.

III

İlim ve fennin nuruyla yolumuz açıktır,
Ebedî kardeşdir Sovyet halkları, Sovyet halkları
İşgalci canavarları yok edip
Yeni zaferlere gidelim!

Nakarat

Yaşasın hür Özbekistan yetiştiricisi!
Sen şarkta nur saçan yurdum, mükemmel
Sovyet bayrağı, zafer bayrağı
O daima sana şeref verecektir.

Özbekistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Marşı 3 bölümünden ve 3 nakarattan oluşmaktadır. Marşta, Stalin, Lenin, Ekim ihtilali, Komünizm ve Sovyetler Cumhuriyetlerinin dayanışması övülmektedir. Rus hâkimiyetinin ağırlığı ilk kıtadan itibaren hissedilir. Özbekler ilk dörtlükte Ruslardan sonra dördüncü satırda geçer. Rus halkından “büyük ağamız” (kardeşimiz) olarak bahsedilir. Stalin’e ise Özbeklere özgürlük yolunun gösteren bir dâhi olarak bakılır. Onun sayesinde Sovyetler Birliğinde Özbekler şeref bulmuşlardır.

Özbek Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Marşı’nda seslenen Ruslar, muhatap ise Özbeklerdir. Üstten bakan ve minnet bekleyen bu tavır, nakarat kısmında da karşımıza çıkar. Şair, bu dörtlükte Özbeklerin üreticiliğine övgü yaparak Özbekistan’ı nurlu bir vatan olarak yüceltir. Tabii Özbekistan olarak

övülen toprakların aynı zamanda Rusların Doğudaki yurdu olduğu da vurgulanır. Ayrıca nakarat kısmında üç kez dile getirilen “Özbek yetiştiriciliği” ise tarihi bir gerçeğe işaret eder. Ruslar, Sovyetler Birliğinin pamuk üretim merkezi olan Özbekistan’ı bu açıdan oldukça sömürmüş ve birçok Özbek, tarımda kullanılan kimyevî ilaçlarla hayatını kaybetmiş ve ülkede çevre felaketi yaşanmıştır. Ayrıca bağımsızlığın timsali olan bayrak, Sovyet bayrağı olarak Özbeklere şan katan bir değer olarak yüceltilir.

İkinci bölümde karşımıza bu kez dâhi lider olarak Lenin çıkar. Ülkenin karanlığı onun devrimi ve ışığıyla aydınlanmıştır. Son parçada ise bilim ve fennin ışığı insanların yolunu aydınlatırken, Sovyet halklarının ebedi kardeşliğine vurgu yapılır. Ancak bu dörtlükte de en trajikomik sesleniş “işgalci canavarlar” benzetmesidir. Özbekistan’ı işgal eden Ruslar, işgalci canavarların yok edilmesiyle yeni zaferlere doğru yol alacaklarını da müjdelir.

1978’de Özbekistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti’nin yeni anayasası kabul edildiğinde mevcut marşın metninde de bazı değişikliklere gidilir:

Kiril harfleriyle:

I
Assalom, Rus xalqi, buyuk og'amiz,
Barxa'et dohiymiz Lenin, jonajon, jonajon!
Ozodlik y'ulini Siz k'ursatdingiz,
Sovetlar yurtida 'zbek topdi shon!

Нақарот

Partiya rahnamo, jon 'zbekiston,
Serquyosh o'lkasan, obod, barkamol!
Tuproging xazina, baxting bir jahon,
Sovetlar yurtida senga 'r iqbol!”

II

Serquyosh 'lkada k'umasdik zi'e,
Dar'elar b'йда эдик сувга зор, сувга зор.
Тонг отди, Инқилоб, Ленин раҳнамо,
Раҳнамо Лениндан халқлар миннатдор!

Нақарот

III
“Коммунизм гулбоғи мангу навбахор,
Тоабад қардошлик – дўстлик барха'ет барха'ет!
Советлар байроғи голиб, барқарор,
Бу байроқ нуридан порлар коинот!”

Нақарот

Latin harfleriyle:

I
Assalom, Rus xalqi, buyuk og'amiz,
Barhayot dohiymiz Lenin, jonajon, jonajon!
Ozodlik yo'lini Siz ko'rsatdingiz,
Sovetlar yurtida O'zbek topdi shon!

Nakarat

Partiya rahnamo, jon O'zbekiston,
Serquyosh o'lkasan, obod, barkamol!
Tupro'ing xazina, baxting bir jahon,
Sovetlar yurtida senga yor iqbol!

II

Serquyosh o'lkada ko'rmasdik ziyo,
Daryolar bo'yda edik suvga zor, suvga zor.
Tong otdi, Inqilob, Lenin rahnamo,
Rahnamo Lenindan xalqlar minnatdor!

Nakarat

III
Kommunizm gulbog'i mangu navbahor,
Toabad qardoshlik – do'stlik barhayot, barhayot!
Sovetlar bayrog'i g'olib, barqaror,
Bu bayroq nuridan porlar koinot!
(URL 3)

Nakarat

Türkiye Türkçesine aktarımı:

I

Selam sana Rus halkı, büyük kardeşimiz,
Selam sana sevgili ölümsüz dâhimiz Lenin!
Hürriyet yolunu siz gösterdiniz,
Sovyet yurdunda Özbek şeref buldu!

Parti rehberimiz, canımız Özbekistan,
Sen güneşli bir ülkesin, müreffeh ve mükemmel!
Toprağınız bir hazinedir, bahtın bir dünya,
Sovyet yurdunda şansın bol olsun!

II

Güneşli bir ülkede ışık görmedik,
Nehir kıyılarında sular zor, sular zor,
Şafak söktü, Devrim, Lenin rehber,
Rehber Lenin'e halklar minnettar.

Parti rehberimiz, canımız Özbekistan,
Sen güneşli bir ülkesin, müreffeh ve mükemmel!
Toprağınız bir hazinedir, bahtın bir dünya,
Sovyet yurdunda şansın bol olsun!

III

Komünizmin bahçesi sonsuz bir bahar çiçeğidir,
Ebedî kardeşlik – ölümsüz dostluk!
Sovyet bayrağı muzaffer, sağlam,
Kâinat bu bayrağın altında parıldar!

Parti rehberimiz, canımız Özbekistan,
Sen güneşli bir ülkesin, müreffeh ve mükemmel!
Toprağınız bir hazinedir, bahtın bir dünya,
Sovyet yurdunda şansın bol olsun!

Şiirin ilk parçasında Özbeklere yol gösteren ve özgürlüğü bahşeden kişi olarak bu defa Lenin gösterilir. Rus halkının kardeşliğinin tekrarlandığı ilk bölümde Lenin, Özbeklere hürriyet yolunu açan ölümsüz bir dâhidir. Özbekler Sovyetler yurdunda şeref bulmuştur. Nakarat kısmında Partinin rehberliği yanında Özbekistan'a "canımız" denilerek bir aidiyet duygusu yaratılır. Toprağı hazine, bahtı açık ve güneşli, müreffeh, mükemmel bir ülke olan Özbekistan'a "Sovyet yurdunda" şansının bol olması temenni edilerek bir sınır da çizilir. Ruslara göre tüm bu güzellikler Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler

Birliği altında anlam kazanmaktadır. Yine nakaratta 1947 versiyonunda öne çıkan ve Özbekleri yücelttiği ifade edilen “Sovyet bayrağı” tamlaması son kıtaya taşınır. Özbekistan, vatan olarak da Sovyet toprakları içinde değerlendirilmiştir. Ardından tekrar Lenin’e övgü dizeleri gelir ki, bir yol gösterici ve rehber olan Lenin’e bütün halkların minnettarlığı vurgulanır. Komünizmin, dostluğun, kardeşliğin ebediliğine de vurgu yapılan son dördlükte Sovyet bayrağı muzaffer ve istikrarlı yüzüyle kâinatı aydınlatan büyük bir değer olarak sunulur.

2. Bağımsız Özbekistan Marşı

Özbekistan Cumhuriyeti’nin Millî Marşı, 10 Aralık 1992’den bu yana ülkenin resmi marşıdır. Marşın sözleri Özbekistan halkının uyanışında önemli bir yeri olan şairi Abdulla Oripov’a aittir (Bk. Yaman, 1998). Müziği ise Özbekistanlı besteci Mutal Burhanov tarafından yapılmıştır. Marş, "O'zbekiston Respublikasining Davlat Madhiyasi" olarak bilinir. Özbekistan henüz bağımsızlığını kazanmadan önce millî marşın yazılması için müsabaka düzenler. Özbekistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Âli Meclisi ilk oturumunda millî marşın yazılması ve bestelenmesi için karar alır. Beş ayın sonunda yarışmaya altmıştan fazla metin sunulur. Ancak Prof. Dr. Fatma Açıık’ın tespitine göre bu metinleri içeren bir dosya elimizde mevcut değildir (2018: 623). Özbekistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti vekilleri bu eserlerden dört tanesini seçerek Yüksek Konseye sunar. Halk oylaması sonucunda Mirpolat Mirza’nın yazdığı “Vatan Medxi” marş birinci seçilir (Açıık, 2018: 623). Aralık 1992’de Özbekistan Cumhurbaşkanı İslam Kerimov’un girişimi ve Özbekistan Cumhuriyeti Yüksek Konseyinin kararıyla “Özbekistan Cumhuriyeti Ulusal Marşı Hakkında Kanun” kabul edilir. Güftesi Abdulla Oripov’a ait marşın Özbekçe ve Türkçe metni şöyledir:

Özbekçe:

Serquyosh, hur o'lkam, elga baxt, najot,
Sen o'zing do'stlarga yo'ldosh, mehribon!
Yashnagay to abad ilmu fan, ijod,
Shuhrating porlasin toki bor jahon!

Oltin bu vodiylar — jon O'zbekiston,
Ajdodlar mardona ruhi senga yor!
Ulug' xalq qudrati jo'sh urgan zamon,
Olamni mahliyo aylagan diyor!

Bag'ri keng o'zbekning o'chmas iymoni,
Erkin, yosh avlodlar senga zo'r qanot!
Istiqlol mash'ali, tinchlik posboni,
Haqsevar, ona yurt, mangu bo'l obod!

Oltin bu vodiylar — jon O'zbekiston,
Ajdodlar mardona ruhi senga yor!
Ulug' xalq qudrati jo'sh urgan zamon,
Olamni mahliyo aylagan diyor!

Türkçe:

“Güneşli, hür ülkem, halka baht, kurtuluş,
Sen özünle dostlara yoldaş, aşksın!
Gelişir ebediyen bilim, fen, sanat,
Şöhretin parlarsın var oldukça cihan!

Altın bu vadiler, can Özbekistan,
Ataların kahraman ruhu sana yar!
Ulu halk kudreti coştığı zaman
Âlemi büyüleyen diyar!

Bağrı geniş Özbek'in sönmez imanı,
Özgür, genç evlatlar sana güçlü kanat!
İstiklal meşalesi, barışın bekçisi,
Haksever, ana yurt, ebediyen ol abat.

Altın bu vadiler, can Özbekistan,
Ataların kahraman ruhu sana yar!
Ulu halk kudreti coştığı zaman
Âlemi büyüleyen diyar! (URL 4)

Özbekistan millî marşında muhatap vatandır. Şiirde Özbekistan'a, atalara, millete, bağımsızlığa, gençliğe ve kahramanlığa vurgu yapılır. Özbekistan'ı benimseyici bir tavırla ve övgü dolu sözlerle yücelten şiirde, diğer marşlarda olduğu gibi Özbek topraklarının değerine ve önemine de temas vardır. İki dörtlülük ve iki nakarattan oluşan marşta, bilim, fen ve sanatın yol gösterici ve geliştirici vasfı da vurgulanır. Sovyetler Birliği dönemindeki baskıcı ve tahrip edici ifadelerin yerini Özbekistan'ın bağımsızlığı, vatan ve hürriyet kavramları almıştır. Özellikle gençlikle birlikte özgürlüğe vurgu yapılmış ve yeni nesil Özbekistan'ın barış ve bağımsızlık bekçisi olarak takdim edilmiştir. Ayrıca halktaki imanın gücüne ve ebediyetine de değinilir. Nakarat kısmında da atalarla vatan arasında bir bağlantı kurulur. Bu bölümlerde; “*Özbekistan'ın bereketli topraklarına ve ataların kahraman ruhlarına işaret edilmiş ve bütün bunların halkın kudretinin kaynağı olduğu ifade edilmiştir. Bu dörtlükte vurgulanan temel düşünce, kahraman ataların ebedî ruhlarının toprak parçasını vatana dönüştürmesidir.*” (Gücüyeter, 2021: 343)

Sonuç

Sovyetler Birliği, tahakkümü altındaki Türk devletlerine kendilerinin dikte ettirdikleri millî marşları dayatmış ve

işgal dönemi yaklaşık yetmiş yıl sürmüştür. Özbekistan Millî Marşı'nın serüveninde de bu marşı görürüz. Türk devletlerini her açıdan sömüren Sovyetler, kendi dayattıkları marşlarda da bu tavrını sürdürür. 1947'de kabul edilen marşta ilk göze çarpan baskı ve dışlamanın yoğunluğudur. Marşın ana merkezinde Rusların övgüsü yer alır. Özbekler veya Özbek vatani Sovyetler Birliği'nin varlığıyla anlam kazanır. Bağımsızlık da onlar tarafından bahşedilir. Yürürlükte olan Özbek Millî Marşı'nda ise vatan sevgisi, bağımsızlık fikri belirgin olarak öne çıkar. İstiklal Marşı ile arasında ise bağımsızlık, vatan, toprak, atalar, kahramanlık, inanç (iman) gibi değerler arasında benzerlikler söz konusudur. Her iki marşı etraflıca mukayese eden Prof. Dr. Bahadır Gücüyeter (Gücüyeter, 2021), metinlerde geçen “güneş, motifinin bağımsızlığı işaret ettiğini; vatan sevgisiyle ataların ruhlarının birleştiğini; ecdadın kahramanlığı, toprağın vatana dönüşmesi, vatanın kutsallığı, milletin göğsündeki imanın sarsılmazlığı gibi hususlarda ortak bir ruh olduğunu vurgular.

Özbek marşında ülkeye seslenilirken İstiklal Marşı'nda milletle birlikte muhatap zengindir. Her iki marşta da atalara saygı önemli bir değer olarak öne çıkar. İstiklal Marşı'nda “Sen şehit oğlusun, incitme, yazıktır atanı” sözü, Özbeklerde; “Can Özbekistan, Ataların kahraman ruhu sana yar!” diye geçer. Ayrıca iki marşta da vatana, bayrağa saygı vurgulanır. İstiklal Marşı'nda “Dalgalan sen de şafaklar gibi ey şanlı hilal” dizesi; Özbeklerde; “Güneşli, hür ülkem!” şeklinde geçer. Özbeklerdeki “güneş” aynı zamanda bayrağı temsil eder. Yine bağımsızlık yanında, kahramanlık ve cesaret şiarı da her iki marşın ortak değeridir:

Ataların kahraman ruhu sana yar! / Özgür, genç evlatlar sana güçlü kanat! / Ulu halk kudreti coştığı zaman (Özbek) / Kahraman ırkıma bir gül... ne bu şiddet, bu celâl? / Hakkıdır, Hakk'a tapan milletimin istiklal. / Düşün altındaki binlerce kefensiz yatanı. / Sen şehid oğlusun, incitme, yazıktır, atanı (İstiklal Marşı)” (Doğan, Alkayış, 2021: 527).

Kaynaklar

- Açık, Fatma (2018), “Özbekistan Cumhuriyetinin Milli Marşı ve Ekim İhtilali Sonrası Özbekistan’da Şiir”, *100. Yılında Sovyet İhtilali ve Türk Dünyası*, (Editörler: Yunus Koç, Mikail cengiz), Bizim Büro, Ankara, ss.619-630.
- Andican, Ahat (2009), *Osmanlı’dan Günümüze Türkiye ve Orta Asya*. Doğan Kitap, İstanbul.
- Aydın, Mustafa (2001), *Kafkasya ve Orta Asya’yla İlişkiler: Türk Dış Politikası 1980-2001*, (drl. B. Oran).2. Cilt, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bal, Halil (2015), *Türkistan Tarihi*. İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Bartold, Vasiliy Vladimiroviç (2018), *Türkistan Halklarının Tarihi*. Astana Yayınları, Ankara
- Doğan, Y. & Alkayış, M. F. (2021) “İstiklal Marşı’nın Kabulünün 100. Yılında Türk Milli Marşlarının Dil ve Ortak Değerler Açısından İncelenmesi”. *International Journal of New Approaches in Social Studies*, 5 (2), 518-543.
- Gömeç. Saadettin / Fidan, Ayşe Gül (2022), “Özbek Tarihi Ve Kültürüne Genel Bir Bakış”, *Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 4, Sayı: 8, Temmuz 2022, ss. 749-776.
- Gücüyeter, Bahadır (2021), “İstiklal Yolunda Üç Türk Millî Marşı: Kazakistan, Özbekistan, Türkiye”, *100 Ülke 100 Marş İstiklal Marşı*, (Ed. Emil, Birol / Taştan, Zeki), Kesit Yayınları.
- Kerimov, İslam (1997), *Özbekistan 21. Yüzyılın Eşiğinde*. Bilig Yayınları, Ankara.
- Türk Cumhuriyetleri Anayasaları*. TÜRKPA Yayınları, Ankara 2012
- Yaman, E. (1998). Özbek Türklerinin şairi: Abdulla Apirov. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, (6), 611-638.

Yılmaz, S., (2021). İstiklâl Marşı'nın Tahlili ve Diğer Devlet Marşlarıyla Mukayesesi. Ulusal Lisansüstü Öğrenci Sempozyumu Bildiri Kitabı, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayınları, Yiğitoğlu, Ö. Ü. M., & Özcan, M. S. Editör/Editor, 9-20.

İnternet kaynakları

URL 1: Читать полностью, “Почему создание и утверждение Государственного гимна БССР растянулось на 11 лет” (BSSR Millî Marşı'nın Oluşturulması Ve Onaylanması Neden 11 Yıl Sürdü?), <https://news.tut.by/culture/469970.html>, 02.12.2023

URL 2: “Anthem of the Uzbek Soviet Socialist Republic”, https://www.wikiwand.com/en/Anthem_of_the_Uzbek_Soviet_Socialist_Republic#1947%E2%80%931956_Ver (01.03.2023)

URL 3: https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96zbekistan_Sovyet_Sosyalist_Cumhuriyeti_Mar%C5%9F%C4%B1 (05.03.2023)

URL 4: “O'zbekiston respublikasining davlat madhiyasi to'g'risida”, <https://lex.uz/acts/-38608> (10.03.2023)

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96zbekistan_Cumhuriyeti_Ulusal_Mar%C5%9F%C4%B1 (10.03.2023)

Alaturka Zamanın Dağılışı: *Mahur Beste*

İlknur TATAR KIRILMIŞ*

Öz: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserleri üzerine yapılan araştırmalarda, zamana dair tasarrufu her daim dikkat çekmiş ve yazarın bu unsuru romanlarında işleyiş şekli modern romanın delili olarak kabul edilmiştir. Yazarın ilk ve yarım kalmış romanı *Mahur Beste*, hem zamana dair eserlerine taşıyacağı görüşlerine temel olması açısından hem de bu unsurun kurguya tesiri çerçevesinde önemli bir içeriğe sahiptir. Müellifin bu eserinde ilk olarak işlediği “zamanın daima değişen ve değiştikçe insanı da değiştirmesine” dair tespiti daha sonra yazdığı *Huzur ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de kullanılmıştır. *Mahur Beste*'nin bütünüyle karakter tahlillerine hasredilip olay örgüsünün ihmal edilmesi ve bu yüzden dağınık bir yapı arz etmesi bugüne kadar bir roman kusuru olarak değerlendirilmiştir. Bu araştırma, alaturka olarak nitelendirilebilecek romandaki vaka zamanının alafrangaya (moderne) dönüşürken yarattığı algı dağılmasının kurmacaya tesirini ortaya çıkarmaya çalıştı. Söz konusu etki Behçet Bey ile beraberinde birçok şahsı romana dâhil etmiş fakat roman karakteri olmalarına da mani olmuştur. Araştırmanın amacı için romanda zaman unsuruna dair kavramlar ve Osmanlı hayatındaki ismiyle “gurubî zaman” veya “alaturka zaman” algısı dikkate alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Ahmet Hamdi Tanpınar, Mahur Beste, alaturka, gurubî zaman, modern.*

* **Doç.Dr.**, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Samsun/TÜRKİYE. ilknur.tatar@omu.edu.tr. <https://orcid.org/0000-0003-2155-7062>.

Geliş Tarihi / Received: 3 Nisan 2024 / 3 April 2024
Kabul Tarihi / Accepted: 26 Nisan 2024 / 26 April 2024

The Breaking of Traditional Time: *Mahur Beste*

Abstract: In research on Ahmet Hamdi Tanpınar's works, his determinations regarding time have always attracted attention, and the way the author handles this element in his novels has been accepted as evidence of the modern novel. *Mahur Beste*, the author's first and unfinished novel, has an important content in terms of both forming the basis of his views on time and the impact of this element on fiction. The expression "Time changes constantly and changes people as it changes", which the author used for the first time in this novel, was also used in his later work, *Huzur* and *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. The fact that *Mahur Beste* focuses entirely on character *analysis* and neglects the plot, thus presenting a messy structure, has been considered a flaw in the novel until today. In this research, by converting the novel, which can be described as *alla turca*, into modern, it was tried to reveal the effect of the perception distribution created by the time when the event took place on the fiction. This effect included Behçet Bey and many other people in the novel, but prevented them from becoming characters. In line with the purpose of the research, concepts related to the element of time in the novel and the perception of "gurubi time" or "traditional time" in Ottoman life were discussed.

Keywords: *Ahmet Hamdi Tanpınar, Mahur Beste, Turkish time, gurubî time, modern.*

Giriş

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserleri üzerine yapılan araştırmalarda, zamana dair tasarrufu her daim dikkat çekmiş ve yazarın bu unsuru romanlarında ele alışı modern romanın delili olarak kabul edilmiştir. Roman sanatının dille kurduğu estetik yakınlığı tercih ederek yeni bir terkip arayan müellifin tercihlerini oluşturduğu kaynakların başında büyük hayranlık duyduğu Yahya Kemal Beyatlı olduğu, gerek kendisinin şairi ele aldığı biyografisinde gerekse Mehmet Kaplan'ın Tanpınar'ın eserleri için yazdığı birçok değerlendirmede görülür (1988: 7). Şairin “İrkin seni iklimine benzer yaratırken/Kaç fethe koşan tuğlar ufuklarla yarışmış/Tarihini aksettirebilsin diye çehren” (Beyatlı,1990: 14) dizelerinde işaret ettiği üzere Tanpınar da romanlarında, Türklerin farklı coğrafya ve kültürlerle karşılaşması neticesi değişen çehrelerini ve dünyayı kendilerine has görme şekillerini mücessem hale getirdikleri İstanbul'u anlatmayı önemser. Fakat Tanpınar'ın romanları, Beyatlı'nın şiirlerinde belirgin bir tema olan “kökü mazide olan âti” görüşünü aynı rindlikle işlemez. Bu noktadan hareketle yazarın ilk eseri *Mahur Beste*, her ne kadar ismiyle maziye düşündürürse de romanda galip gelen zaman günceli işaret eder. Tanpınar'ın bütün eserleri geçmişin günlük hayat içinde temsil edilen yönünün izlerine bakarken mazinin modernizme yenilmesinin trajedisini ortaya çıkarmaktan çekinmez. Müellif, roman türünün vazgeçilmez bir unsuru olan trajedinin millî köklerini zaman algısının kırılmasında görür ve bu fikrini çoğu zaman müzikle birlikte ele alır.

Gençlik yıllarında Bergson ve Marcel Proust'u okuyan Ahmet Hamdi Tanpınar, ‘zaman’ın insan ve toplum hayatının temel özelliği olduğunun farkındadır (Kaplan, 1988:7). “1944’te Ülkü dergisinde tefrika edilirken yarım kalan, daha sonra yazarın tamamlayamadığı, ölümünden sonra basılan bu ilk romanının konusu II. Abdülhamid döneminde geçmektedir. Behçet Bey’in yaşlılık günlerinden başlayan ve hayatına girmiş kişiler çevresinde genişleyerek geçmişe uzanan, belli bir kahraman yerine çoğu aynı aileden birçok kişinin portresi-

nin başarıyla çizildiği eser son yüzyıl Osmanlı ilmiye sınıfının hikâyesi olarak” değerlendirilir (Okay,2010: 569).

Müellifin daha sonra yazdığı *Huzur ve Saatleri Ayarlamak Enstitüsü* başlıklı eserlerine bu romandan taşınan “daima değişen değişikçe bizi de değiştiren hayata” dair görüşü bulunur. Bu romanın bütünüyle karakter tahlillerine hasredilip olay örgüsünün ihmal edilmesi ve bu yüzden dağınık bir yapı arz etmesinde yine yazarın bakış açısıyla bir ilgisi bulunur. Alaturka olarak nitelendirilebilecek dünya algısının alafrangaya (moderne) dönüşürken dağılması ve Müslüman zamanın karakterlerin zihninde ümidi oluşturamadan iflas etmesi eserin yapısındaki bu dağınıklıkla ilişkilidir. Söz konusu zihniyetin dağılması romanda yer alan şahısların birer karaktere dönüşmesine de engel olur. Zira Tanpınar’ın Behçet Bey’e verdiği cevapta yer alan “Sizin hikâyeniz olarak başladı, fakat arkamızdan o kadar büyük bir kalabalık sahneye taşıdınız ki, sizin hikâyeniz olmaktan çıktı. Hepinizin hikâyesi, daha doğrusu yaşadığımız, yaşadığımız devirlerin hikâyesi oldu.” (1988:175). Bu ifadeye göre dönemin tipik özelliği toplumla düşünme ve hareket etme üzerine kuruludur. Bu araştırma, *Mahur Beste*’nin kurgusundaki dağınıklığın Behçet Bey’in zaman anlayışıyla ilişkisi olup olmadığını ortaya çıkarmaya çalıştı. Söz konusu amaç için romanda zaman unsuruna dair kavramlar ve Osmanlı hayatındaki ismiyle “gurubî zaman” veya “alaturka zaman” algısı dikkate alınmıştır.

1. Gurubî veya Alaturka Zaman

19. yüzyıla kadar saatlerin günlük hayatı planlamak için kullanılan kıstasları “gurubî saate” göre yapılıp, bir gün batımından ertesi gün batımına kadar geçen süreyi ifade eden bu tanımlamanın diğer bir adı “alaturka saat”tır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa sistemine dayanan alafranga saatin eklenmesiyle daha yaygın bir şekilde kullanılmaya başlayan alaturka saat, ilahî olduğu düşünülen bir düzenin içinde saklı ve ondan ayrılması mümkün olmayan yoğun ve bütünsel bir özelliğe sahiptir (Wisnitzer, 2019: 43). “Batı dillerinde kullanılan İtalyanca *alla turca* (Türk tarzında) teriminin Türkçe-

deki söyleniş şeklidir. Osmanlı ordusu ile elçi alaylarında yer alan mehter takımının Avrupa’da bıraktığı tesir altında doğmuş, önce yalnız bir müzik terimi olarak kullanılırken sonraları Avrupa’ya Türkler tarafından tanıtılan çeşitli yenilikleri de içine alan genel anlamda bir terim haline gelmiştir.” (Tanrıkorur, 1989:343).

Osmanlının resmî kurumlarının işleyişini düzenleyen hususlar saat sisteminden ziyade günlük ibadet döngülerine göre yapılır. Sadrazamın düzenli biçimde topladığı ikindi divanı adını vaktin namazından alır (Wisnitzer,2019: 32). İbadet vakitlerine göre yaşamının toplum hayatına eklediği mesleklerden birisi muvakkitlerdir. Camilerin avlularına küçük binalar şeklinde inşa edilen muvakkithanelerde çalışan bu meslek erbabının çalışma prensiplerini Süleymaniye Camii’nin 1555 tarihli vakfiyesinde görmek mümkündür: “...muvakkithanede görev yapacak muvakkitin özellikleri, şartları, maaşı ve görevi açık bir şekilde ifade edilerek ‘ilm-i mîkat’ adı verilen vakit yani saat ilmini bilmesi; namaz vakitleri, gece ve gündüz, yedi gezegenin batış ve doğuşu, burçların menzilleri, güneşin doğuşu, zevali ve batışı anındaki dereceleri ve dakikaları, mehtabın artışı ve azalışı ve ilm-i nücûm ile ilgili diğer tüm konularda bilgi sahibi olması lazım geldiği bildirilmiştir. Muvakkitin, ezan vakitlerini müezzinlere bildirmesi yanında ayrıca Cuma ve bayram namazlarında da müezzinlerle birlikte caminin mahfelinde hazır bulunması gerektiği belirtilerek maaşının günde on akçe olduğu” belirtilir (Aydüz,2013: 65).

Zamana dair toplumsal hayatta giderek değişen alışkanlıkları tespit eden isimlerden birisi olan Ahmet Haşim, “İstanbul’u yenileştiren ve yerlisini şaşırtaan istilaların en gizlisi ve en tesirlisi olarak yabancı saatlerin gündelik hayata girişini” görür. Haşim, alafranga saatin günlük hayatı idare etmesiyle alaturka saatin geriye düşerek camilere, türbelere ve muvakkithanelere bırakılmış battal bir eski saat haline gelişine üzülür(1989:103). Müellife göre yeni saat uygulamasıyla “solgun yeşil sema altında, ilk yıldıza karşı müezzinin Müslümanlara hitap ettiği, sokakların lacivert bir sisle kapandığı,

ışıkların yandığı, sinilerin kurulduğu tesirli saat” kaybedilir (Haşim,1989:103).

Ahmet Mithat Efendi'nin tasarrufu Felatun Bey ile Türk romanına dâhil olan alafranga kavramı, kendisinden sonra yazılan bazı roman tiplerine ilham olmuştur. “Felâtun Bey'in alafranga yaşamaya meraklı bir babanın evinde sathî bilgilerle yetişmiş, kıyafet, tavır ve ahlâkî davranışlarına kadar Avrupalılık özentisi taşıyan hazır yiyici bir genç” olmasına karşılık “Râkım Efendi'nin şahsında bilgili, tutumlu, iradeli ve vakur, biraz da Batı'nın olumlu değerlerini benimsemiş bir Osmanlı tipini yüceltmesi” (Okay, 1995:302) dolaylı yoldan alaturka kavramını düşündürmesi açısından önemlidir. Bilindiği üzere alafranga tipler Türk romanına yanlış Batılılaşmanın temsilcisi olarak gösterilmişler ve bu tiplerin onaylanmayan tercihleri komedi türünün özellikleriyle birleştirilmiştir. Alafranganın karşısında gizli bir gölge gibi duran alaturka, ismen edebiyattan ziyade zaman veya müzikle ilgili çalışmalara konu olmuştur. Tanzimat'tan Cumhuriyet'in ilk dönemine kadar alafranga ve alaturka zaman algısı birçok Türk romanında çatışmayı oluşturan önemli bir unsurdur. İlk dönem Türk romanlarında alafranga yaşamının olumsuz nitelikleri, Servet-i Fünun dönemiyle Batılı/moderni temsil eden olumlu çizilmiş roman karakterleriyle temsil edilmeye başlanmış, Osmanlı tipinin temsil ettiği “gurubî zaman”ı yaşayan karakterler neredeyse yok sayılmıştır. Milli Edebiyat döneminde Türkçülük sahasındaki çalışmaların zenginleşmesi ile Türk karakterlerin zevki ve hayata bakışı Halide Edip Adıvar'ın *Yeni Turan*, Müfide Ferit Tek'in *Aydemir* isimli romanlarında ve daha sonra Nihal Atsız'ın özellikle *Ruh Adam* başlıklı eserine karakter olarak taşınmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerindeki karakterler yukarıda bahsi edilen yazarların eserleriyle ortak bir özellik göstermez. Yazarın *Mahur Beste*'si hem isminden hem de romanda yer alan vaka zamanından dolayı İslamiyet'in öne çıktığı bir izlenim yaratırsa da eserin içeriği bu merkezde kurulmamıştır (Gürsoy, 2005: 68).

2. Modern Zaman Algısı ve Silik Baş Figür Behçet Bey

Kurmacanın temel unsurlarından birisi olan zaman kavramı, edebî eserlerin incelenmesinde önemli bir yer tutar. Klasik üslupla yazılmış ilk eserlerden bugüne, olay örgüsündeki yeri her zaman daim olan fakat buna rağmen nitelikleri sürekli değişen bu faktörün metnin kurgusuna tesiri de bulunur. Klasik romanda zamanın işlenişi modernizmle değişir ve bu farklılaşma romanın tüm unsurlarına sirayet eder. E.M. Forster, yaşamın romanda “zamana bağlı” betimlenişini, edebiyattaki daha eski bir özellik olan “yaşamın değerlerine bağlı” tasvir edilmesine eklenen ayırt edici bir özellik olarak görür (1985: 29-31). Ian Watt, geleneksel edebiyatta ahlaki hakikatlere ayna tutmak için hikâyelerdeki zamanın işlevsel olarak kullanılmadığını, bu yapının romanla değiştiğini ifade eder. Romandaki olay örgüsünde, geçmiş yaşantı bugünkü eylemin nedeni olarak kullanılır ki bu türün kendisinden önceki kurmacalardan ayrılan en önemli yönüdür. Bu yüzden geleneksel anlatılarda kullanılan şaşkırtmaca veya tesadüflerin yerini modern romanda işleyen nedensellik almıştır. Roman türünde zamansal sürece önem verilmesinin bir diğer sebebi de karakterin oluşumuna etkisidir (2018: 24).

Modern romanda zaman, kendisinden önce aynı türde yazılmış olanlardan birçok yönden ayrılır. Bu hususlardan birisi bu araştırmanın materyali *Mahur Beste*'nin incelenmesinde fonksiyonel olacak “tarihin bireyler üzerindeki etkisinin” bir modele dönüşmemesidir. Geçmiş şimdide yeniden yaşamının anlatı zamanını ileriye değil, geriye doğru sardırması, siyasi kriz edebiyatının metinde kendisini gösteren bir özelliğidir (MacKay, 2011: 27). *Mahur Beste*'de anlatı zamanının geriye doğru açılması ve roman boyunca geçmişte kalması karakter oluşturma tekniğine zarar verir. Yazarın ilk eseri olmasından dolayı kaleminin henüz roman disiplinine yeterince hâkim olmadığı yönünde bir değerlendirmeye geçiştirilebilecek bu durum başka bir şekilde de değerlendirilebilir. İlk gerekçe olarak yazarın yaşadığı dönemi derin bir şekilde etkileyen si-

yasi atmosfer öne sürülebilir. Dış siyasette II. Dünya Savaşı dolayısıyla Amerika ve Rusya arasındaki gerginliğin Türkiye'ye olan baskısı, savaşın getirdiği ekonomik zorlukların iç siyasette çok partili hayata geçişi hızlandırması Tanpınar gibi birçok aydını derinden etkiler (Karataş, 2022: 316). Bütün hadiselerin yarattığı gerginlik yazarın ilk romanına seçeceği zamanı bu yönde-geçmiş zamanda- etkilemiş olabilir. Bu durum romandaki zaman algısının doğrusal olarak ileriye doğru akması yerine ikili zaman - Behçet ve onunla ilişkili şahısların yaşadığı Sultan Abdülhamit ve Abdülaziz dönemi; Tanpınar'ın Behçet'e cevap olarak yazdığı mektup dolayısıyla vakanın yazıya geçirilme zamanı- kullanması dikkat çeker.

Yazarın bizzat şahit olduğu Cumhuriyet'in ilk yıllarında “eski-yeni çatışmasında” geleneği yok saymayan değişim ve modernleşme arayışına temel referanslardan” birisi olan Bergson'un görüşleri romanlarına tesir etmiştir (Eskin, 2014: 57). Filozofun “dışsal dünyaya ait olan mekanik zaman ile psikolojik yaşama ait içsel zaman arasında yaptığı ayrım” dair yaklaşımın tipik örneklerinden birisi *Mahur Beste*'deki Behçet Bey'in karakter tasvirinde görülür (1988: 81-82). Sanayi inkılabının hız anlayışına yenilen birçok geleneksel toplumlardan birisi olan Osmanlı ve devrinin tipik temsilcisi Behçet Bey'in yaptığı meslek arasında bu manada yakın bir ilişki bulunur. Eski saatleri tamir etmesi, kitap ciltlemesi, devlet ricaliyle kurallara uygun bir şekilde iletişim kurması onu kahraman yapmaz, aksine babası dâhil kimsenin sevmediği “habis” bir kişilik olarak görülmesine sebep olur. Roman terminolojisinde, silik baş figür, zayıf kahraman kavramıyla uyumlu özellikler gösteren Behçet Bey, klasik roman anlayışındaki başkişinin modern romandaki karşılığıdır. “Modernist romanın başat sorunsalı yabancılaşma ve onun önemli göstergesi bireysel anomi, bireyle kendi norm ve değerlerine uymaya zorlayan toplumsal yapı ya da kurumlar arasındaki kopma durumudur.” (Sazyek, 2015: 280). *Mahur Beste*'de, Behçet Bey'in toplum ya da hayat karşısında daima yenilmesi ve sevilmemesi romanın yazıya geçirilme zamanına uyumsuzluğundan kaynaklanır.

Bu manada, babası Molla Bey'in biricik oğlunun çatı katında oluşturduğu kitap ciltleme atölyesindeki çalışma şeklini karıncaya değil, örümceğe benzetmesi düşündürücüdür:

“Sıcak yaz akşamında iki kanadı birden açık pencereden dolan gölgeli ışıktaki, Molla Bey oğlunu bir insandan ziyade kendi ördüğü ağa takılmış çırpınan, büyük bir örümceğe benzetti. Bu çatı odası, duvar boyunca uzanan bir masa ile çeşit çeşit âletlerle çiriş ve tutkal çanaklarıyla, şurada burada asılı renk renk bez, ebruli kâğıt, meşin hevenkleriyle hakikî bir ciltçi dükkânına benzetmişti.” (1988: 39).

Bu manzara karşısında Molla Bey, oğluyla kendi karakteri arasındaki farkı “Hayır, herkes kendisi gibi ‘fâtihi’ doğamaz, her adımda zafer borusunu çalarak yürüyemezdi.” şeklinde yorumlaması silik baş figür olmasını teyit eder (1988: 40). Romanın sonuna kadar geliştirilmeyen fakat ana karakter izlenimi taşıyan Behçet Bey, varlığının yok sayılmasına ünsiyet kazanmış, kendi odasında koleksiyon kurduğu karışık saat güürültüleri arasında kendince mutlu bir şahıstır. Memuriyetinin yanına saat tamirciliği, kitap ciltleme atölyesi ve karşısındaki sürekli taltif eden üslubu, onun hükmü kaybolmuş bir zamanın temsilcisi olmasını belirginleştirir. Vefat eden Atiye Hanım'ın gözünde “küçücük boyu, temiz yüzü, temiz kıyafeti, kibar ve zarif, ölçülü konuşması” itina ile yapılmış bir kuklaya benzetilir (1988: 24). Eski eşyalara sinmiş yaşanmış zamanın izlerini takip etmeye dair sevgisi ve bu tür eşyalar arasında geçirilen zamanı “hayatın en manalı” tarafı olarak görmesi ve tüm zevkini “yerli” şeylere hasretmesine rağmen eskinin sanat değeri hakkında bilgisinin bulunmaması karaktere dönüşmesi için bir fırsattır. Tanpınar, Behçet Bey'i sahip olduğu birikimi üsluba dönüştürememiş olmasını defalarca okurun karşısına çıkarır ve bu yolla onun zamana takılı kalmasının altını çizer ve karakter olamayışının sebebine işaret eder. Romanın “Garip Bir İhtilalci” bölümünde Sabri Hoca ile yaptığı kısa bir konuşmadan sonra eserde tamamen kaybolan Behçet Bey, yaratılışının kendisine zulmettiğini düşünür:

“Alay edilmeye, beğenilmemeye çoktan alışmıştı. Anesiyle dadısından başka hiç kimse hatta o kadar sevdiği babası bile, onu beğenmemişti. Her gittiği yerde aynı şey değil miydi? Fakat etrafındakilerin kendi hakkındaki düşüncelerine aldırış etmemeyi öğrenmişti. Mektepte arkadaşları kendisiyle alay ederken o çalışmıştı. Dört yıl üst üste birincilikle Mülkiye’yi bitirmişti.” (1988: 71)

Romanda yer alan diğer karakterler, Molla Bey, İsmail Molla, Sabri Hoca, Agop Efendi, Nuri Efendi ve Atiye yansıtmacı roman anlayışına göre karaktere dönüşme kapasitesine sahip olmalarına rağmen Behçet gibi onlar da geliştirilmezler. Bu çerçevede Sabri Hoca ile İsmail Molla Bey’in yaptığı konuşma, yarım kalmışlığı açıklama kabiliyetine sahiptir. Romanda garip bir ihtilalci olarak tanıtılan Sabri Hoca, devrinin birçok düşünürü gibi “hürriyet, istibdat, buhran-ı mâli” etrafında çözümler üretmeye çalışan bir şahıstır. Yazarın ona dair tespiti “Fikirlerimiz, onları taşıyacak kudrette olduğumuz müddetçe bizimidirler. Sabri Hoca’da bu kuvvet yoktu. Kafasında birdenbire kopan ihtilalin istediği kadar hür değildi.” şeklindedir (1988: 98). Sabri Hoca, Osmanlı toplumunda yeni kıymetlerle yaşayan insanı kurmanın imkânsız olduğunu düşünür. Şark’ın öldüğünü ve bu yüzden tamamen unutulması gerektiğini iddia eder. İsmail Molla’nın bu değerlendirmeye verdiği cevap, gurubi/alaturka zaman anlayışına bağlı olmadığını gösterir ki *Mahur Beste*’yi modern yapan özellik bu yolla açığa çıkar:

“Ben Şark’a bağlı değilim, eskiye de bağlı değilim; bu memleketin hayatına bağlıyım. Bu Müslümanlık mıdır, Şarklılık mıdır, Türklük müdür? Bilmiyorum.... Gene anladım ki bizim Şark; Müslümanlık, şu bu diye tebcil ettiğimiz şeyler, bu toprakta kendi hayatımızda yarattığımız şekillerdir. Bize ulûhiyetin çehresini veren Hamdullah’ın yazısı, İtrî’nin Tekbîr’i, kim olduğunu bilmediğimiz bir işçinin mihrabıdır.” (1988:109).

Atiye’nin babası, üst düzey Osmanlı memurlarından İsmail Molla, “bizim” olarak tanımladığı manevî değerleri

kendi ruhunda mezcetmeyi “hayat” şeklinde tanımlar. Pratik çözümleri olan İsmail Molla’nın değerli bulduğu tek şey değişimdir: “Zaten Şark nedir? Bir kelime... Kelimeler varsın, ölsün. Asıl yaşaması lâzım gelen ölmez. O bizim hayatımızdır, o değişir. Değiştikçe de yaratır. Arkasında kendisini yapan kuvvetle duruyor.” (1988:111). İsmail Molla’nın bakış açısıyla verilen “değişmek ve değişerek yaratmak” görüşü beklenildiği üzere Behçet Bey’in hayatında değil, Halit Bey’in babası Nuri Bey’in tercih yapma cesaretinde işlenir. Romanın son bölümü “Eski Bir Konak”ta tanıtılan İsmail Molla’nın büyük kızının kocası Halit Bey’in babası Nuri Bey, İstanbul’un meşhur yangınlarından birinden sağ kurtulur. Bu hadiseden sonra büyük bir değişim yaşar ve kendi ruhuna uygun bir tarikat aramaya başlar. Çeşitli topluluklara dâhil olmaya çalışır fakat kendisini bir türlü bu adreslerden birisine ait göremez. Bunun üzerine Kuşçu İsmail Efendi ile görüşmesi tavsiye edilir. Nuri Bey, Kuşçu İsmail Efendi ile karşılaştığında alnındaki et benin yüzükoyun yatmasına engel olabileceğini düşünür ki ruhaniyet açısından bu görüşün Nuri Bey’in niyeti açısından bir hikmeti bulunmaz. Bunun yanı sıra odada bulunan hat levhalarında yazılı Divan-ı Kebir’in ilk beyti ve Şeyh Galip’in şiirinden bir dize ve Kuşçu İsmail Efendi’nin konuşmasına başladığı ilk cümle ile gurubî zamanı ima eder. “Hal ehline şikâyet hak değildir.” Fakat romanın sonunda ortaya çıkan bu cümle hiçbir karakteri işaret edemeden asılı kalır. İsmail Efendi, arkadaşı Fahri Nuri Bey’in hediyesi olduğunu belirttiği hatların hikâyesini Nuri Bey’e anlatmaya başlar ki bu da Behçet Bey’in hayatı etrafındaki hikâyeler gibi giderek büyüyecek fakat modern bir kurmacaya dönüşemeyecek bir silsilenin başlangıcıdır.

Sonuç

Roman unsurlarından zamanın, roman karakterlerinin var oluşuna ve kurguya tesiri açısından *Mahur Beste* üzerine yapılan bu araştırmada eserin kusurlu görülmesine dair yeni bir yorum yapılmaya çalışılmıştır. Zamanın fiziksel olarak vaka-daki varlığının dışında zihinsel algı olarak toplumsal değişimlerin kurguya tesir edebileceği bu eserin ana karakteri Behçet

Bey üzerinden örneklenerek ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Buna göre Cumhuriyet'in ilk döneminde yayınlanan *Mahur Beste*'nin özellikle Osmanlının son yüzyılına hasredilmiş olması, devrinin siyasi hadiselerinin getirdiği atmosferden bir kaçış olarak değerlendirilebilir.

Mahur Beste, ismi ve vaka zamanı dolayısıyla geleneksel bir hayat anlayışını çağrışırsa da vakanın yazıya geçirilme zamanındaki modern algıya İsmail Molla kanalıyla iltifat edilmiştir. Behçet Bey, Atiye Hanım, Molla Bey, Sabri Hoca alaturka olarak nitelendirilebilecek zamanın hükümlerine zorla veya duygusal bir zorunlulukla bağlı kalmışlardır. Behçet Bey, Atiye Hanım ile sarayın iradesiyle evlenmiş, Molla Bey devletin uygun gördüğü adreslerde çalışmış, Sabri Hoca Şark'a bağlı Osmanlı fikrini geleceğin reçetesi olarak görmüştür. Halit Bey'in babası Nuri Bey ise kendi zamanının hükümüne tabii olmaktan vazgeçmiştir.

Modern zaman düşüncesinin Osmanlıyı idare eden din merkezli zamandan ayrılışının romanda bir sonuca ulaşamamış olması geçmişle olan bağların zihinsel düzeyde devam etmesinin işaretidir. Değişerek devam etmek düşüncesi roman karakterlerinin tercihlerini oluşturamaması veya zamana dair yorum yapamamaları sebebiyle temsil edilememiştir. Nuri Bey, Kuşçu İsmail'i anlattığı hikâyeleri dinlerken Behçet Bey'inkine benzer yeni bir silsileyi başlatması masallardaki döngüsel zamanı hatırlatır ki Mahur Beste'deki geleneksel zamanla bu netice uyumludur.

Kaynaklar

Aydüz, Salim (2013) *İslam Medeniyetinde Muvakkitlik ve İstanbul Muvakkithaneleri*, Yedikıta, S.64, s.65-69.

Beyatlı, Y.K. (1990). *Kendi Gök Kubbemiz*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Eskin, Ş.(2014) *Zaman ve Hafızanın Kıyısında Tanpınar'ın Edebiyat, Estetik ve düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Forster, E.M. (1985). Roman Sanatı. İstanbul: Adam Yayınları
- Gürsoy, Ü. (2005). Mahur Beste Üzerine Bir Değerlendirme. Millî Folklor, 2005, Yıl 17, Sayı 68, s.59-66.
- Haşim, A. (1989) Müslüman Saati. Üç Eser: Bize Göre, Gurebhane-yi Laklakan, Frankfurt Seyahatnamesi (Haz. Mehmet Kaplan). İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, s.102-105.
- Karataş, M. (2022).Türkiye’de Çok Partili Hayata Geçiş Sürecinin İç ve Dış Dinamikleri Üzerine Bir Değerlendirme. Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, C.11, S.32,s.303-323.
- MacKay, M. (2011). Roman Nedir? İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Okay, O.(1995). Felatun Bey ile Rakım Efendi. TDV İslâm Ansiklopedisi. C.12. s. 302-303.
- Sazyek,H. (2015). Roman Terimleri Sözlüğü. Ankara: Hece Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1988). Mahur Beste. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (1989). Alaturka. TDV İslâm Ansiklopedisi, C.2. s.343-344.
- Watt, İ. (2018). Romanın Yükselişi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yetiş, K. (2013). Dönemler, Problemler, Şahsiyetler Aynasında Türk Edebiyatı II/1.İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Geçmişten Bugüne Bilim Dili Olarak Türkçe

Necmettin ÖZMEN*

Öz: Herhangi bir dilin bilim dili olması için iki önemli koşul gereklidir. Bunlardan birincisi dilin zengin bir geçmişinin olması diğeri ise dilin (başka bir deyişle o dili kullanan milletin) hâlihazırda her alanda güçlü bir durumda olmasıdır. Dilin zengin geçmişinden kasıt; tarihinin çok eskiye gitmesi, önemli başarılar kazanmış bir milletin dili olması, o milletin diğer milletlerin dil birikiminden yararlanmış olması, kavramları ifade etmek için yeterli bir söz dağarcığının bulunması gerekliliğidir. İkinci koşul, dilin dolayısıyla dili kullanan milletin hâlihazır durumu ile ilgilidir. Bundan kasıt ise şudur. Öncelikle milletin dil bilinci edinmiş olması, kendi dilinin değerinin farkına varmasıdır. Ardından milletin bilim, felsefe ve sanat alanında keşfeden, yapan; bunları dünyaya yayan, satan; yaptığı, yaydığı, ürettiği her şeyi kontrol edip daha iyisini yeniden üreten, yeni keşifler peşinde koşan ve bu süreci planlı, disiplinli, azimli bir süreklilik hâline getirmiş bir millet olması gerekir. Bunu başaranlar; eğitim, adalet, hukuk, sağlık gibi hayatın hemen her alanında zaten başarılıdır. Bilim dili olarak Türkçeye bakıldığında birinci durumun gerçekleşmiş olduğu görülür. Bu anlamda Türkçenin bilim dili olması önünde bir engel yoktur. İkinci durum açısından bakıldığında, bunun henüz Türkçe açısından çok olumlu olduğu söylenemez. Bu yazıda, önce önemli dönüm noktaları ile Türkçenin özünü bulması ve bilim dili olması yolunda geçirmiş olduğu tarihî süreç ele alınmıştır. Ardından ana sorunlar etrafında Türkçenin bugün için dünyada geçerli bir bilim dili olamamasının sebepleri ve bunların aşılması için neler yapılması gerektiğine kısaca değinilmiştir. Yazı sonunda Türkçenin köklü bir geçmişe sahip olmasına rağmen henüz dünyada geçerli muteber bir bilim dili olamadığı kanaati ifade edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Bilim dili Türkçe, Türkçenin tarihi, Türkçe ve bilim*

* **Doç. Dr.**, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü. İstanbul/TÜRKİYE. necmettin.ozmen@izu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-6203-1940>.

Geliş Tarihi / Received: 22 Mart 2024 / 22 March 2024

Kabul Tarihi / Accepted: 10 Mayıs 2024 / 10 May 2023

Turkish as a Language of Science from Past to Present

Abstract: Two important conditions are necessary for any language to be a language of science. The first of these is that the language has a rich history, and the other is that the language (in other words, the nation using that language) is currently in a strong position in every field. What is meant by the rich history of the language is that it has a long history, it is the language of a nation that has achieved significant successes, that nation has benefited from the linguistic accumulation of other nations, and that it has a sufficient vocabulary to express concepts. The second condition is related to the current state of the language and therefore the nation using the language. What is meant by this is the following. First of all, the nation must have acquired language consciousness and realise the value of its own language. Then, the nation should be a nation that discovers and makes discoveries in the fields of science, philosophy and art; spreads and sells these discoveries to the world; controls everything it has made, spread and produced, reproduces better ones, pursues new discoveries, and has turned this process into a planned, disciplined and determined continuity. Those who achieve this are already successful in almost all areas of life such as education, justice, law and health. When we look at Turkish as a language of science, we see that the first situation has been realised. In this sense, there is no obstacle for Turkish to become a language of science. In terms of the second situation, it cannot be said that this situation is very positive for Turkish yet. In this article, firstly, the historical process that Turkish has gone through to find its essence and become a language of science is discussed with important turning points. Then, the reasons why Turkish cannot be a valid language of science in the world today and what needs to be done to overcome these problems are briefly mentioned. At the end of the article, the opinion was expressed that although Turkish has a deep-rooted history, it has not yet become a recognized language of science in the world.

Keywords: *Turkish as the language of science, history of Turkish, Turkish and science*

Giriş

Bilim; insanlığın ihtiyaçlarını karşılaması, gelişerek ilerlemesi için olmazsa olmaz insani faaliyetlerden biridir. Bilim olmadan gelişme, ilerleme mümkün değildir. Bilim; tıp, mühendislik, astronomi, edebiyat, arkeoloji, hukuk, eğitim gibi pek çok alanda durum tespiti yapmak, gelişme sağlamak, gelişme önerisi sunmak, buluş yapmak, fikir geliştirmek için çalışır. Bu da insanlığı daima ileri taşır. Bilim, TDK sözlüğünde (2021) üç anlamı ile tanımlanır:

“1.Evrenin veya olayların bir bölümünü konu olarak seçen, deneye dayanan yöntemler ve gerçeklikten yararlanarak sonuç çıkarmaya çalışan düzenli bilgi, ilim. 2. İsim. Genel geçerlik ve kesinlik nitelikleri gösteren yöntemli ve dizgesel bilgi. 3. İsim. Belli bir konuyu bilme isteğinden yola çıkan, belli bir amaca yönelen bir bilgi edinme ve yöntemli araştırma süreci.”

Yukarıdaki tarifte yer alan “Evrenin veya olayların bir bölümünü konu olarak seçen, deneye dayanan yöntemler ve gerçeklikten yararlanarak sonuç çıkarmaya çalışan düzenli bilgi” çalışmaları yürütülen dil ise bilim dilidir. Bilimsel faaliyetler, genellikle üniversitelerde yürütülür. TDK sözlüğüne (2021) göre üniversite: “Bilimsel özerkliğe ve kamu tüzel kişiliğine sahip, yüksek düzeyde eğitim, öğretim, bilimsel araştırma ve yayın yapan fakülte, enstitü, yüksekokul vb. kuruluş ve birimlerden oluşan öğretim kurumu...” dur. Görüldüğü gibi öğretim işlevi de olmakla birlikte, üniversite deyince, akla ilk olarak bilimsel araştırma ve yayınlar gelir. Bilimsel faaliyetin en önemli özelliği ise nakilci olmamasıdır. Bir bilim insanının, kurumun ulaştığı sonuçları, başka bir yerde başka bilim adamının anlatması-öğretmesi-aktarması, bilimin gelişmesine yardımcı olur, destek verir. Fakat mevcut bilgiyi bir yerden alıp başka bir yerde aktarmak bilimsel faaliyetin sadece küçük bir parçasıdır. Bilim; yenilik, değişiklik, buluş, öneri ortaya koyduğunda gerçek işlevini yerine getirmiş olur. Bilimin ortaya koyduğu sonuçların ise hizmete, ürüne, somut gerçekliklere dönüştürülmesi gerekir. Bu sebeple doğru bilim-

sel faaliyet yapan ülke-milletler ekonomik, kültürel, askerî, siyasi bakımdan ilerler ve diğerlerini geride bırakır. Tarih, bunu başaran ve uzun süre devam ettiren ülke-millet örnekleriyle doludur. Hangi millet bilime-bilim insanlarına değer vermiş ve bilimin ulaştığı sonuçları gerekli alanlara uygulamışsa, onlar daima ilerlemiş, öne geçmiş, onların kullandığı dil de genellikle bilim dili olmuştur. Ekonomik, siyasi, askerî, sanatsal alanda zayıf; sağlık-adalet sistemi bozuk dolayısıyla etki gücü az milletlerin dilleri hiçbir zaman bilim dili olamamıştır. Demir (2005, s. 195) bu hakikate şöyle işaret eder:

“İngilizcenin bilim dili olarak artan önemi özünde diğer dillerden daha üstün veya insan doğasına daha uygun olmasından değil, İngilizce konuşan ülkelerin sahip olduğu bilimsel, ekonomik, teknolojik, askeri güç gibi dil dışı etkenlerden kaynaklanmaktadır.”

Bilime ve bilim insanına değer veren milletlerin daima ileri olacağı iddiası ile ilgili akla şu düşünce gelebilir: Böyle olsaydı dünya tarihinde güçlü olanın, gücünü sürekli devam ettirmesi ve daima güçlünün hâkim olması gerekmez miydi? Bu düşünce doğru gibi görünse de unutulmaması gereken bir husus vardır. Devletler de tıpkı insanlar gibi doğar, gelişir, büyür, serpilir ve nihayetinde zayıflayarak yok olur. Onun etki sahasına, doldurduğu alana yeni bir güç, yeni bir millet hâkim olur. Zamanla, eski hâkim gücün dili, etkisini yitirir bazen de tamamen kaybolur. Nitekim bir zamanlar Yunanca, Latince, Arapça, Fransızca, Almanca gibi diller en önde gelen bilim dili olmuştur. Roma İmparatorluğundan sonra Latincenin, Arap İmparatorluğundan sonra da Arapçanın bilim dili olarak uzun yıllar kullanımında kalması bu hakikati değiştirmez. Çünkü bugün bilim dili olarak Latince veya Arapçadan bahsedilmemektedir. Günümüzün önde gelen bilim dili İngilizcedir. İngilizcenin durumu da sonsuza dek böyle olmayacaktır. Çünkü insanlığın tarih tecrübesi bunu göstermektedir.

Bir dilin, bilim dili olması anlamında eksikliği yoktur. İstenirse ve gerekli ortam oluş(turul)ursa birçok dil, bilim dili

olabilir. Demir (2005, s. 192): “Her dilin, mevcut kelimeleri terimleştirme, türetme, kısaltma gibi terim yapma mekanizmaları vardır” der. Buradan hareketle şu rahatlıkla söylenebilir. Herhangi bir dilin (dolayısıyla Türkçenin) bilim dili olması mümkündür ve bunun yolu bellidir. İleri millet/milletler seviyesine varmak için her iş alanına dair çok iyi bir plan yapmak, hep birlikte gece gündüz o plan doğrultusunda çalışmak, planların aksayan yönlerini gözden geçirip düzenleyerek ödün vermeden uygulamak ve bunları sürekli yapmak. Bunlar yapıldığında millet kendi kaderini, dolayısıyla dilinin kaderini değiştirebilir. Tek tek kişilerin kendi gayretiyle yaptığı çalışmalar ne kadar önemli ve etkili olursa olsun; toptan bir milletin kaderini değiştiremez veya o milletin dilini bilim dili yapamaz. O sebeple millet olarak topyekûn çalışmak gerekir.

Dünyadaki devletlerin hemen hemen hepsinde üniversiteler bulunur ve bilimsel araştırma ve yayınlar (yabancı dillerde faaliyet yapanlar olduğu gibi, genelde kendi dillerinde) yapar. Bu açıdan bakıldığında üniversitesi olan ve bilimsel araştırma-yayın yapan her ülkenin diline bilim dili denebilir. Çünkü bilimsel faaliyet o dilde gerçekleştirilir. Ancak hem bu yazıda hem de bu minvaldeki diğer yazılarda “bilim dili olmak”tan zımnen kastedilen aslında; bilim dili olduğu iddia edilen dilin dünyada önde gelmesi, o dilde yapılan bilimsel çalışma-yayınların takip edilmesi, bu çalışma-yayınların ise başvuru kaynağı olmasıdır. Bu bağlamda, bu yazıda Türkçenin bilim dili olma yolunda tarihî seyri ve bugünkü durumu tartışılacaktır.

1. Türkçenin Genel Geçmişi

Burada Türkçenin doğuşundan Cumhuriyet dönemine kadar geçirdiği aşamaları kısaca ele almak istiyoruz. Bundan maksat, Türkçenin tarihinde hangi aşamalardan geçtiği, hangi dönemde özüne kavuştuğu, hangi dönemde üzerinde tartışmaların arttığı vb. meseleleri ortaya koyarak bir anlamda Türkçenin bilim dili olma serüveninin anlaşılmasını kolaylaştırmaktır.

Bu yazıda Ana Türkçenin kolları olan Kırgız, Kazak, Türkmen, Özbek, Azeri Türkçesi konu edilmeyecektir. Bu

ülkelerde konuşulan ve yazılan Türkçe; bilim, felsefe, sanat dili olma özellikleri veya sesbilimi, şekilbilimi, anlambilimi açısından farklı şeyler söylenebilir. Çünkü bunlar değişik tarihî şartlar altında gelişmiştir. Bu yazının esas konusu, Türkiye Türkçesidir. Bu sebeple yazıda önce genel Türkçeye kısaca temas edilip doğrudan Türkiye Türkçesine geçilecektir.

Türkçe, dünyanın sözlü ve yazılı kaynakları bilinen en eski dillerinden biridir. MÖ yaklaşık 3200’lerde çivi yazısını bularak insanlığın ilerlemesinde önemli bir yere sahip olan Sümerlilerin dili olan Sümerce ile Türkçe arasında çeşitli benzerlikler ve kelime ortaklığını ispatlayan çalışmalar vardır¹. Ercilasun (2004, s. 45) *Türk Dili Tarihi* adlı eserinde karşıt görüşlü bilim adamlarının görüşlerini de ifade ederek MÖ 7. yüzyılda büyük bir güç hâline gelen ve Filistin’e kadar ulaşan Saka’ların, Türklerin atası olduğunu söyler. Böylece Türklerin Sakalarla da ilişkisi kurulur. Tarihî süreçte bir başka önemli bağ Türklerle Hunlar arasındadır. Akar (2016, s. 66) Hunlar’dan bahsederken şöyle der:

“Hun İmparatorluğunda Türklerle birlikte Moğollar, Tunguzlar da vardı fakat devleti kuran ve yöneten Türkler olmuştur. Nitekim bunu, Çin yıllıklarında geçen ve Hun kültürünü ve devlet teşkilatını yansıtan Tengri, kul, il, ordu, tug, kılıç sözcüklerinden de anlamak mümkündür. MS IV. yüzyılın ortalarında Doğu Avrupa’da ortaya çıkan Avrupa Hunları ile aynı soydan geldikleri bilinmektedir.”

Asya Hunları ile ilgili ilk tarihî belge MÖ 318 tarihli bir anlaşma metni ve Avrupa Hunları, Asya Hunlarının devamı olduğuna göre Türk/Türkçenin varlığı, MÖ 3000’lerden MS IV. yüzyıla kadar, nispeten, yazılı kaynakların ve kavimlerin köklerine dair verilerin az olduğu döneme kadar uzanır.

¹ Tuna’nın (1990) *Sümer ve Türk Dillerinin Tarihi İlgisi ve Türk Dilinin Yaşı Meselesi*; Çeçen ve Gökçek’in (2005) *Sümerce’de Kültür Tarihimize Dair İzler*, Durmuş’un (2018) *Sümerlilerin Kökeni ve Kültürü*; Gökçek ve Abacı’nın (2018) *Sümer ve Türk Dilleri Arasındaki Söz Dizimi ve Bazı Eklerin Benzerlikleri Üzerine Bir Değerlendirme* başlıklı çalışmaları bunun kanıtlarıdır. Gökçek ve Abacı’nın (2018, s. 231) çalışması Türkçe ile Sümerce arasında sadece kelime benzerliği değil gramer ortaklığı da bulunduğunu gösterir. Eratalay, (2014) *Sümerce ile Türkçe’nin biçimbilimsel ve sözdizimsel açıdan incelenmesi* başlıklı bir doktora tezi hazırlamıştır.

Türkçenin güçlü bir başlangıca sahip olmasını sağlaması açısından *Göktürk Yazıtları* çok önemlidir. Kurdukları siyasi birliğe Türk adını veren ve ölmez anıtlar bırakan Göktürkler MS 552-744 yılları arasında hüküm sürer. Bugün *Göktürk Yazıtları* olarak da anılan bu taşlar, II. Göktürk Devleti yöneticileri olan Bilge Kağan, Kültigin ve Tonyukuk adına dikilmiştir. Anıtlar, tarihî birçok verinin yanında Türkçenin daha o dönemde bile kuvvetli bir ifade kabiliyetine ulaştığını göstermesi bakımından son derece önemlidir. Ergin (2010, s. XIV) bu anıt-yazıtların önemini Orhun Âbideleri adlı eserinin giriş kısmında anlatır:

“Türk adının, Türk milletinin isminin geçtiği ilk Türkçe metin. Türk nizamının, Türk töresinin, Türk medeniyetinin, yüksek Türk kültürünün büyük vesikası. Türk edebiyatının ilk şaheseri... Türk hitabet sanatının erişilmez şaheseri... Hükümdarâne eda ve ihtişamlı hitap tarzı... Yalın ve keskin üslubun şaşırtıcı numunesi... Türk dilinin mübarek kaynağı... Türk yazı dilinin ilk, fakat harikulade işlek örneği... Türk yazı dilinin başlangıcını miladın ilk asırlarına çıkartan delil... İnsanlık âleminin sosyal muhteva bakımından en manalı mezar taşları...”

Ergin’in yukarıdaki ifadeleri Türkçenin 8. yüzyılda artık işlenmiş bir edebiyat dili olduğunu ispatlar. Eski Türkçe, Göktürklerden sonra Uygurlar ile devam eder. Uygurlar, 745’lerden itibaren Ötüken bölgesinde hâkim olur. Çinlilerle, Kırgızlarla ve Moğollarla mücadele eden ve zaman zaman da bunların esareti altına giren, Kançu Devleti ve Doğu Türkistan Uygur Devleti’ni kurmuş olan Uygurlar, 1200’lere kadar varlıklarını bir şekilde devam ettirir. Çuvaş ve Yakut Türkçesi dışındaki Türk lehçelerine kaynaklık eden Uygur Türkçesi, Türkçe tarihine zengin eserler bırakmıştır. Çin’in yerleşik unsurlarıyla temasa geçerek onlardan gördükleri dinî terminolojiyi Türkçeye aktarmak için de çaba göstermişlerdir. Bu, Türkçenin işletilebilme, geliştirilebilme özelliğini ortaya koyar.

Orta Türkçe Dönemi’nde (X-XV. yüzyıl) Türkçe, çok geniş bir coğrafyada farklı ses ve şekil özellikleri ile görülür.

Bir yandan tarihî coğrafyası Türkistan'da konuşulurken, bir yandan Hindistan'a, Anadolu'ya bir yandan ise Kıpçaklar ile Rusya'nın ortalarından Doğu Avrupa'ya kadar uzanır. Bu dönem, genellikle, Karahanlı Türkçesi (Karahanlılar), Harezmi Türkçesi (Gazneliler), Çağatay Türkçesi (Timur İmparatorluğu), Kuzey-Batı Türkçesi (Kıpçaklar) ve bugünkü Türkiye Türkçesinin tarihi başlangıcı kabul edilen Batı Türkçesi (Selçuklular-Osmanlılar) başlıklarında incelenir. Batı Türkçesi dışındaki bu gelişme sahalarında verilen bazı önemli eserlerde, Türkçe/Türlere dair düşünceleri aktarması bakımından birkaç eserin özellikle anılması gerekir. Çünkü Orta Türkçe Dönemi'nde Türkler, büyük bir medeniyet dili hâline gelmiş olan Arapça ve Farsça ile karşılaşmış ve bu diller karşısında kendi dil bağımsızlığını koruyabilmek için uğraşmıştır. Türkçe konusunda duyarlı bazı bilim insanı, sanatçılar tarafından bilinçli bir tavır alınmıştır. Bu eserlerin en önemlilerinden biri *Divanü Lügat'it-Türk'tür* (11. yy). Türkçe ve Türk kültür tarihi açısından eşsiz olan bu eser, bazı diğer amaçlarla birlikte aynı zamanda Araplara Türkçe öğretmek için yazılmıştır. Çünkü Türkçe artık, Arapça ve Farsçanın olduğu bölgelerde hâkim dillerden biridir. Bunu görmek istemeyenlere Türkçenin önemi gösterilmek istenir. Zemaşeri'nin *Mukaddimet'ül Edeb'i*, *Divanü Lügati't-Türk'ü* tamamlayan yani içerisinde çok sayıda Türkçe sözcüğe yer veren önemli bir eser olarak 12. yüzyılın başında ortaya çıkar. *Mukaddimetü'l Edeb'*de Arapça kelimelerin Türkçe karşılıklarının verilmesi bu bölgelerde Türkçeye duyulan ihtiyacı gösterir. Aynı şekilde Hindistan ve civarına hâkim olan Türkler dolayısıyla Türkçe de eserlere konu olur. Fahrettin Mübarekşah, Lahor'da, *Şecer-i Ensab* adlı eserini Kutbeddin Aybey'e (13. yy başı) sunar. Mübarekşah (2021, s. 8)eserinde, Türkler ve Türkçeyi tanıtırken şöyle der:

“Türklerin başka milletlerden üstün olmalarının birkaç sebebi daha vardır. Biri budur ki, Arapçadan sonra, Türkçeden daha iyi ve daha heybetli hiçbir dil yoktur. Bugün Türkçeye rağbet eski zamanlarda olduğundan çok fazladır. Çünkü emirlerin ve sipehsâların çoğu Türk'tür. Devlet onlarındır. Bütün insanla-

rın muhtaç olduğu nimet ve servet onların elindedir. Asiller, büyükler ve büyüklerin çocukları Türklerin hizmetindedirler ve onların devleti sayesinde, âsûde ve muhteremdirler.”

Mübarekşah'ın Arapçayı istisna tutmasının sebebini, Köprülü (2021, s. 8) şöyle izah eder: “Anlaşıyor ki, Fahred-din Mübârekşâh Türkçenin bütün dillerden daha iyi, daha heybetli olduğu fikrindedir; Arapçayı bundan istisnâ etmesi, sadece Müslüman zihniyetinden ileri geliyor.” Türkçenin önemini anlatan bu eserlerin dışında İlhanlılar (1256-1335) devrinde Moğol boylarına ve orduya yazılan fermanların Türkçe olduğu da bilinir. Kısacası 13. yüzyılda Türkçe artık Türkistan'dan Karadeniz'in kuzeyi ile Kafkaslara, güneyde Hindistan'a, batıda Anadolu içlerine kadar yayılmış önemli dillerinden biridir ve bölgede bulunan diller ile bir rekabet hâlinindedir.

1.1. Batı Türkçesi (Türkiye Türkçesi)

Türkiye Türkçesinin kaynağı olan Batı Türkçesi, Anadolu'da 13. yüzyılda şekillenmeye başlar. Türkler, Talas Savaşı'ndan itibaren büyük kitleler hâlinde İslam'ı kabul etmiş ve kısa sürede İslam'ı dünyaya yaymaya çalışan millet hâline gelmiştir. Bu durum, Kur'an dili olan Arapçanın, Türkçe üzerinde baskı oluşturmaya sebep olmuştur. Burada baskı ifadesinden kastımız, Arapça kelimelerin Türkçede hızla yayılmasıdır. Çünkü Arapça uzun zamandan beri Türklerin hâkim olduğu/ olmaya başladığı coğrafyalarda zaten hem konuşma hem de bilim dili olarak kullanılmaktadır. Bir de buna Türklerin İslam'a ve İslam'ın kitabı olan Kur'an dilinin Arapça olması sebebiyle Arapçaya olan saygısı eklenince bu etki çok daha fazla artmıştır. Farsça da Türklerin bulunduğu bölgelerin önemli bir edebiyat dilidir. Türkler/Türkçe bugünkü İran, Irak, Türkiye topraklarına büyük ölçüde hâkim olduğunda bu iki güçlü dille Arapça ve Farsça ile yarışmak/yaşamak durumundadır. Bazen Türklerin kendileri bile kurdukları güçlü devletlerde kendi dilleri yerine ilim ve edebiyat dili olarak Arapça ve Farsçayı kullanmıştır. Büyük Selçuklu Devleti'nde resmî dil olarak Arapça ve Farsça kullanılmıştır. Medreselerde eğitim Arapça

ile yapılmıştır, Selçuklu aydınları hem Arapça hem de Farsça bilir. Anadolu Selçuklu Devleti'nde de bilim dili Arapça, resmî belge dili önce Arapça, daha sonra Farsça olur. Bütün bu gelişmeler, Türkçenin gelişip serpilmesi, önemli eserler vermesini olumsuz etkiler. Bayram (2004, s. 107) Anadolu Selçukluları zamanında: “230 küsur eser telif edildiğini, bunlardan 20 tanesinin müellifinin meçhul olduğunu, geriye kalan eserlerin 80 müellif tarafından yazıldığını” belirttikten sonra, bu eserlerden 145'inin Farsça, 68'inin Arapça, 15'inin Türkçe olarak kaleme alındığını, birkaç eserin de Süryanice ve Ermenice olduğunu söyler. Kısaca ifade etmek gerekirse Anadolu'daki Türkler 9, 10, 11, 12. yüzyıllarında, kendi dilleri ile çok az eser verir.

Anadolu'nun Türkleşmesinde, Türkçenin Anadolu'da yayılmasında ve bir devlet dili hâline gelmesinde iki önemli olay vardır: Bunlardan birincisi, Malazgirt Savaşı'dır. Türkler bu savaştan sonra Anadolu'ya gelir ve yerleşir. Bu gelişler, Anadolu'da önemli miktarda Türkçe eser verilmesine vesile olamaz. Az önce yukarıda da ifade edildiği gibi hem Büyük Selçuklu hem de Anadolu Selçuklu Devleti'nde eğitim ve devlet dili Türkçe olamamıştır. Türklerin Anadolu'ya ikinci yoğun gelişleri Moğol saldırıları sebebi ile olur. Türkler, Moğol istilasının başlamasıyla, onların saldırılarından kaçarak Anadolu'ya gelir. İran ve Anadolu coğrafyasında büyük yıkıma sebep olan Moğol istilası Türkçe açısından bir bakıma olumlu sonuçlar doğurur. Çünkü Moğolların önünden kaçan Türkler, Anadolu'ya gelir. Moğol akınlarının Türkçe açısından diğer önemli etkisi ise şudur: Moğollar, Anadolu Selçuklu Devleti'ni zayıflatır. Anadolu'da merkezi güç ortadan kalkınca, çeşitli yörelerde kendini güçlü hisseden Türk beyleri bağımsızlığını ilan eder. Korkmaz (2009, s. 61-69) Anadolu Selçuklu Devleti'nin yıkılışından sonra kurulan 16 Türk beyliği olduğunu söyler²: Bu beyler Türkçeye itibar ederler. Korkmaz (2009, s.

² Anadolu'da, Selçuklu Devleti'nin yerini alan ve batıdan doğuya, kuzeyden güneye doğru uzanan başlıca beylikler şunlardır: Ladik (Denizli), Honas ve Dalaman yörelerinde İnançoğulları (1261-1368); Milas-Muğla ve kısmen Aydın-Denizli yörelerinde Menteşeoğulları (1280-1424); Manisa-Gördes-Turgutlu ve Denizli yörelerinde Saruhanoğulları (1302-1410); Birgi-Selçuk-İzmir ve dolaylarında Aydınoğulları (1308-1496); Afyon ve yöresinde Şahip Ataoğulları (1275-1341); Balıkesir-Çanakkale yörelerinde Karesi Beyliği (1297-1360); Kü-

69): “Anadolu Beyliklerinin başlarında bulunan, Arap ve Fars kültürüne de pek aşına olmayan Türkmen beyleri, bilinçli bir tutumla Türkçeye sarılmışlardır” der. Dolayısıyla, bu dönem, Anadolu’da Arap ve Fars dillerine karşı Türkçeyi egemen kılma mücadelesinin olduğu bir dönemdir. Anadolu’daki bu yeni yapı sebebiyle zaten konuşma dili olan Türkçe aynı zamanda yazı dili hâline gelir ve bu dille çok sayıda eser verilir.³ Eski Anadolu Türkçesi olarak adlandırılan bu dönemde Türkçe, Anadolu’da çoğunluğun kullandığı itibarlı bir dildir. Eserlerin birçoğunun ön sözünde yazarlar-şairler eserlerini niçin Türkçe kaleme aldıklarını anlatırken: “Türkler de anlasın, Türkler de okusun, Türkler de bunlardan haberdar olsun” anlamına gelecek cümleler kurarlar. Ayrıca bu eserlerde kullanılan Türkçe, ifade etme kabiliyeti açısından zengindir. Sadece Yunus Emre’nin şiirlerinde kullandığı Türkçeden hareketle yani kullandığı sözcükler, benzetmeler, soyutlamalar ve ifade zenginliğine bakarak Türkçenin gelişme seviyesine dair çok önemli tespitler yapılabilir.

13. yüzyılın ortaları Batı Türkçesinin istiklali açısından son derece önemlidir ve Batı Türkçesi yazı dilinin, bir anlamda bilim dilinin başlangıcı sayılabilir. Develi (2006, s. 12) bu durumu şöyle vurgular:

“Resmi işlerinde hep Farsçayı ve Arapçayı tercih eden Selçuklu Devleti’ne karşın bu devletin hâkimiyeti altındaki beyliklerde Türkçe kullanılıyordu. Zira bu beyliklerin idarecileri çoğu zaman pek de yüksek bir eğitim görmemiş ve ana dillerinden başka bir dil bilmiyor oluyorlardı. Ayrıca halkın Türkçeye olan talebi, birçok metnin bu dile tercümesini gerekli kılıyordu. Osmanlı Devleti müstakil bir beylik hâline

tahya-Uşak, Denizli ve Afyon çevrelerinde Germiyanogulları (1300-1429); Beyşehir, Seydişehir ve yörelerinde Eşrefogulları (/1326); Isparta, Eğirdir, Burdur ve Antalya yörelerinde Hamitoğulları; kuzeybatı Anadolu’nun Eskişehir, Bursa yörelerinde Osmanogulları (1243); Güney Anadolu sahillerinde Alaiye Beyliği (1293-1471); Maraş-Elbistan bölgesinde Dulka-diroğulları (1339-1521); Adana bölgesinde Ramazanoğulları (1352-1608); Orta Anadolu’nun Sivas, Kayseri, Niğde, Tokat, Amasya bölgesinde Kadı Burhaneddin Devleti (1344-1398); Konya, İçel ve Ermenek bölgelerinde Karamanoğulları (1256-1483); Karadeniz bölgesinde Trabzon ve Sinop yörelerinde Pervaneogulları (1277-1322).”

³ Bu eserler ve bunların niteliğine dair geniş bilgi için Özkan’ın (2000) *Türk Dilinin Gelişme Alanları ve Eski Anadolu Türkçesi* adlı eserine bakılabilir.

geldiği yıllarda Türkçe Anadolu'ya o kadar yerleşmiş ve nüfus olarak hâkimiyetini kurmuştu ki, başka bir dilin devlet işlerinde kullanılması imkânı kalmamıştı. Bu şartlarda Türk Devletinin başına geçen hanedan hangisi olursa olsun Türkçeyi tercih etmek zorunda idi.”

Osmanlı Devleti, Anadolu Selçuklu Devleti'nin yıkılmasından sonra Anadolu'da kurulmuş olan bütün beylikleri ortadan kaldırarak Anadolu'da siyasi birliği sağlar. Osmanlı'nın dili de diğer beyliklerde olduğu gibi Batı Türkçesidir. Böylece, Batı Türkçesi Osmanlılar ile ilk defa devlet dili hâline gelir. Eski Anadolu Türkçesi etkisini, dil yapısı ve temel özellikleri ile Osmanlı Devleti döneminde 14. yüzyılın ortalarına kadar sürdürür. Bu dönemden itibaren, Osmanlı'nın Türkçesi Arapça ve Farsça etkisi ile eski Anadolu Türkçesi özelliklerini kaybetmeye başlar.

1.2. Osmanlı Türkçesi:

Osmanlı dönemindeki dile dair tartışmalar çeşitlidir. Tartışma konularından biri kullanılan dilin Türkçe olup olmadığıdır. Develi (2006, s. 11) bu durumu şöyle açıklar:

“Türkçe, Osmanlı Devleti'nin uygulamadaki resmî dili idi. Sarayın özel durumlar dışında yazışmalarında kullandığı dil hep Türkçe olmuş, resmî belgeler bu dil ile üretilmiştir. Saray çevresinin konuşma dili de her zaman Türkçe olmuştur. Devletin çok farklı unsurlarının bir arada yaşadığı yörelerde ve kamusal alan olarak tanımlayabileceğimiz devlet müdahalesi dışındaki her alanda iletişimin ortak dili Türkçe idi. Arapçanın kalesi olarak görülen medreselerde bile evet metinler Arapça idi ancak eğitim büyük ölçüde Türkçe üzerinden yürütülüyordu.”

Özkan da (2017, s. 39): “Daha önceki Türk-İslam devletlerinde olduğu gibi ders kitapları ve ders müfredatı Arapçayı öğrenme ve anlamaya yönelik olduğu için medreselerde Arapça ağırlıklı öğretim yapılıyordu. Fakat ders anlatımlarında Türkçe tercih edilmekteydi” diyerek Osmanlı Devleti'nin dilinin Türkçe olduğunu, medreselerde ders anlatılırken Türk-

çe kullanıldığını ifade eder. Burada asıl üzerinde düşünülmesi gereken husus şudur: Osmanlı Devleti kendini kim ve ne olarak görüyordu veya tarihi süreçteki tutumundan hareketle Osmanlı Devleti'nin dili nasıl tanımlanabilir? Bunun cevabı şöyle olmalıdır: Osmanlı Devleti'ni Türkler kurmuş dolayısıyla Batı Türkçesini devlet dili hâline getirmiştir. Fakat Osmanlı, kendini bugün anlaşılan manada bir Türk devleti, ulus devlet olarak görmez. 20. yüzyılın değerlerinden hareket ederek Osmanlıyı bir ulus devlet olarak değerlendirip ulus devlet refleksleri göstermediği için eleştirmek doğru olmayabilir. Osmanlı; çok uluslu, çok dinli, çok kültürlü bir yapıdır. Bu dönemde bu ulus-din-kültürlerin karmasından bir kültür oluşturur. Dolayısıyla dili de böyle böyledir. Bu karma yapıda düşünceyi ifade ediş biçimi, yani cümle yapısı, her zaman Türkçe olmuştur. Osmanlı kendini aynı zamanda İslam'ın temsilcisi olarak gördüğünden Kur'an dili olan Arapçaya çok önem vermiş ve onu öğretmeyi ana ilkelerinden biri kabul etmiş, Arapçanın bütün imkânlarından yararlanmış. Özkan (2017, s. 54) Osmanlıda Arapçanın durumuna dair şöyle der: "Arapça öğrenmenin temel amacı Kur'an-ı Kerim'i anlayabilmek, hadislerle mana verebilmek ve Arapça kaynaklara ulaşabilmek." tir. Osmanlı aslında din dili olduğu için Arapçaya önem vermiştir.

Osmanlı Türkçesi üzerinde önemli etkisi olan diğer dil Farsçadır. Devlet, bir manada, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu Devleti'nin devamı mahiyetindedir ve bu iki devlet resmi işlerinde "hep Arapça ve Farsçayı tercih etmiştir" (Develi, 2006, s. 12). Bu sebeple Osmanlılar yüksek bir edebiyat dili olan Farsçadan da istifade etmiştir. Çünkü o dönemde ulus devlet, ulus dili anlayışı yoktur. Osmanlı Türkçesi Arapça ve Farsçadan olduğu gibi Ermenice, Rumca, İtalyanca sonraları Fransızca ve diğer dillerden de yararlanmış. Ancak Türkçe cümle kurma mantığından hiç vaz geçmemiştir. Böylece Osmanlı Türkçesi denilen dil ortaya çıkmıştır. Bir de şunu hatırlamak gerekir: Lisân-ı Osmanî, Osmanlı Devleti'nin iyice zayıfladığı ve topraklarını kaybettiği dönemde, siyasi birliğe destek vermesi için, 19. yüzyıl Osmanlı aydınları tarafından

kullanılan bir tabirdir. Avrupa kaynaklarında bile Osmanlının dilinin ‘Türkçe’ olarak anıldığını kaynakları ile ifade eden Develi (2006, s. 64-65): “Bu dile, dili kullananlar, konuşanlar ve yazarlar, yani Osmanlılar, her zaman ‘lisân-ı Türki’ yani Türk dili dediler. Dilin adının ‘lisân-ı Osmanî’ olması, daha çok Tanzimat sonrasında dağılmakta olan imparatorluğu, ‘Osmanlı kimliği’ etrafında bütünleştirmek isteyen aydın ve bürokratların icadıdır” der. Fazlıoğlu (2003, s. 161) ise Osmanlı medrese mensuplarının kullandıkları dili nasıl adlandırdıklarını şöyle anlatır:

“Osmanlı medrese mensupları bu ‘dil’ için her zaman Lisân-ı Türki, zeban-i Türki, Türkice, Türk dili ve benzeri adları kullanmışlardır. Bu durum onların kullandıkları dili, Türk dili’ olarak gördüklerini açıkça gösterir. Bu açıdan Lisân-ı Osmanî ya da ‘Osmanlıca’ gibi adların ortaya çıkışını XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra Osmanlı Devleti’nin benimsediği ‘Osmanlılık’ siyasetine bağlamak doğru görülmektedir.”

Dolayısıyla 19. ve 20. yüzyılın ulus bilinci-ulus devlet anlayışı ile Osmanlı döneminde, Türkçenin saf kullanılmaması veya Türkçenin işletilerek zenginleştirilmemesini eleştirmek doğru bir yaklaşım olmayabilir.

Osmanlı döneminde 14.-15. yüzyılın birinci yarısında yazılan eserlerin pek çoğu; öğrencilere, halk kitlelerine ya da Anadolu beyliklerinin sade Türkçeden hoşlanan hükümdarlarına sunulmak üzere yazılmış olduğundan, dilin imkân verdiği ölçüde, yabancı kelime ve terkiplerden uzak bir Türkçe ile yazılmıştır. Âşık Paşa, *Garibnâme*’de Türkçe konuşan halk da hak, irfan ve marifete erişsin, onlar da hakkı kendi dillerinde okuyarak başka milletler tarafından hor görülmeğe kurtulsunlar diye yazdığını söyler. Gülşehri’nin *Mantıku’t-Tayr*’ında sade Türkçe ile yazılmış bölümler mevcuttur. Ahmedî, Yıldırım Beyazıt’ın oğlu Emir Süleyman’ın *Cemşid ü Hurşid*’i Türkçe yazmasını bizzat teklif ve tavsiye ettiğini söyler. Mercüme Ahmed, 15. yüzyılın ortalarında II. Murat’ın, *Kabûsnâme*’nin dilini beğenmeyerek daha sade yazılmasını istediğini

söyler. 16. yüzyılın hemen başında Şah İsmail, sade Türkçe şiirler yazar. 16.yy’da Bergamalı Kadri, *Müyessiretü’l-Ulûm*’da kitabını: “Türklerle faidesi olsun. Başka dilleri buna kıyas ederek öğrensinler” düşüncesiyle yazar. Bir yandan böyle eserler yazılırken bir yandan özellikle 16. yüzyılın başından itibaren bürokrasi, ilim ve edebiyatta kullanılan yazı dili oluşur. Klasik döneme, yani 16, 17, 18 ve 19. yüzyılın başına kadar bu dil hâkim olur. Tanzimat’tan itibaren bu dil suni olmakla ve Türkçeyi ihmal etmekle eleştirilir ve klasik dönemde Arapça ve Farsça bilen Osmanlı aydınları tarafından Türkçenin yetersiz, sert ve kaba olarak nitelendirildiği söylenir. Buna dair deliller de sunulur. Ancak Fazlıoğlu (2003, s. 59) Türkçe eser yazdığı hâlde, Türkçenin genel manada yetersizliğinden bahsedenlerin bazen farklı amaçlarla bunu ifade ettiklerini şöyle izah eder:

“Âşık Paşa, Şeyhoğlu Sadrüddin Mustafa, Devletoğlu Yusuf, Sinan Paşa (öl. 1486), Şerefeddin Sabuncuoğlu, Kemal-i Zerd (Bergamalı Sarıca Kemal, XV. yüzyılın ikinci yarısı) gibi pek çok şair ve yazarın, Türkçe’nin yetersizliğinden yakınması bir durumu tespit çerçevesinde bir hakikate karşılık gelmesinin yanında eserlerini meydana getirirken harcadıkları emeğe vurgu yapmak; belki de bu emeği biraz mübalağa etmek içindir. Hoca Mesud b. Ahmed bile eserleriyle övünmesi ve Türkçe’yle telif etmesini öne çıkartmasına karşın Türkçe’nin darlığından yakını. Bu yakınma yalnızca Türkçe’nin teknik içeriğinden kaynaklanan yetersizliklerle alakalı değildir; aynı zamanda Türkçe yazan yazarların önünde daha önce yazılmış örnek alınabilecek metinler olmamasıyla da ilgilidir.”

Ayrıca Türkçe ile ilgili bu şikâyetlerin “Türkçenin o dönemdeki ‘bilfiil’ durumuyla ilgili olduğunu, bilkuvve imkânları” (Türkçenin kendi imkânları ile ilgili) ile ilgili olmadığını ifade eder (Fazlıoğlu: 2003, s. 160) ve: “Tersine Âşık Paşa, Gülşehri (öl.1317’den sonra) Erzurumlu Mustafa Darir (XIV. yüzyıl) gibi pek çok şair ve yazar Türkçe’nin imkânlarının zenginliğine işaret etmekte ve sorunun mevcut dilin işlenmemişliğinden kaynaklandığını, bu nedenle Türkçe’nin işlenmesi hâlinde so-

runun kendiliğinden aşılabacağını” vurgular.

Fazlıoğlu (2003, s. 160) Türkçeyi bir “kültür” dili hâline getirmeye çalışan Hatiboğlu (XV. yüzyıl), Sinan Paşa, Şerefeddin Sabuncuoğlu, Gelibolulu Mustafa Ali (ö. 1600) gibi manzum ve mensur yazarların XV. yüzyılın sonları ile XVI. yüzyılın başlarında ‘basit Türkçeyi yavaş yavaş terk ettiğini’ söyler. Fazlıoğlu (2003, s. 161) aynı yazısında 16. yüzyıl başındaki esaslı değişimi anlatır. Türkçenin hakikatine ilişkin nazari bilgiyi temsil edebilecek ‘yarı-sembolik dil’ seviyesine hızla ulaştırılmak istenmesi arzusu”nun “basit Türkçe” yerine “fasih Türkçenin”, Osmanlı kültür hayatının ve yönetici sınıf üyeliğinin ayırt edici bir özelliği hâline geldiğini, başkent İstanbul’da temerküz eden bürokrasinin “fasih Türkçeyi” tercih ettiğini, hatta savunduğunu gösteren kanıtlar bulunduğunu ifade eder. Yani 16. yüzyıldan itibaren kullanılan dil de Türkçedir, ancak bu basit bir Türkçe değil farklı dillerin imkânlarını kullanan fasih bir Türkçedir.

Kahraman (2017, s. 145) Osmanlı Türk aydınının bu düşünme biçiminin nasıl bir sonuç doğurduğuna dair şunları söyler:

“Osmanlı Türk aydını kendini tanımlama konusunda, yazdığı eserler noktasında, kendini İslam coğrafyasının en önemli bir parçası, hatta merkezi sayar, ürettiği eserleri de bu coğrafya için yazdığını düşünür. Bu duruş ve düşünüş, pek çok alanda kendini göstermiştir. Osmanlı aydınlarının bu iyi niyetli ve dünyayı kapsayıcı (cihanşümül) görüşü, Türk dilinin gelişmesi ve yerleşmesi yerine onun aleyhine işleyen bir düzen hâlini almıştır.”

Fazlıoğlu, değişimi fasih Türkçe arayışı ile açıklarken Kahraman, bunu, Osmanlının kendini İslam medeniyetinin merkezi olarak görmesi ile ilişkilendirir. Fazlıoğlu’nun (2003, s. 182-183) Osmanlı döneminde kullanılan bilim diline dair bazı önemli tespitleri vardır:

“Osmanlı kültür hayatında başta tıp olmak üzere coğrafya, müzik gibi bilgi dallarında Türkçe eser

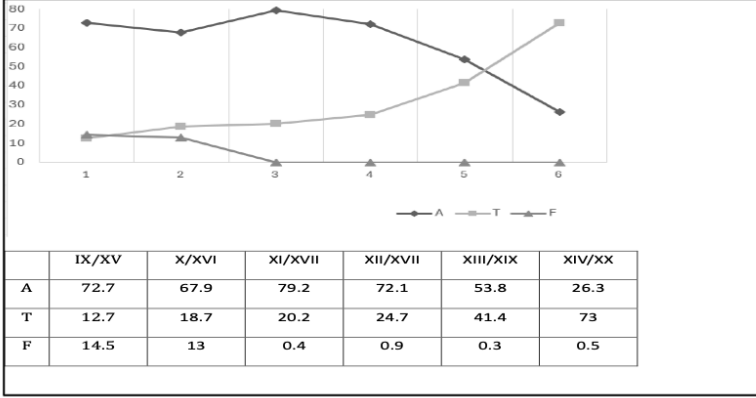
verme hem erken bir tarihte başlamış hem de oldukça yaygınlaşmıştır... Teorik astronomide eserler daha çok Arapça kaleme alınırken astronomi aletleri ve vakit tayini gibi pratik astronomi alanlarında Türkçe eser verme erken bir dönemde başlamış ve yaygınlık kazanmıştır. Teorik matematik alanında eserler yenileşme dönemine kadar Arapça yazılırken muhasebe matematiğinde ister aritmetik isterse mesaha olsun eserler büyük oranda Türkçe kaleme alınmıştır...”

Fazlıoğlu, özellikle devlet bürokrasisinde, konaklar, tekkeler, zaviyeler ve dergâhlardaki eğitim öğretim faaliyetinin yaygınlaşması neticesinde Türkçe okuma yazma bilen kişilerin sayısında belirli bir artışın olması ile Türkçe eserlerin sayısının arttığını ifade eder. İhsanoğlu'nun (1997, s. 21) *Osmanlı Döneminde Astronomi Literatürü Tarihi* adlı eserdeki giriş yazısında önemli bazı tespitleri vardır: “1200 sayfa, 582 yazar ve 3000 kadar eserin incelendiği bu eserin ‘kuşatıcı vasfı göz önünde bulundurularak sadece Osmanlı astronomisi değil Osmanlı bilim, bilim literatürü ve bilim dili hakkında bazı mütalaaların mümkün olabileceği görülecektir” dedikten sonra Osmanlı dönemi Türkçesi ile ilgili şunları söyler:

“Osmanlı döneminin İslâm bilimine zaman ve mekân boyutlarında kazandırdığı bu katkıların yanında diğer bir katkı da Arapça ve Farsçanın yanında yeni bir bilim dili olan Osmanlı Türkçesi veya Osmanlıcadır. Klâsik dönemde, Arapça ve Farsçanın yanında bir üçüncü dil olarak yaralan Türkçe, zaman içinde gelişerek bir bilim dili hâlini almış ve batı biliminin de Arap ve İran gibi Osmanlı'nın eski ortaklarına aktarılmasında da önemli bir fonksiyonu üstlenmiştir.”

İhsanoğlu'na göre Osmanlı dönemi, İslam dünyasına, yeni bir bilim dili olan Osmanlı Türkçesini kazandırmış, bu dil Batı biliminin İslam dünyasına aktarılmasında aracılık etmiştir. İhsanoğlu (1997, s. 22): Osmanlı devri bilim adamlarının astronomi sahasında ortaya koydukları eserlere dil açısından toplu ve analitik bir şekilde bakıldığında bu eserlerin %48'inin Arapça (A), %42'sinin Türkçe (T), %5'inin Farsça (F) ve %5'inin karışık dille (yâni birden fazla dil ile) yazıldığını söy-

ler ve Osmanlı Devleti'nde, yüzyıllar içerisinde Türkçenin nasıl bilim dili olma özelliği kazandığını; Arapça ve Farsçanın önemini nasıl yitirdiğini gösteren aşağıdaki grafik⁴ ve cetveli verir:



Şekil 1: Osmanlı devri astronomi sahası eserlerinin dili

Bu grafik sadece astronomi ile ilgilidir. Fakat İhsanoğlu, yaptıkları araştırmanın kuşatıcı bir vasfı olduğunu söyler. Bu sebeple, genelleme yapılarak grafikte açıkça görüldüğü gibi, Türkçenin hep bilim dili olarak kullanıldığı ve kullanım oranının, imparatorluktan ulus devlete doğru gittikçe arttığı söylenebilir. Fazlıoğlu (2003, s. 184) Türkçenin bilim dili olmasında Lale Devri'ni dönüm noktası olarak görür:

“Lale dönemindeki tercüme faaliyeti bizzat devlet tarafından organize edildiğinden büyük oranda bir ‘Türkçe hareketi’ olarak ortaya çıkmıştır. Bu tercüme hareketinin fikri arka planı da kanımızca, XVII. yüzyılın ikinci yarısında Mehmed Vani Efendi ve Bursalı İsmail Hakkı gibi bilginlerin elinde gelişmeye başlayan erken dönem ‘Türk milliyetçiliği’ anlayışıdır. Öyle ki Lale devrinden sonra Türkçe telif ve tercüme eden yazarlar artık Türkçe telif ve tercüme etmelerine hiçbir gerekçe göstermemeye başlamışlardır.”

⁴Grafikte miladi hicri bir arada gösterilmiştir. A Arapçayı, T Türkçeyi, F Farsçayı temsil eder.

Fazlıoğlu, özellikle mühendishanede ders veren, Türkçe eser veren medrese mensubu veya divan kâtipleri ile ilgili tespitler yapar:

“Şeker-zade Feyzullah Sermed (öl. 1787). Çinâri İsmail Efendi (öl. 1790). Gelenbevi İsmail Efendi (öl. 1790), İbrahim Kâmi b. Ali (1794’de sağ), Hüseyin Rıfki Tamânî (öl. 1817) ve özellikle İshak Hoca (öl.1836) gibi bilgin ve yazarlar artık Türkçe eser telif ve tercüme etmeyi ‘doğal’ kabul ederek yazıyor ve çeviri yapıyorlardı.”

Daha önceki dönemlerde Türkçe yazarların çoğu, eserini niçin Türkçe yazdığını izah etmek durumundadır. Lale Devri’nde ise Türkçe yazma sebebini izah etme ihtiyacı kalmamıştır. Bu, Türkçe yazmanın doğal hâle geldiğini gösterir. Lale Devri’nden sonra Osmanlı devlet düzeninin iyice bozulması, sürekli toprak kayıpları ve gerilemenin sebepleri üzerinde kafa yoran Osmanlı Devleti, kurtuluş çareleri arar. Gözünü, Batı’ya, Batı’daki gelişmelere çevirir. Batı ile temaslarını artırır. Batıdaki gelişmelerin bir zorunluluk olarak takip edilmesi ve bazılarının alınmasıyla Osmanlıda birçok şey değişir. Batı tarzında eğitim kurumları açılır. Özellikle mühendislik ve tıp sahasındaki yenilikler, açılan yeni tarz okullar, Osmanlı Türkçesi üzerinde Arapçanın etkisinin azalmasına vesile olur. Batılı kaynaklardaki bilim metinlerinin, dolayısıyla terminolojinin, bu okullarda okuyacak öğrenciler için Türkçeye tercüme edilmesi gerekir. Fazlıoğlu (2003, s. 183) bu ihtiyacı; Türkçeyi bilim dili seviyesine yükselttiğini, Türkçenin bütün bir İslam dünyasına Batılı bilgileri aktaran ‘ortak’ bir dil olma özelliği kazandığını söyler. Bu tercüme faaliyeti sırasında bilginlerin Arapçada karşılıkları bulunmayan, Arapçadan türetilmiş bazı terimler kullandığını, bu eylemin, Arapçayı, Avrupa’daki Latincenin durumuna düşürdüğünü ifade eder:

“Bu eserleri tercüme eden bilginler yabancı terimlere Arapça menşeli karşılıklar bularak Arapça’yı Avrupalılar nezdindeki Latince’ye benzetmişlerdir. Bu davranış, artık Arapçanın Osmanlı bilgini için Latince gibi ‘ölü’ bir dil olduğu kabulünü zımnen

içermektedir. Yenileşme sürecinde Avrupa dillerinden hareketle vuku bulan bu tercüme hareketi Türkçe açısından başka bir önemli sonucu doğurmuştur: Bu sonuç, İslam kültür tarihinde ilk defa Türkçe'nin bütün bir İslam dünyasına bilgi aktaran 'ortak' bir dil olma özelliğini kazanmasıdır. Fen bilimlerine ilişkin pek çok Türkçe eserin İstanbul dışında, başta Kahire olmak üzere İslam dünyasının değişik merkezlerinde basılması; ayrıca Türkçe basılı eserlerin Tataristan ve Türkistan başta olmak üzere İran, Irak, Suriye ve Mısır gibi bölgelerde yaygınlaşması bu bölgelerde 'yeni bilimlere' yönelen kişilerin dil tercihini göstermesi açısından dikkate şayandır.”

Saygılı (1978, s. 410) Batılılaşma hareketlerinin başlaması ile Türkçede meydana gelen değişimi anlatırken şöyle der:

“İhtiyacımız olan terimleri kendi uygarlık çevremizin başatlı düşünüm ve edebiyat dilleri olan Arapça ve Farsça kalıpları ile kök ve eklerinden ve hatta sözcük takımlarından yaratmaya ve türetmeye koyulduk. Aynen Avrupa'nın Yunanca ile Latince'den bu maksatla yararlanması gibi.”

Saygılı (1978, s. 410) Avrupa ile Osmanlıda yapılanı birbirini ile karşılaştırarak Osmanlı'nın uyguladığı yöntemin niçin tutmadığını izah eder:

“Avrupa ile aramızda büyük bir fark vardı. Bir defa Avrupa'da tedrici olarak yapılan bir şey bizde toptan yapılmak durumunda idi. İkinci ve daha önemli bir fark da şu idi ki Avrupa dillerinin bu işte dayandığı ve bu maksatla başvurduğu Latince ve Yunanca bu Avrupa dilleri ile aynı ailedendi. Dilin bu yolla türetilen sözcükleri benimsemesi bu sebeple kolay olmakta idi. Oysa Türkçe ile Arapça ve Farsçanın her üçü de ayrı ayrı dil ailelerine girmektedir ve Türkçe ile bu diller arasında sözcük türetme olanak ve yolları bakımından köklü farklar mevcuttur.”

Eker (2013, s. 69) terim yapımında, dolayısıyla bilim üretiminde Arapçadan istifade edilmesine dair farklı bir değerlendirme yapar:

“Batı örneğinde kurulan Mülkiye, Harbiye, Tıbbiye, Tercüme Odası, Cemiyet-i Tıbbiye-i Osmaniye, Encümen-i Daniş, Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye, Darülfünun vd. Tanzimat dönemindeki reform hareketlerinin ana figürleriydi. Batıdaki modellere göre oluşturulan bu kurum ve kuruluşlar, faaliyete geçmelerinden itibaren terim ve terminoloji sorunlarıyla karşı karşıya gelmişlerdi. Osmanlıca'nın genellikle Arapça dil malzemesiyle yapılan terimleri, modern anlamda millî sayılamazdı. Millileştirme, bugünkünden farklı olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasal ve toplumsal değerler dizisine ve muhafazakâr düşünceye uyarlanması anlamını taşıyordu. Terimlerin millileştirilmesi de doğal olarak Osmanlıcalaştırılmıydı.”

Eker, oluşturulan yeni terimlerin yapılış biçimini olumsuz eleştirir.

Türkçenin sadeleşmesi, benliğine kavuşması ya da bilim dili olması yolunda yapılan birçok araştırmada, neredeyse ortak bir görüş olarak III. Selim ve II. Mahmut'un yaptığı yenilikler, Batı ile ilişkilerin gelişmesi, Batı tarzında okulların-kurumların açılması (Mühendishane-i Bahr-i Hümayun, Mühendishane-i Berr-i Hümayun, Tercüme Odası, Mızıka-i Hümayun, Mekteb-i Tıbbiye-i Askeriye-i Osmaniye-i Şahane vb.) gazetesinin çıkışı, milliyetçilik dalgasının Osmanlıya ulaşması dile getirilir. Levend (1960, s. 79) Osmanlı'nın niçin Batı'yı takip etmek zorunda kaldığını şöyle anlatır:

“İslâm âlemi bu sarsıntıyı geçirirken Avrupa'da kurulan yeni bir uygarlık gittikçe ilerleyip genişliyor ve temsil edici bir kuvvetle her tarafa yayılıyordu. Kendini zorla kabul ettiren bu yeni uygarlık yanında, artık tarihe mal olmağa hazırlanan eski uygarlığın dayanmasına imkân yoktu. Öte yandan, bu uygarlığın en son merkezi olan Osmanlı İmparatorluğu da XIX. yüzyıl başlarında çökmeğe yüz tutmuştu. İdare gevşemiş, ordu nizamını kaybetmiş, hazine boşalmış, içerde güvenlikten, dışarıda itibardan eser kalmamıştı. İşte Tanzimat, devlet işlerinde bozulan düzeni yeniden kurmak isteğinden, fikir hayatında Batıya

dönmek ve yeni uygarlığın gidişine ayak uydurmak ihtiyacından doğmuş bir harekettir.”

Türkçe bilim dilinin Batılılaşma ve Tanzimat hareketinden çok daha önce olduğunu, Tanzimat döneminin hemen öncesinde ve Tanzimat'ta yapılan yeniliklerden kaynaklanmadığını iddia eden görüşler de vardır. Tanzimat Dönemi ve tıp dili üzerine yaptıkları bir çalışmada Hatemi ve Işıl (1989, s. 16): “Belirtmeye çalıştığımız gibi, beylikler devrinden beri sade tıp eğitiminde değil, bütün yükseköğretim dilinde, Türkçe başta geliyordu” der. Hatemi ve Işıl, esas olarak yeniliklerin, terimlerin ve tıp dilinin Türkçeleşmesinin Tanzimat'tan önce gerçekleştiğini söyler. Bu çalışmanın tezine göre, Türkçe tıp dilini Tanzimat bir miktar daha perçinlemiştir. Levend'in (1960, s. 106) görüşü Hatemi ve Işıl'ın fikri ile mütenakızdır. Levend, Şanizade Ataullah Efendi, Hekimbaşı Behçet Mustafa Efendi, Hayrullah Efendi'nin eserlerindeki Türkçe tıp dili ve terimlerin, 1867'de, özellikle, tıp dilini Türkçeleştirmek için kurulan Cem'iyet-i Tıbbiyye-i Osmaniyye'nin oluşturduğu Lûgaat-ı Tıbbiyye'den sonra Arapçalaştığını ifade eder. Bunlar tıp dilinin Türkçeleşmesine dair iki farklı görüştür. Levent (1960, s. 107) adalet işlerini zamana uygun hâle getirmek için, eski fıkha dayanan yeni bir kanun meydana getirmek amacıyla kurulan Mecelle-i Ahkâm-ı Adliyye Cem'iyeti'nin hukuk tarihi açısından önemli bir dönüm noktası olduğunu, bunlar arasında en önemli işin ise: “Hukuk terimlerine ait bu devrin en dikkate değer eseri Nazaret Hilmi'nin 1888'de Istilâhat-ı Adliyye adıyla yayımladığı kitap” olduğunu söyler. Bu kitabın önemli tarafının: “halk arasında yaşayan kelimelerden ve deyimlerden faydalanmayı bile ihmal etmeme”si olduğunu ifade eder. Ancak az önce yukarıda da söylendiği gibi özellikle III. Selim ve II. Mahmut'un yenilik hareketleri, yeni okullar, kurumlar, uygulamalar, gazetenin çıkışı Osmanlıyı iyiden iyiye dönüştürür; kanun, hak, hukuk, adalet, demokrasi gibi Batılı kavramlar, Kaplan' göre (1995, s. 253) kamuoyunda tartışılmaya, edebî eserlere konu olmaya başlar. Bütün bunların yanında, Osmanlıda milliyetçilik hareketleri ile diğer milletler

kendi bağımsızlıklarını almak, dil-kültür ve tarihlerini inşa etmek için harekete geçer. Bu faaliyetler Osmanlı Devleti'ni kuran Türklere de milliyetçi söylemlerin yavaş yavaş dillendirilmeye başlamasına vesile olur. Aynur (2009, s. 52):

“Dil, edebiyat ve milletin bir tutulması Avrupa milliyetçi düşüncesinin ve modernleşmenin bir ürünüdür. Ulusal edebiyat tarihini yazma 19. yüzyılda ulus devletlerin ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Ulusal tarih, ulusal dil ve ulusal edebiyat, ulusal kimliğin oluşturulmasının en önemli parçaları olmuştur. Geçmişle aralarında kesintisiz bir sürekliliğin yani millî dilin ve edebiyatın hep bulunduğu varsayılarak 19. yüzyıl bilim adamları yüzyılları, türleri ve kişileri kapsayan edebiyat tarihleri yazmışlardır.”

der. Bu çalışmalar, bütün milletlerde olduğu gibi Osmanlılarda da dil ve tarih tartışmalarını beraberinde getirir. Özellikle 1860'lardan sonra bu neviden tartışma, görüş ve eserler Osmanlı kamuoyunu sıklıkla meşgul eder. Bunlardan bazılarını Türkçenin sadeleşmesi, öz kimliğini bulması, kendi imkânları ile işlerlik kazandırılması açısından son derece önemlidir. 19. yüzyılın ortalarında vefat eden Vakanüvis Esat Efendi, Arap edebiyatına ait bilgiler veren *Mustazraf Tercümesi*'nde şunları söyler (Köprülü, 1999, s. 298):

“...ve hakikatte bu böyledir ki sözüme birçok yardımcı olan Arabî ve Fârisîyi aradan çıkarıp, lisânımız olub lâkin çoğunun Türkçesi metruk olmağla bulamadığımız elfâzı getirerek, lâfzı az ve mânası çok lakırdıları güzelce meydana koymak ve belâgat ve fesâhati bu yola sokmak ve bu kalıba yerleştirmek, doğrusu bir büyük iş ve bütün halkın beğendikleri ve anladıkları kolaylığa gidiştir ki, sehl-i mümteni' demekle senâ olursa sezadır.”

Aziz Efendi'nin *Muhayyemat*'nda: “Usul-i dervişan üzere sade ibareyle...” yazdığı hikâyeleri Türkçenin sadeleşmesi yolunda atılmış önemli adımlardandır. Levend'e göre (1960, s. 81) Mustafa Reşit Paşa, fen ve sanata dair kitapların herkes tarafından anlaşılması için anlaşılır bir dille yazılmasını ister. Encümen-i Daniş, Ahmet Cevdet Paşa'ya hicri 1188-

1241 yıllarına ait olayları sade bir dille yazma görevini verir. Ahmet Cevdet Paşa, *Kavaid-i Osmaniye* adlı eserine daha sonra *Kavaid-i Türkî* adını verir. Akif Paşa'nın torunu için yazdığı, çok bilinen *Mersiyesi*, *Burhan-ı Katı* mütercimi Asım'ın yabancı kelimelere bulduğu karşılıklar, Şinasi'nin 1860'ta çıkardığı *Tercüman-ı Ahval* gazetesinin ön sözünde, yazılarda umum halkın kolaylıkla anlayabileceği bir dil kullanılmasını istemesi önemlidir. Şinasi, halk verimlerini topladığı *Durûb-ı Emsal-i Osmaniye*'yi yazar. 1861 yılında, *Maarif Nezaretinin Vazifelerine Dair Mevad* adlı belgenin 6. maddesinde 2 ve 3. dereceli okullarda öğretim dilinin Türkçe olacağı ve öğretmenlerin bu dili iyi bilmeleri şartının aranacağı belirtilir. 1870 yılında Mekteb-i Tıbbiye-i Mülkiye'de Fransızca eğitim yerine Türkçe eğitime geçilir. Ziya Paşa, *Şiir ve İnşa* adlı makalesi ile Türkçe hareketine karşı bir bilinç uyandırır. Namık Kemal, *Lisân-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir* başlıklı makalesinde, Nergisi'nin dilini anlamak için bir sayfada en az seksen kere sözlüğe bakmak gerektiğini söyleyerek Türkçenin sadeleşmesini ister. Ali Suavi, Arapça ve Farsça kuralların kullanımına karşı çıkar ve Osmanlıca tabirinin siyasi olduğunu, Türkçe yerine kullanılmasının yanlış olduğunu ifade eder. Ahmet Mithat Efendi, *Basiret*, *Tercüman-ı Hakikat* ve *Dağarcık* dergilerindeki yazılarında dil dilencisi olduğunu Arapça, Farsça ve Fransızcadan kelimeler dilenildiğini belirtir. Şemseddin Sami, Lisân-ı Osmanî yerine Lisân-ı Türkî denmesi gerektiğini savunur. 1900 yılında yazdığı eserine *Kamus-ı Türkî* der. Ahmet Vefik Paşa, dildeki bu gelişmelere ve bir anlamda milliyetçi cereyanlara uygun olarak *Şecere-i Türkî*'yi Türkiye Türkçesine aktarır, *Türkî Durûb-ı Emsal* adlı atasözleri derlemesini yapar. Süleyman Paşa; *Talim-i Edebiyat* adlı eserinde 'Kavaid-i Osmaniye' terkiibini kullanan Recaizade'ye: Türklerin dilinin Osmanlıca değil Türkçe olduğunu, Osmanlıca tabirinin doğru olmadığını bildirir. Kemalpaşazade Mehmet Said (Lastik Said): "Arapça isteyen Urban'a, Acemce isteyen İran'a, Frengiler Frengistan'a gitsin, ki biz Türk'üz bize Türkî gerektir" der. 1876 yılındaki ilk Osmanlı anayasası-

nın 18. maddesi Osmanlı Devleti'nin dilinin Türkçe olduğuna vurgu yapar. Devlete hizmet edecek olanlarda bu dili bilmeleri şartı aranır. Bu madde, 1908 Anayasası'na da girer. Süleyman Paşa (1838-1892) *Tarih-i Alem*'de Türk devletlerinin tarihini kaleme alır ve böylece okul kitaplarında bu konunun yer almasını sağlar. Askerî okullar için yazdığı gramer kitabına da *İlm-i Sarf-ı Türkî* der. Tanzimat'tan başlayarak bütün bu gelişmeler yaşanırken bir ara Servet-i Fünuncular edebiyat dilini tekrar Arapça ve Farsça kelimelerle doldurur. Buna rağmen aynı dönemde, Mehmet Emin 1897'de *Cenge Giderken* adlı şiirini yazar ve Türklükten bahseder, *Türkçe Şiirler*'i sade bir Türkçe ile kaleme alınır. Fuad Kösearif, Türkçeye giren bütün yabancı kelimelerin tasfiye edilmesini savunur. Servet-i Fünun Devri'ndeki bilim dilini değerlendiren Levend (1960, s. 241-243): “terim kargaşalığı, Tanzimat'ta olduğu gibi, bu devirde de fikir adamları için bir üzüntü konusudur” der, ardından şunları ekler:

“Bilimsel eserler, bu devirde genel olarak ders kitaplarından ibarettir... Buna karşılık, Batı'daki müsbet bilim akımının serpintisi diyebileceğimiz bazı bilimsel ve felsefî yazılara hemen her dergide rastlanır. Bununla birlikte müsbet bilimleri yaymak amacıyla Cem'iyet-i İlmiyye-i Osmaniyye'nin organı olarak Münif Paşa tarafından evvelce çıkarılan Mecmuaifünun çapında bir dergi bu devirde yoktur. Hazineifünun ve Servetifünun gibi dergiler fen adını taşımakla birlikte, biri daha çok eski, öteki de yeni kuşağı temsil eden iki edebiyat dergisidir.”

II. Meşrutiyet döneminde, Osmanlı Devleti hâkimiyetindeki azınlıkların neredeyse hepsi kendi milliyetini idrak maksadıyla çalışmalar yapar. Osmanlı aydınları başlangıçta herkesi Osmanlı potasında eritmeye çalışır. Fakat diğer milletler manen Osmanlıdan ayrılmış, bunu maddi ayrılığa çevirmeye çalışmaktadır. Bu durumda devletin kurucusu olan Türkler de milliyetçi söylemleri gündemlerine taşır. Türkçülük hareketi sistemleşmeye ve olgunlaşmaya başlar. Nazım ve nesirde yabancı terkiplerden kurtulma arzusu dillendirilir. Ağır dile

karşı olanlar Fuad Kösearif başkanlığında 1908’de Türk Derneğini kurup (Yusuf Akçura, Veled Çelebi, Necip Asım, A. M. Efendi, Emrullah Efendi vs.) 1909’da *Türk Derneği* dergisini çıkarır. Bu dergi, Türkçenin mahiyetini bulup ortaya çıkarmak, Türkçenin anayasal güvence altında olduğuna vurgu yapmak, herkesin millî dil ile yani Türkçe ile konuşmasını sağlamak, Türkçeyi imkân dâhilinde yabancı memleketlerde yaymak, Osmanlı Türkçesi ile yazılmış ilim ve fen kitaplarını diğer Türk ülkelerine göndererek onlarla hem ülkü hem de dil birliği sağlamak, yazılacak eserlerde sade Türkçe kullanmak, Türkçe karşılığı bulunan yabancı ıstılahları dilden atmak, resmî yazışma dilinin sadeleşmesini sağlamak hedeflerini güder. Türkçenin sadeleşmesi ve geliştirilmesi yolunda atılan en önemli adımlardan biri 1911’de, 24 sayı yayımlanabilen *Genç Kalemler* dergisindeki *Yeni Lisan* makalesidir. Bu makalede dile getirilen görüşler yankı bulur ve tartışılır. Makalede, o günkü Türkçeye dair bazı teklifler getirilir.⁵ Bu teklifler de Türkçenin istiklâlini kazanması ve Türkçe kelimelerin ağırlıkta olduğu bir bilim dilinin inşası açısından çok önemlidir. 1911’de çıkan *Türk Yurdu*’nun amacı dilde sadelik değildir ama milliyet kavramı etrafında toplanmayı hedef edindiği için dilde sadeliğe önem verir. Derginin dilinin sade olacağına vurgu yapılır. Dönemin Türkçü fikir adamlarından Ziya Gökalp’ın görüşleri belirleyici bir rol üstlenir. Levend, (1960, s. 354) Gökalp’ın terimler konusundaki dolayısıyla Türkçenin bilim dili olması konusundaki görüşlerini maddeler hâlinde sıralar. Bunların üçü şöyledir:

“1. Terimlerle yeni kavramlar için halk diline başvurulacaktır. Orada bulunmadığı takdirde Türkçe edatlar ve Türkçe kurallarla yeni kelimeler yapılacaktır.

2. Bu yetmezse Arapçaya ve Farsçaya başvurulacak, şu şartla ki alınacak kelimeler tamlama hâlinde değil kelime hâlin-

⁵ 1. Fevkalade, hıfzıssıhha, darbimesel gibi çok alışılmış olanlar Arapça ve Farsça terkipler ile kâinat, inşaat, ahlak gibi çok klişe olmuş cemler hariç cem’i şekiller kullanılmayacak. 2. Ama, şayet, şey gibi çok bilinenler hariç Arapça ve Farsça edatlar atılacak. 3. Kelimeler Türkçede söylendikleri gibi yazılacak. 4. Başka Türk lehçelerinden kelimeler alınmayacak. 5. İstanbul konuşması esas alınarak yeni bir yazı dili meydana getirilecek. 6. Dil ve edebiyat doğu-batı taklitçiliğinden kurtarılacak.

de olacak. Arapça “yat” edatiyle yeni bilimlere kolayca ad takılabilecektir. “İlmü’r-ruh” a “ruhiyyat” denildiği gibi, “âsuriyyat, mısıryyat, cümûdiyyat” da denilecektir.

3. Bazı yabancı kelimeler de olduğu gibi kabul edilecektir. “Feodalizm, şövalyelik, rönesans, reform, jakobenlik, sosyalizm, bolşevüdik, aristokrat, demokrat, diplomat, tiyatro, roman, klâsik, romantik, dekadan gibi.”

Levend (1960, s. 355), Ziya Gökalp’ın görüşlerinden sonra *Yeni Lisancılar*ın da Ziya Gökalp’ten farklı düşünmediklerini, ama devrin genel eğiliminin, terimlerin Arapça köklerden üretilmesi noktasında toplandığını ifade eder. Levend (1960, s. 355) bu dönemde terim sözlükleri konusundaki bazı teşebbüsleri anlatır. Yine aynı şekilde *İçtihad* dergisinin bir soruşturmada, terimleri okuyuculara sorarak teklifleri bir komisyonda değerlendirme teşebbüsünden bahseder. 1913’te çıkan *Halka Doğru*, 1914’te çıkan *Türk Sözü* dergileri sade bir Türkçe ile halka seslenir. 1917’de *Yeni Mecmua* sade Türkçe düşüncesine hizmet eder. 1917’de Şairler Derneği de sade, halkın kullandığı Türkçeyi kullanacağını beyan eder. 1919’da Millî Mücadele başlar ve bu faaliyetler sekteye uğrar.

1.3. Cumhuriyet Dönemi’nde Türkçe

1923’te Cumhuriyet’in ilanı ile Türkçe üzerindeki tartışma ve çalışmalar artarak devam eder. Levend (1960, s. 389):

“1923’ten 1928’e kadar, dil konusuyla ilgili yazılarda en çok üzerinde durulan mesele, “İmlâ ve alfabe” dir. İmlânın, harflere bazı işaretler koymak suretiyle düzelebileceği iddiası yanında, Lâtin harflerinin kabulü teklifi de yankı uyandıırmağa başlar. Tartışmaların ağırlık merkezi budur.”

der. Arap alfabesinin değiştirilmesi ile ilgili çeşitli tartışma ve çalışmalar olur. Bütün bu tartışma ve çalışmalar esasında iki grupta değerlendirilebilir. Bir grup çağdaşlaşma (Batılılaşma, Modernleşme) yanlısıdır ve bunlar alfabenin değiştirilerek, Türkçenin daha sade hâle gelmesini ister; diğer grup ise muhafazakâr-gelenekçidir. Bunlar ise geleneksel kültürle bağın kopacağı, yeni nesillerin eski eserleri okuyamayacağı vb. ge-

rekçelerle alfabe değişiklik istemez, Türkçenin tabii seyrinde devamından yanadır. Türkiye Cumhuriyeti devletini kuran irade; inkılapçı, Batıcı olduğundan Arap harfleri yerine Latin esaslı Türk alfabesini kabul eder: Tan (2019, s. 36) harflerin değişimi sırasındaki gelişmeleri şöyle anlatır:

“20 Mayıs 1928 tarihinde TBMM’de kabul edilen bir kanunla (Beynelmilel Erkâmın Kabulü Hakkında 1288 sayılı Kanun) milletlerarası rakamların kullanılmasına başlandı. Kanunun müzakerele-ri sırasında alfabenin değiştirilmesi isteği de sık sık dile getirildi. Maarif Vekâletince (MEB) Latin kökenli yeni Türk alfabesini hazırlamak üzere 27 Mayıs 1928 tarihinde Dil Heyeti/Dil Encümeni kuruldu. Encümen, alfabeyi hazırladı; Gazi’nin ve uzmanların önünde tartışılarak alfabeye son şekli verildi. TBMM, 1 Kasım 1928 tarihinde yeni Türk alfabesi kanununu (Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Hakkında 1353 sayılı Kanun) kabul etti.”

Türkçeye dair çalışmalar yapmak üzere kurulan bu Dil Encümeni harf inkılabından sonra dağılmaz. Encümen’in adı, 15 Aralık 1928 tarihli Bakanlar Kurulu kararıyla Dil İstişare Heyeti olur. Bu heyet bir yazım kılavuzu hazırlayıp ardından Türk Söz Kitabı adlı sözlük çalışmasına başlar fakat bu çalışması yarım kalır.

Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulduğu dönem dünyada ulus devletlerin dönemidir. Ulus devlet için olmazsa olmaz iki husus vardır: soylu bir geçmiş-tarih ve öz bir dil. Türkiye Cumhuriyeti, kuruluşundan sekiz yıl sonra Türk Tarih Kurumu, dokuz yıl sonra Türk Dil Kurumunu (Türk Dili Tetkik Cemiyeti) açar. Amaç yeni ‘ulus’a ‘yeni bir tarih’ ve ‘yeni bir dil’ inşa etmektir. Türk Dil Kurumuyla birlikte hayatın bütün alanlarını etkileyecek şekilde dil politikası oluşturulur böylece Türkçeye ilk defa, devlet eliyle, ciddi, doğrudan müdahale edilir⁶. Her ne kadar önceki dönemlerde de Türkçenin bilim dili

⁶ Türk Dil Kurumunun kuruluş amacına bakıldığında Türkçenin geçmiş bütün birikimini ortaya koyma, Doğuda ve Batıda yazılmış Türkçeye dair eserleri inceleme, halk ağzından istifade ederek söz dağarcığını genişletme, Türkçenin grameri, yazım kılavuzu ve sözlüğünü oluştur- ma, Türkçeye dair toplantılar-yayımlar yapma gibi hedeflerin olduğu görülür.

olması yolunda bazı teşebbüs ve çalışmalar olsa da Kurumun ortaya koyduğu hedeflerin Türkçenin bilim dili olması yolunda atılmış önemli adımlar olduğu söylenebilir. Çünkü yukarıda da ifade edildiği gibi ilk defa ve ciddi bir şekilde devlet eliyle Türkçeye müdahale edilir.

Türk Dil Kurumu, başlangıçta koyduğu hedeflere ulaşmış ve Türkçeye hizmet etmiş midir? Bugün hâlâ alanın uzmanlarınca bile üzerinde tam ittifak edilemeyen, tartışılan bir sorundur bu. Kimileri Türk Dil Kurumu ile Türkçenin ‘saygınlığına’ kavuştuğunu söylerken kimileri Türk Dil Kurumunun 1932-1982 arasındaki bazı faaliyetlerini Türkçenin başına gelmiş en büyük ‘felaket’ olarak kabul eder. Burada bu tartışmalara girilmeyecektir. Her iki görüşü de destekleyen veya olumsuz eleştiren onlarca kaynak kitap ve makale bulunur. Ancak tarafsızca bakıldığında şu söylenebilir: Türkçenin ‘bilim dili’ olması yolunda Kurum’un çok büyük hizmetleri vardır. Çünkü hedeflerin birçoğu gerçekleşmiştir. Bunun yanında önemli bir şey daha başarılmıştır: Bir dili, bilim dili yapan en önemli ölçütlerden biri olan bilim-sanat terim sözlükleri yapılmıştır. Herkesin bildiği gibi terim olmadan, terminolojiyi oluşturmadan bilim yapılamaz. Cumhuriyetten önce Türkçenin bilim dili olması yolunda yapılması gerekenlerin yapıldığını söylemek de pek mümkün değildir. Kahraman’ın (2017, s. 141-142) Türkçe söz varlığının terimleşme sürecine dair şöyle bir tasnifi vardır:

- “1. Klasik Dönem (1100-1839): Selçuklu ve Osmanlı devletleri döneminde terimcilik,
2. Tanzimat Dönemi (1839-1876): Arapçadan yeni terimler türetme dönemi, hukuk terimleri oluşturma çabaları,
3. I. Meşrutiyet Dönemi (1878- 1908): Bir yandan Arapçadan terimler türetilirken, bir yandan da Türkçeden terimler üretilmeye çalışılan dönem,
4. II. Meşrutiyet Dönemi (1908-1923): Geçiş dönemi, Arapçadan terim yapmaya sınırlama getirilip Türkçe köklerden, bu olmazsa yabancı köklerden Türkçe eklerle terim yapma dönemi,

5. Milli Terimcilik Dönemi (1923-2000): Bu dönemde bütün terimlerin Türkçe kök ve eklerden türetilmesi dönemi diyebiliriz.

Bu dönemi kendi içinde üçe ayırabiliriz.

- a. Ülkücülük/idealistik Dönemi (1923-1945).
- b. Aşırıcılık Dönemi (1945-1980).
- c. Serbestlik Dönemi (1980-2000).”

Burada da görüldüğü gibi terimleşme yolunda esas atılım Cumhuriyet’ten sonradır. Türk Dil Kurumu, ilk dil kurultayındaki yedi maddelik çalışma programının son maddesi olan “Terimlerin Türkçeleştirilmesi” kararından itibaren terimler konusunda çalışmış, Türkçe kelime köklerinden terim yapılmasını teşvik etmiş, özel terim çalışmalarını da özendirmiştir. Eker’e göre (2013, s. 73) Birinci Türk Dil Kurultayı’ndan sonra 16 uzmanlık alanında şu komisyonlar kurulmuştur: “Felsefi ilimler, riyazi ilimler (matematik), astronomi, jeoloji, fizik, biyoloji, ruh ilimleri (psikoloji), tarih ilimleri, cemiyet ilimleri (sosyoloji), dil ilimleri, bediiyat (estetik) ve güzel sanatlar, av, spor ve talih oyunları, askerlik, hükümet teşkilatı, yollar ve nakil vasıtaları, teknoloji ve zanaatlar.”

Türk Dil Kurumu, yukarıdaki alanlarda ve daha sonraki kararlarında belirlenecek alanlarda onlarca terim sözlüğü yayımlar, bu konularla ilgili toplantılar düzenler. Bu çalışma-yayımlar Türkçenin bilim dili olması yolunda çok önemli adımlardır. Eker (2013, s. 73) İkinci Türk Dil Kurultayı (18-23 Ağustos 1934) günlerinde 32.302 terimin belirlendiğini söyler. Atatürk’ün ilgi ve desteği (bizzat matematik/geometri terimleri üreterek) ile Kurumun terim çalışmaları, birçok alanda büyük bir hızla devam eder. Eker (2013, s. 75) değişik kaynakları işaret ederek Kurum’un ilk yıllarından 2009 yılına kadar 72 yıllık süreçte terimbilimle ilgili kitap, kılavuz vb. yayın sayısına dair şu bilgileri verir:

“1937-1959 yılları arasında toplu hâlde basılanlardan 8, bilim dallarına göre yani tek konuyla ilgili olanlardan 30, çeşitli konularda 4 olmak üzere,

toplam 42 terim sözlüğü bulunuyordu. 1970’li yılların sonunda yayımlanan terim sözlüklerinin sayısı 50’ye yaklaşmıştı. 1960-1982 terim sözlüğü sayısı 102, bu sözlüklerde yer alan maddebaşı sayısı ise yaklaşık 107.000 idi. Akalın’a göre 2003 yılı itibarıyla TDK tarafından yayımlanan terim sözlüğü sayısı 69’dur. 2009 itibarıyla TDK tarafından 72 yılda yayımlanan terimbilimle ilgili kitap, kılavuz vb. yayının toplamı 110 civarındadır.”

Türk Dil Kurumu Türkçenin bilim dili olabilmesi için, çok sayıda terim sözlüğü yayımlayarak önemli bir hizmeti yapar.⁷ Hâlen çeşitli bilim ve sanat alanlarında terim üretme

⁷ Temmuz 2022 verilerine göre Türk Dil Kurumunun İnternet sitesinde aşağıdaki bilim ve sanat terimleri sözlükleri yayındadır. “Ağaç İşleri Terimleri Sözlüğü – 1968, Anatomi Terimleri Sözlüğü – 2004, Asalakbilim Terimleri Sözlüğü – 1970, Atletizm Terimleri Sözlüğü – 1976, Ayaktopu Terimleri Sözlüğü – 1974, Aydınlatma Terimleri Sözlüğü – 1973, Besin Hijyeni ve Teknolojisi Terimleri Sözlüğü, Bilgisayar Terimleri Karşılıklar Kılavuzu – 2007, Bilişim Terimleri Sözlüğü – 1981, Bitkibilim Terimleri (Botanik) – 1948, Biyokimya Terimleri Sözlüğü, Biyoloji Terimleri Sözlüğü – 1998, Budunbilim Terimleri Sözlüğü – 1973, Cerrahi Terimleri Sözlüğü, Ceza Yargılama Yöntemi Yasası Terimleri Sözlüğü – 1972, Cimnastik Terimleri Sözlüğü – 1969, Coğrafya Terimleri Sözlüğü – 1980, Çiftteker Terimleri Sözlüğü – 1970, Dilbilgi Terimleri Sözlüğü – 1972, Dilbilim Terimleri Sözlüğü – 1949, Dirilbilim (Biyoloji) Terimleri – 1948, Doğum ve Jinekoloji Terimleri Sözlüğü – 2004, Dölerme ve Suni Tohumlama Terimleri Sözlüğü – 2004, Döşem Terimleri Sözlüğü (Su, Gaz, Isıtma, Havalandırma) – 1969, Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü – 1948, Eğitim Terimleri Sözlüğü – 1974, Ekonometri Terimleri Karşılıklar Sözlüğü, Farmakoloji ve Toksikoloji Terimleri Sözlüğü, Felsefe Terimleri Sözlüğü – 1975, Fizik Terimleri Sözlüğü – 1983, Fiziksel Kimya Terimleri Sözlüğü – 1978, Fizyoloji Terimleri Sözlüğü, Geometri – 2000, Gökbilim Terimleri Sözlüğü – 1969, Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü – 1983, Gramer Terimleri Sözlüğü – 2003, Gümrük Terimleri Sözlüğü – 1972, Güreş Terimleri Sözlüğü – 1974, Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü – 1968, Halkbilim Terimleri Sözlüğü – 1978, Hayvan Besleme ve Beslenme Hastalıkları Terimleri Sözlüğü – 2004, Hemşirelik Terimleri Sözlüğü – 2015, Histoloji-Embriyoloji Terimleri Sözlüğü, İç Hastalıkları Terimleri Sözlüğü, İktisat Terimleri Sözlüğü – 2004, İlaç ve Eczacılık Terimleri Sözlüğü – 2014, İstatistik Terimleri Sözlüğü – 1983, Kentbilim Terimleri Sözlüğü – 1980, Kılıçoyunu Terimleri Sözlüğü – 1970, Kimya Terimleri Sözlüğü – 2007, Kimya Terimleri Sözlüğü – 1981, Kitaplıkbilim Terimleri Sözlüğü – 1974, Kriminoloji Terimleri Sözlüğü, Madencilik Terimleri Kılavuzu – 1979, Mantık Terimleri Sözlüğü – 1976, Matematik Terimleri Sözlüğü – 1983, Medenî Hukuk Terimleri Sözlüğü (Osmanlıcadan Türkçeye - Türkçeden Osmanlıcaya) – 1966, Metalbilim İşlem Terimleri Sözlüğü – 1972, Mikrobiyoloji Terimleri Sözlüğü – 2004, Nükleer Enerji Terimleri Sözlüğü – 1995, Orta Öğretim Terimleri Kılavuzu – 1963, Otomobilcilik ve Motor Bilgisi Terimleri Sözlüğü – 1980, Parazitoloji Terimleri Sözlüğü, Patoloji Terimleri Sözlüğü – 2007, Ruhbilim Terimleri Sözlüğü – 1974, Sepettopu Terimleri Sözlüğü – 1969, Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü – 1981, Su Ürünleri Terimleri Sözlüğü – 2007, Tarım Terimleri – 1949, Tarih Terimleri Sözlüğü – 1974, Tecim, Maliye, Sayışmanlık ve Güvence Terimleri Sözlüğü – 1972, Teknik Terimler I (Makina öğeleri. Elektroteknik. Yapı Makinaları, İçten Yanmalı Motorlar, Bastraklar, Teknibilim, Dayanım, Temel Tekniği, Gereç) – 1949, Tıp Terimleri Kılavuzu – 2010, Tiyatro Terimleri Sözlüğü – 1966, Toplumbilim Terimleri Sözlüğü – 1975, Türe Terimleri, Türk Dünyası Gramer Terimleri Kılavuzu – 1997, Türkçe Hekimlik Terimleri Üzerine Bir Deneme – 1944,

çalışmaları devam etmektedir. Bu, Kurum'un terim türetme çabasını ve Türkçenin üretim imkân ve kabiliyetini gösterir. Türkçenin sınırsız sayıda yeni kelime, dolayısıyla terim türetme imkânı vardır. Bu konuda dünyanın şanslı dillerinden biri Türkçedir. Paylan (2015, s. 5) Türkçenin bu gücünü şöyle ifade eder: "Türkçe, sondan eklemeli yapısıyla isim ya da fiil köklerine eklenen yapım ekleriyle türer en başta. Bu türetme biçimi ile bir kökten sayısız yeni kelime türer." Sayısız kelime türetme imkânı olan bir dilin bilim dili olmak için bizatihi kendisinin yapacağı bir şey yoktur. Ona sahip olanların, onu kullananların dili işlemleri, geliştirmeleri gerekir.

2. Türkçenin Bilim Dili Olması

Türkçenin köklü bir geçmişi varken, geçmişte binlerce bilim ve sanat eseri vermişken, sınırsız türetme imkânı var ve çok sahada terim türetilmiş ve türetilirken, neden Türkçe hâlihazırda dünyada yeterince takip edilen bir bilim dili değil? Bu, üzerinde düşünülmesi gereken asıl konudur. Türkçenin bu anlamda bir bilim dili olamamasının çeşitli sebepleri vardır. Burada, bizce önemli olan birkaç neden üzerinde durmak istiyoruz.

2.1. Yabancı Dille İlgili Tutum

Türkiye'de yabancı dille ilgili eleştirilebilecek iki tutum vardır. Bunlardan birincisi özellikle Batı dillerine karşı duyulan yabancı dil hayranlığıdır. Bu hayranlık, uzun dönemde ortaya çıkmıştır ve sömürge ülkelerinde, sömürenlerin dil ve kültürlerine duyulan hayranlığa benzer. Bu duygu genelde aşağılık kompleksinden kaynaklanır, özgüven eksikliğini gösterir. Bunun bertaraf edilmesi için planlı ve uzun erimli bir kültür politikası gütmek gerekir. Yabancı dille ilgili ikinci yanlış algı ve uygulama yabancı dil öğretimi ile yabancı dille eğitiminin birbirine karıştırılmasıdır. Tabii ki ister Batı ister

Uçantop, Alantopu, Masatopu Terimleri Sözlüğü – 1968, Uluslararası Metroloji Sözlüğü, Uygulayım Terimleri Sözlüğü – 1980, Veteriner Hekimliği Tarihi ve Deontoloji Terimleri Sözlüğü – 2004, Veteriner Hekimliği Terimleri Sözlüğü, Viroloji Terimleri Sözlüğü – 2004, Yapım İyeliği Terimleri Sözlüğü – 1971, Yapıt Hakları Terimleri Sözlüğü – 1971, Yazın Terimleri Sözlüğü – 1974, Yerbilim Terimleri Sözlüğü – 1971, Yöntembilim Terimleri Sözlüğü – 1981, Yumrukoyunu Terimleri Sözlüğü – 1968, Zanaat Terimleri Sözlüğü – 1976, Zooloji Terimleri Sözlüğü – 1963, Zooteknik Terimleri Sözlüğü – 2007." (Erişim tarihi: 22 Temmuz 2022)

Doğu dili olsun yabancı dil öğretimi yapılmalı ve bunlara ihtiyacı olan herkes bunları öğrenmelidir. Ancak yabancı dille öğretim yapılmamalıdır. Ailelerin, daha iyi bir gelecek ümidiyle çocuklarını hem ortaöğretim hem de yükseköğretim düzeyinde yabancı dille eğitim yapan okullara göndermek için çabalaması ve durumun böyle devam ediyor olması Türkçenin gelişmesi bakımından çok büyük bir sorundur. Çünkü yabancı dille eğitim alan öğrenciler yabancı dil terminolojisini öğrenmekte ve bunların Türkçe karşılıklarını bilmemekte, dolayısıyla kullanmamaktadır. Yabancı dille eğitim yapan bu okullar genelde sınavlarda yüksek puan alan öğrenciler tarafından tercih edildiği için Türkiye'nin çalışkan, zeki öğrencileri kendi alanlarının Türkçe terimlerini bilmemektedir. Bu, onların ileride yapacakları bilimsel faaliyetlerini kökten etkileyen bir durumdur. İnsan bilmediği bir terminoloji ile bilim faaliyeti yapamaz. Dolayısıyla Türkiye'deki yabancı dil hayranlığı ve yabancı dille eğitim Türkçenin gelişimine, ifade kabiliyetinin genişlemesine engel bir durumdur.

2.2. Akademik Durum

Üniversitelerde Türkçenin bilim dili olmasını geciktiren hatta buna ket vuran bazı uygulamalar vardır. Bunlardan birincisi akademik yükseltmelerde uygulanan ölçütlerdir. Üniversitelerin çoğunda, Dr.Öğr.üyesi, Doç., Prof. gibi akademik unvanlara atanma ve yükseltmelerde, yabancı dilde yayımlanan makalelere daha fazla puan-teşvik verilmektedir (Demir, 2005, s. 202). Bu durum, yabancı dilde yayını özendirmekte, Türkçe terminolojinin kullanılması ve yayılmasını engellemektedir. Bilim, kavramlar üzerinden yapılır. Kavram üretmeyen veya kavramları kullanılmayan dille bilim yapılamaz.

Akademideki bir başka sorun ise SCI, SSCI, Web of Science ve Scopus gibi uluslararası indekslerce taranan Türkçe dergi sayısının çok az olması, tarananlarda ise kaliteli ve çok atıf alan çalışmaların az olmasıdır (Tonta, 2017, s. 460). Bu, Türkçenin bilim dili olarak dünyada yaygınlık kazanmasına, takip edilmesine engel bir durumdur. Ayrıca uluslararası önemli indekslerce taranan Türkçe dergilerin bir kısmında daha ge-

niş kitlelere ulaşmak, sesini dünyaya duyurabilmek kaygısıyla (Demir, 2021, s. 203) makalelerin yabancı dilde yayımlanıyor olması da Türkçe açısından olumsuzdur. Çakır (2017, s. 734): “Uluslararası bilimsel dizinlerce taranan, bilimsel ve kültürel değer taşıyan hakemli Türkçe dergilerin, özgün ve çeviri kitapların sayılarının artırılması, Türkçenin bilim dili olarak öne çıkmasına yardımcı olacaktır” der. Kısacası Türkçenin bilim dili olarak yaygınlık kazanması için hem uluslararası indekslerce taranan Türkiye menşeli dergilerin sayısının artırılması hem de o dergilerdeki makalelerin yayın dilinin Türkçe olmasının sağlanması gerekir.

2.3. Dil Bilinci

Türkiye’de genel anlamda dil ve dolayısıyla Türkçe konusundaki bilinç düzeyi düşüktür. Bazı araştırmalar bunu gösterir (Kaya; Koç, 2020). Türkiye’de okuma kültürü son yıllarda artmasına rağmen (“Türkiye Okuma Kültürü Araştırması,” 2019) hâlâ yeterli düzeyde olduğu söylenemez. Genelde okumayan bir dilin konuşurları, kendi dillerinin gelişmesi ve yayılmasına katkıda bulunamaz. Dilin önemi, Türkçe konusunda toplumun bilinçlenmesi ile dili daha etkin, kavramları yerli yerinde kullanma taleplerinin ortaya çıkması; bilim, felsefe, sanat, spor gibi temel alanlar ile bunların alt alanları etkileyecek ve bu, dil kullanımında belli bir kaliteyi getirecektir. Böylece Türkçe zenginleşecek ve geniş bir anlatım kabiliyetine ulaşacaktır.

2.4. Gelişmişlik Düzeyi

Yukarıda sıralanan ilk üç madde Türkçenin bilim dili olmasını olumsuz etkileyen sebepler olmakla birlikte, bizim düşüncemize göre ana-temel sorunlar değildir. Türkçeyi, bilim dili yapacak olan şey Türkiye’nin genel gelişmişlik düzeyidir. Bir ülke; ekonomik, askerî, siyasi olarak güçlü değilse ve dünyadaki her türlü üretime en çok üretenler kadar katılamıyorsa o toplumun dili, bilim dili olamaz. Bu ana ilkedir. Bu noktadan Türkçenin bilim dili olma durumuna bakıldığında son dönemde önemli bazı gelişmeler olduğu görülür. Bilimsel hamlelerle Türkiye’de planlanan ve üretilen birçok askerî/teknolojik

araç-gerece Türkçe/Türk kültüründen izler taşıyan, Türkçenin üretim imkânlarından faydalanılarak; AKINCI İHA: İnsansız hava aracı, ANKA: İnsansız hava aracı, ATAK: Helikopter, ALTAY: Ana muharebe tankı, CİRİT: Lazer güdümlü füze, DİHA: Dikey iniş kalkışlı insansız hava aracı, DİMDEG: Denizde ikmal muharebe destek gemisi, EJDER: Zırhlı taktik aracı, GÖKTÜRK: Yer gözetleme uyduları, HÜRKUŞ: Eğitim uçağı, KAAN: Millî muharip uçak, KİRPİ: Zıhlı araç, KORKUT: Komuta kontrol aracı, LDG: Lojistik destek gemisi, MİLGEM: Milli gemi, MPT: Milli piyade tüfeğı, SAMUR: Seyyar yüzücü hücum köprüsü; SİHA: Silahlı insansız hava aracı, TCG ANADOLU: Çok maksatlı amfibi hücum gemisi, VURAN: Taktik tekerlekli zırhlı araç, ZAHA: Zırhlı amfibi hücum aracı, ZİHA: Zirai insansız hava aracı gibi isimler verilmiştir. Bunları daha da çoğaltmak mümkündür. Bu araçlara verilen adlar hem Türkiye’de hem de ürünlerin ihraç edileceğı bütün ülkelerde, büyük ihtimalle, Türkçeleri ile kullanılacaktır. Çünkü bunları geliştirenler, bu araç-gerece Türkçe ad koymuştur. Bir de bu ürünlerin geliştirilmesi ve üretimi sırasında ortaya çıkacak bütün yeni parçalara, kavramlara Türkçe karşılık bulunmaya çalışılacaktır. Çünkü bu ürünler ilk defa geliştirilmiş ve üretilmiş olacaktır. İhtiyaç duyulan yeni her şeye Türkçe karşılık bulunacaktır. Bir dilin bilim dili olması için de etkili yol budur: Bütün alanlarda planlamak, yapmak, isimlendirmek, satmak, kontrol etmek, daha iyisini yapmak. Buradan sadece sanayi tipi ürünler anlaşılmalıdır. Burada planlamak derken bir felsefi yeni hareketi, sanatta yeni bir ekolu, yeni bir bilimsel yaklaşımı vs. de anlamak gerekir. Başkalarının ürettiğı, yaptıklarına Türkçe karşılıklar bulmak (bazıları ısrarla bu yolu tavsiye ederler) Türkçeyi dünyada bilim dili yapmak için gerçekçi bir çözüm değildir. Hayatı ilgilendiren her alanda ne kadar planlanır, üretilir, isimlendirilir ve satılır-yayılırsa Türkçe o kadar bilim dili hâline gelecektir. Askerî-teknolojik sahada yapılan yukarıda belirtilen işlerin ekonomi, tıp, hukuk, sosyoloji, mühendislik, mimarlık, eczacılık, astronomi vb. alanda da yapılması zorunludur. O zaman Türkçe dünya çapında bilim dili olabilecektir. Türkçe zaten yüzyıllara dayanan geçmi-

şi ve ortaya koyduğu eserleri ile dünyanın önemli dillerinden biridir. Türkçeyi kullananların Türkçeyi geliştirecek bir ortam oluşturması, bunu devam ettirmesi gerekir. Aslında Türkçenin, daha doğrusu hiçbir dilin, bilim dili olma konusunda bir eksiği yoktur. Yumru (2010, s. 15) bu hakikati şöyle ifade eder.

“Hiçbir dil dizgesi, doğasından bilim dili değildir. Bir dilin bilim dili olmasının ön koşulu, o dilin konuşulduğu toplumda bilim üretiminin var olmasıdır. Bilim dili sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik alt yapıya bağlı olarak, toplumdaki eğitim sürecinin yönlendirmesiyle ortaya çıkan bilimsel ürünler çerçevesinde oluşur ve gelişir. Bu durum bilim üretimiyle bilim dilinin kavramları arasındaki koşutluğu da beraberinde getirir. Bilimin evrenselliği yalnızca kavram boyutundadır. Bilim üreten her toplum, bu evrensel kavramları karşılayacak terimleri kendi türetebilir.”

Dolayısıyla Türkçenin yakın zamanda dünyada takip edilen bir bilim dili olması için Türklerin hep beraber, gece gündüz, her sahada yenileştirme-değiştirme-üretim planı yapması, bunları uygulaması, ürettiğini kontrol etmesi ve eksikleri gidererek tekrar yenileştirmesi-değiştirmesi-üretmesi gerekir. O zaman Türkçe kısa zamanda dünyada önde gelen bilim dillerinden biri olacaktır.

Sonuç

Türkçe, köklü geçmişi, yazılı birikimi ile dünyanın en önemli dillerinden biridir, bilim dili olmaya bu anlamda hazırdır. Ancak bilim dili olmak, dillerin bir özelliği veya dillerin kendisinin başaracağı bir iş değildir. Dilleri, kullananlar bilim dili hâline getirir. Bunun için bir dili kullananların önce dil bilincine sahip olması, diline değer vermesi, dilinin değerinin ayırdına varması, dilini geliştirmek/korumak için birtakım tedbirler alması, dilinin imkânları ile kavramlar üretmesi, dilinin sözcük dağarcığını genişletmesi gerekir. Türkçe, özellikle Cumhuriyetten sonra geçmişten taşıdığı birikim ve dil bilinciyle çalışan gayretli kimseler elinde bilim-sanat dallarında çok sayıda terim kazanmıştır. Bunu gösteren çok sayıda

terim sözlüğü yayımlanmıştır. Bu terim ve kavramların daha da çoğaltılması, yaygınlaştırılması ve Türkçe yazılan ulusal/uluslararası makalelerde çok atıf alan akademik dergilerde kullanılması gerekir. Böylece Türkçe terim ve kavramlar yayılacak, kullanıldıkça her bilim-sanat alanının kavram dünyası gelişecektir. Bunların yanında Türkiye, devlet olarak, askerî, siyasi, hukuki, felsefi, bilimsel, sanatsal, ekonomik vb. bütün alanlarda planlı, disiplinli, yenilik ve üretime dönük çalışmalarıyla dünyada öncü devletlerden biri olursa Türkçe zaten kendiliğinden bilim dili hâline gelecektir.

Kaynaklar

- Akar, A. (2016). Türk Dili Tarihi. İstanbul: Ötüken Yayınları
- Aynur, H. (2009). Türkî-i Basît Hareketini Yeniden Düşünmek. *Literature and History of Turkish or Turkic*, 4/5, 34-59.
- Bayram, M. (2004). Destursuz Bağdan Üzüm Yiyenler. Kon-ya: Kömen Yayınları.
- Çakır, M. (2017). Gök Kubbenin Rengi Dün de Maviydi Bu-ğün de Bilim ve Öğretim Dili Türkçe. *International Journal of Languages' Education and Teaching*. 4, 724-737.
- Çeçen, S.; Gökçek, L. G. (2005). Sümerce'de Kültür Tarihi-mize Dair İzler. *Toplumsal Araştırmalar Dergisi*, 1,1-7.
- Demir, N. (200521). Süreli Yayınlarda Yayın Dili Sorunu. Ho-rata, Osman (Yay. Hazırlayan). *Sosyal Bilimlerde Süre-li Yayınlar ve Bilgi Teknolojileri Sempozyumu içinde*. (191-208). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı http://turkoloji.cu.edu.tr/DILBILIM/demir_yayin_dili.pdf Erişim tarihi: 23.07.2021
- Develi. H. (2006). Osmanlı'nın Dili. İstanbul: 3 F Yayınları
- Durmuş, İ. (2018). Sümerlilerin Kökeni ve Kültürü. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 5 (17 ek), 177-200.
- Eker, S. (2013). Modernleşme Sürecinde Türkiye'de Terimbi-lim Çalışmalarına Genel Bir Bakış. *Altaistics and Turko-logy*, 1, 68-95.

- Eratalay, S. (2014). Sümerce ile Türkçe'nin Biçimbilimsel ve Sözdizimsel Açından İncelenmesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Ercilasun, A. B. (2004). Başlangıcından Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ergin, M. (20103). Orhun Âbideleri, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Fazlıoğlu, İ. (2003). Osmanlı Döneminde 'Bilim' Alanındaki Türkçe Telif ve Tercüme Eserlerin Türkçe Oluş Nedenleri ve Bu Eserlerin Dil Bilincinin Oluşmasındaki Yeri ve Önemi. Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları, 3, 151-184.
- Gökçek, L. G.; Abacı, O. (2018). Sümer ve Türk Dilleri Arasındaki Söz Dizimi ve Bazı Eklerin Benzerlikleri Üzerine Bir Değerlendirme. Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi, 5 (17 ek), 231-253.
- Hatemi, H.; Işıl, Y. (1989). Bir Bilim Dili Mücadelesi ve Tanzimat. İstanbul: İşaret Yayınları. <http://okuyayplatformu.com/wp-content/uploads/2020/02/okuma-kulturu-aramasirmasi>. Erişim Tarihi: 18.08.2021 <https://sozluk.gov.tr> Erişim tarihi: 12.07.2021
- IRCICA (1997). Osmanlı Döneminde Astronomi Literatürü Tarihi. İstanbul: IRCICA.
- Kahraman, M. (2017). Türk Dilinin Terimsel Gelişim Sürecine Tarihî Bakış. Medeniyet ve Toplum, 1(1), 137-160.
- Kaplan, M. (1995). Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaya, M; Koç, R. (2018). Dil ve Dil Bilinci Sorunu. Yeni Türkiye, 104, 125-136.
- Korkmaz, Z. (2009). Anadolu'da Oğuz Türkçesi Temelinde İlk Yazı Dilinin Kuruluşu. Belleten, 57(2), 61-69.

- Köprülü, M. (1941). Yeni Farîsîde Türk Unsurları. *Türkiyat Mecmuası*, Cilt 7, Sayı 0, 1-16.
- Köprülü, M. F. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları
- Levend, A.S. (1960). *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özkan, M. (2000). *Türk Dilinin Gelişme Alanları ve Eski Anadolu Türkçesi*. İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Paylan, K. (2015). *Türkçede Kelime Türetme Yollarına Genel Bir Bakış*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Denizli.
- Sayılı, A. (1978). *Bilim Kültür ve Öğretim Dili Olarak Türkçe*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi
- Tan, N. (2019). 1932'den 2012'ye Türk Dil Kurumu, *Türk Dili*, 117 (811), 34-57.
- Tonta, Y. (2017). Türkiye'de Yayımlanan ve Web of Science'ta Dizinlenen Dergilerle İlgili Bir Değerlendirme. *Türk Kütüphaneciliği*, 31 (4), 449-482.
- Tuna, O. N. (1990). *Sümer ve Türk Dillerinin Tarihî İlgisi ve Türk Dilinin Yaşı Meselesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkiye Okuma Kültür Araştırması.(2019). Erişim Adresi: <http://okuyayplatformu.com/wp-content/uploads/2020/02/okuma-kulturu-arastirmasi.pdf> Erişim tarihi: 19.08.2021
- Yumru, D. (2010). Terim Üret(me)me Sorunu. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 39, 10-19.

Yayın İlkeleri

Aydın Türklük Bilgisi Dergisi (AY- TBD), İstanbul Aydın Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü tarafından Bahar (Nisan) ve Güz (Ekim) olmak üzere yılda iki defa ve basılı olarak yayımlanan uluslararası hakemli bir dergidir.

Aydın Türklük Bilgisi Dergisi'nde, özgün olmak şartı ile Türk dili, edebiyatı, tarihî ve çağdaş Türk lehçeleri ve Türk dünyası edebiyatları ile ilgili araştırma, inceleme, tenkit ve değerlendirme yazıları kamuoyuna duyurulmak amacıyla yayımlanır. Bununla birlikte Sosyal Bilimlerin öteki alanlarından dil ve edebiyatla ilgili kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen yazılara da yer verilir.

Aydın Türklük Bilgisi Dergisi'ne gönderilecek yazılarda öncelikle alanına katkı sağlayan özgün nitelikte bir "araştırma makale" veya daha önce yayımlanmış çalışmalarını değerlendiren, bu konuda yeni ve dikkate değer görüşler ortaya koyan bir "derleme makale" olması şartı aranır. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan bilimsel kitaplara ait makale formatındaki değerlendirme yazıları ile kitap eleştirileri de derginin yayın kapsamı içindedir.

Yayın kurulunun kararı ile alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden özgün makalelerin İngilizce veya Türkçe çevirilerine de derginin üçte birini geçmemek kaydı ile yer verilebilir. Çeviri makalelerin yayımlanabilmesi için çeviri metin ile birlikte özgün makalenin yazarından ya da hak sahibinden alınacak izin yazısının da gönderilmesi zorunludur.

Yazıların *Aydın Türklük Bilgisi Dergisi*'nde yayımlanabilmesi için, daha önce bir başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirilerden üretilmiş makaleler, bu durum dipnotta açıkça belirtilmek koşuluyla kabul edilebilir.

I. Makalelerin Değerlendirilmesi ve Yayın Süreci

Yayın için gönderilen makalelerin değerlendirilmesinde bilimsel nitelik en önemli ölçüttür. Aydın Türklük Bilgisi Dergisi'ne gönderilen tüm makaleler, Yayın Kurulu'nca dergi yayın ilkelerine uygunluk ve nitelik bakımından değerlendirilir. Yayın kurulu, gönderilen bir makaleyi yayımlayıp yayımlamama ve gerekli gördüğü durumlarda makale üzerinde düzeltmeler yapma hakkına sahiptir. Yapılan ön inceleme sonucunda yayına uygun bulunmayan makale, değerlendirme sürecine alınmayarak yazarına bilgi verilir. Eksiklikleri varsa düzeltilmesi ve tekrar gönderilmesi için yazarına iade

edilir. Yayına uygun bulunan makale, değerlendirilmek üzere ilgili alandaki üç hakeme gönderilir. Hakemler, gönderilen makaleleri yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek yayına uygun olup olmadığına karar verirler. Belirlenen süre içinde gelen hakem raporları göz önünde bulundurularak, makalenin yayınlanıp yayınlanmamasına karar yetkisi yayın kurulundadır. Makaleler, Yayın Kurulu tarafından uygun görülen bir sayıda yayımlanmak üzere programa alınır ve yazarı bilgilendirilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır.

Değerlendirme sürecinden geçerek yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı İstanbul Aydın Üniversitesi'ne devredilmiş sayılır. Bu nedenle yazılarla birlikte yayın haklarının dergiye devredildiğine ilişkin bir sözleşmenin bulunduğu "makale sunum formu"-nun da doldurulup gönderilmesi gerekmektedir.

Aydın Türklük Bilgisi Dergisi'nde yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir. Ancak, yayımlanan yazılar dergi yönetiminin yazılı izni olmaksızın başka bir yerde (basılı olarak ya da internet ortamında) yeniden yayımlanamaz. Yazar, yazısının/makalesinin mevcut dergide yayımlandığını belirtmek kaydı ile tümünü ya da bir bölümünü kendi amaçları için çoğaltma hakkına sahiptir.

Aydın Türklük Bilgisi Dergisi'ne yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş sayılır.

II. Yayın Dili

Aydın Türklük Bilgisi Dergisi' nin yayın dili Türkiye Türkçesidir. Yayın ilkelerine uygun olmak şartıyla diğer Türk lehçelerinde yazılmış olan yazılara da dergide yer verilebilir.

III. Yazım Kuralları

Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uyulmadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz. Dergimize gönderilecek makalelerde aşağıdaki kurallar dikkate alınmalıdır:

1. Ana Başlık: İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı ve koyu harflerle yazılmalıdır.

Makalenin başlığı, sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.

2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i: Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı koyu yazılmalı, soyadından sonra yıldız (*) işaretiyle dipnot verilmeli ve dipnotta yazar(lar)ın unvan(lar)ı ve adres(ler)i varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ORCID numaraları (ilk sayfada) belirtilmelidir.

3. Öz: Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 100, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce “öz” (abstract) bulunmalıdır. Öz içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli; dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özlerin altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 3, en çok 5 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (keywords) eğik yazıyla verilmelidir. Yazılan İngilizce özün (abstract) üzerinde makalenin İngilizce başlığı da verilmelidir.

4. Ana Metin: A4 sayfa boyutunda (29.7x21 cm.), MS Word programı, Times New Roman yazı karakteri ile, 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da çift tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde aynı anda “tırnak işareti” ve “eğik harfler” gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir. Doğrudan alıntılar çift tırnak içinde verilmeli. Doğrudan alıntı içindeki alıntılar ise tek tırnakla belirtilmelidir.

5. Bölüm Başlıkları: Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılmalı, alt başlıklar bilimsel dergi yayıncılığındaki yöntemlere göre (1./1.1./1.2 ... 2./2.1./2.2. ... gibi) numaralandırılmalıdır. Makaledeki tüm ara (normal) ve alt başlıklar 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

6. Tablolar ve Şekiller: Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sıra sayısı verilerek numaralandırılmalıdır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkları birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere koyu yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

Örnek: Tablo 1: Farklı yaklaşımların karşılaştırmalı analizi.

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde ve koyu olarak yazılmalıdır. Şekil numarası nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır.

7. Görseller: Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300 pixels per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm-300 ppi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi yayın kurulu, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Resim ve fotoğraflar siyah beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Görsel numaraları ve adları görsellerin hemen altına ortalı şekilde, koyu harflerle yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası da koyu harflerle yazılmalı (Resim 1.; Şekil 1.), nokta ile bitmeli, hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

Örnek: **Resim 10. Wassily Kandinsky, “Kompozisyon” (Anna-Carola Krausse, 2005: 91).**

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgâl ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Teknik imkâna sahip yazarlar, şekil, çizelge ve resimleri aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirebilirler. Bu imkâna sahip olmayanlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler.

8. Dipnotlar: Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Makalenin daha önce bir bildiri olarak sunulup sunulmadığı, bir proje ürünü olup olmadığı, bir tezden üretilip üretilmediğine dair açıklama için verilecek dipnot, numarayla değil yıldız işaretiyle (*) verilmeli. Böyle bir durumda yazarın soyadının sonuna eklenecek dipnot iki yıldız işaretiyle (* *) verilmeli.

9. Alıntı ve Göndermeler/Atıflar: Yazar doğrudan ya da do-

laylı olarak yaptığı tüm alıntılara aşağıdaki örneklere göre göndermede bulunmalıdır. Burada belirtilmeyen durumlarda APA 6 formatı kullanılmalıdır.

Doğrudan alıntılar çift tırnak içinde verilmelidir.

Göndermeler için asla dipnot kullanılmamalıdır. Tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki biçimde yazılmalıdır.

Tek yazarlı çalışmaya yönelik genel göndermelerde: (Orda, 2004).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde: (Ercilasun, 2008: 17).

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde: (Hacıbekiroğlu ve Sürmeli, 1994: 101).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda, metin içinde sadece ilk yazarın soyadı ve “vd.” yazılmalıdır: (Akalm vd., 1994: 11).

“Kaynaklar” kısmında ise, birden fazla yazarlı yayınların diğer yazarları da belirtilmelidir.

Metin içinde, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır:

Gazimihal (1991: 6), bu konuda “.....”nu belirtir.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı yazılmalıdır: (Kaplan)

Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır: (Meydan Larousse 6, 1994: 18)

İkinci kaynaktan yapılan alıntılar da aşağıdaki gibi yazılmalı ve kaynaklarda belirtilmelidir: Lepecki'nin de ifade ettiği gibi “.....” (Akt. Korkmaz 2004: 176).

10. Kaynaklar: Metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik sırayla aşağıdaki örneklerde gösterildiği gibi yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması hâlinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (2004a, 2004b) şeklinde gösterilmelidir:

a. Kitaplar

Öztürkmen, A.(1994). *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Carter, A. (2004). *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek*. çev: Cansu Şipal, İstanbul: BGST Yayınları.

b. Makaleler

Sarısözen, M. (1970). Bağlama Metodu, *Folklor/Halkbilim* (1): 12-16.

Bakka, E. ve Felföldi, L.(2002). Whose Dances, Whose Authenticity? *Dance Research* (32): 3-18.

c. Kitap içi bölümler

Lepecki, A. (2004). Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. *Rethinking Dance History: A Reader*, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, s: 176-190.

Şahin, M. (2013). Klinik Psikolog Olmak. *Klinik Psikoloji*, ed. Linden, W. ve Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, s: 1-16.

d. Tezler

Dehmen, B. (2005). *Ulusal ve Küreselin Kesişme Noktasında Halk Danslarına Bir Yaklaşım: Dansın Sultanları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

e. İnternet kaynakları

İnternette elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynaklar’da erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının (ana sayfa) adresi değil, kaynağın görüntülediği adres verilmelidir.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).

Aksu, G. (2011). Özgür Bir Beden, Özgür Bir Sanat Dalı, Yazında ve Çeviride Beden, Akşit Göktürk’ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. <http://mimesis-dergi.org/2011/04/ozgur-bir-alanozgur-bir-sanat-dali/>. (12.10.2011).

f. Görüşmeler

Ural, U. (2014). Artvin halk dansları çalıştırıcısı Uğur Ural ile ÜFTAD ofisinde yapılan görüşme, İstanbul: 19 Temmuz.

IV. Yazıların Gönderilmesi

Yukarıda belirtilen ilkelere ve kurallara uygun olarak hazırlanmış yazılar, Ayrın Türklük Bilgisi Dergisi'nin dergipark sayfasındaki açıklamalara göre, aşağıdaki bağlantıyla gönderilebilir:

<https://dergipark.org.tr/tr/journal/2275/submission/step/manuscript/new>

Ön inceleme ve hakem değerlendirmesi doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere yazarlarına geri gönderilen yazılar, gerekli düzeltmeler yapılarak en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır.

İletişim Bilgileri:

Aydın Türklük Bilgisi Dergisi Yayın Koordinatörlüğü,
İstanbul Aydın Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, Nu: 38
Sefaköy, Küçükçekmece/İstanbul.
Tel: (212) 444 1 428

Publishing Principles

Aydın Türklük Bilgisi is a nationally recognized peer-reviewed journal published twice a year in Spring (April) and in Fall (October) by the Literature Department of Arts and Sciences Faculty, Istanbul Aydın University. However, submissions to the journal can be made at any time during the year.

Aydın Türklük Bilgisi publishes original, research-based and review articles on Turkish Language and Literature, Turkish History and Modern Turkish Dialects as well as Turkic Literature. Articles on cultural and social issues related to language and literature from other areas of Social Sciences are accepted, as well.

We accept only original research articles which have not been published elsewhere as well as nonresearch articles reviewing the previous studies and putting forward new and noteworthy ideas. In addition, the reviews of scientific books that are published in the related fields and book reviews are within the scope of the journal.

The original articles translated from one language into Turkish or English can also be published in the journal provided that they contribute to the field without exceeding one third of the journal. For the translated material protected under law, the author should ask for copyright permission granted by the owner for the translation to be published.

The journal accepts articles either which are unpublished or which are not in process of publication. The articles which are not published, but presented in a scientific conference can be accepted provided that the case is clearly stated in the footnote.

I. Peer-Review process and publication process

Peer review is designed to assess the validity, quality and often the originality of articles for publication. Its ultimate purpose is to maintain the integrity of science by filtering out invalid or poor quality articles. What peer review does best is improve the quality of published papers by motivating authors to submit good quality work and helping to improve that work through the peer review process.

That a manuscript meets the requirements or standards is the main criterion when articles submitted are peer reviewed. All the articles are preliminary evaluated by the editorial board concerning the quality and suitability. The journal editor sends out the article to three people in the same academic field. These experts evaluate

the article for soundness of research methods, whether the conclusions follow from the results, the quality of the literature review, and often whether the study provides new or novel information. After the peerview process is over, the article is sent to production. If the article is rejected or sent back for either major or minor revision, the handling editor should include constructive comments from the reviewers to help the author improve the article.

Following the peer-view process, the copyrights of the manuscripts which are accepted for publication are transferred to Istanbul Aydin University. In order to publish and disseminate research articles, the

University should have the publishing rights. This is determined by a publishing agreement between the author and IAU. Thus, the “authorship form” including a contract regarding the transfer of the copyrights to the journal is also required to be completed.

Authors are responsible for their scientific, ethical and legal views published in the article. The texts and photographs published in the journal may be cited. However, the published texts cannot be re-published in any other place (printed or online) without the written permission of the journal’s editorial board. The authors of the published articles reserve the right to copy the whole or a part of their work for their own purpose on the condition that they indicate the text/article is published in the journal. Authors will stick to the aforementioned principles by submitting their works to the journal.

II. Language of publication

The journal publishes articles in Turkish as well as manuscripts written in other Turkish dialects as long as they meet the publishing criteria.

III. Formatting Guidelines

It is worth nothing that manuscripts, which do not meet the criteria, are transferred or rejected by the journal. The article should be prepared according to the following guidelines:

1. Main Title

The title is an essential way to bring the article to potential readers’ attention. Therefore, it should capture the main idea of the essay, but should not contain abbreviations or words that serve no purpose. Therefore, the title should be as accurate, informative and complete as possible. It should be centred on the page and typed in

12-point Times New Roman font, but the title should not be underlined, bolded, or italicized. The main title should not exceed 10-12 words and initials should be capitalized.

2. Author's Name(s) and Address(es)

The name(s) and surname(s) of the authors should be typed in bold whereas the addresses must be typed in italic letters. If there are any, the title(s) and the workplace(s) of the authors as well as their contact information must be indicated on the first page with a footnote.

3. Abstract

Each paper should have an abstract in both English and Turkish. The abstract should outline the most important aspects of the study while providing only a limited amount of detail on its background, methodology and results. Its length should consist of at least 150 words and should not exceed 200 words. The abstract should be self-contained but should not quote any references, figures and graphic numbers used in the text or contain footnotes. It should be clear, concise, and informative giving the scope and the main results obtained.

Authors should provide keywords consisting of at least 3 and at most 5 words leaving an empty line under the

English and Turkish abstracts. The Turkish abstract should also have its title in Turkish.

4. Main Text

The author should use Times New Roman style font-type, 12-point font size leaving 1,5 space between lines and make 3 cm margins on the top, bottom and sides of an A4-sized (29.7x21 cm) MS Word page. The pages should also be numbered. The parts of the text should be written either in italics (not in bold) or shown in single quotation marks (''). The text should not contain double punctuation involving quotation marks and italics at the same time.

5. Sub-titles

If the article is long enough and it includes coherent sections, and even subsections, the author might consider including section headings in the paper. When necessary, headings should be used to separate its major sections. All the section headings should be in bold type and font should be 12- point size (regular) and sub (italics) titles, capitalizing only the initial letters of each word in the title.

Sub-titles should not be followed by a colon (:) and the text must begin after an empty line.

6. Tables and Figures

Tables should be prepared according to black and white printing with a title and number. Tables and figures should be numbered separately. Vertical lines should not be used for drawing tables; however, horizontal lines should only be used for categorizing the sub-titles within the table. The number of the table should be indicated above the table, on the left side, in regular fonts; the title of the table should be written capitalizing the initials of each word. Tables should be located in their proper places within the text.

For example, Table 1: A comparative analysis of different approaches

The numbers and the titles of the figures which need to be clear should be centred just below the figure. The number of the figure must be in italics followed by a full stop (.). Right after comes the title of the figure in regular fonts with only the initial letter capitalized.

7. Visuals

When visuals are placed into the text, they should be placed as close as possible to the paragraph referring to them. Visuals should be titled according to the criteria specified for tables and figures. Technically problematic or low-quality images may be requested from the contributor again or may be completely removed from the article by the editorial board. Author(s) are responsible for the quality of the visual materials to be used in their articles.

The images, photographs or special drawings included in the text should be scanned in 300 ppi (300 pixels per inch) with a 10 cm short edge in JPEG format. In addition to the article and the “article presentation form”, all the visual materials used in the text should be e-mailed to the address indicated in JPEG format.

The online sourced images should also comply with a rule of 10 cm/300 ppi.

The pictures and photographs should be prepared according to black -and- white printing and processing.

The titles and the numbers of the visuals should be centred and typed in italics. The type of the visual and its number should be

typed in italics followed by a full stop (.) and the name of the image typed in regular fonts with capital initials:

Example: Resim 10. Wassily Kandinsky, ‘Kompozisyon’ (Anna-Carola Krausse, 2005: 91).

Figures should be clear. The text on the chart must be easily readable, i.e. font size is more than 8 points.

Each figure should be provided with a caption.

Figures refer to all other types of visuals like charts, graphs, drawings, and images as figures. Each figure should be labelled with the word Figure and an Arabic numeral in italics. The label and caption of a figure are placed below the visual as it appears in the text, along with a reference to the source of the figure if it came from an outside resource.

The pages containing figures, charts and images should not exceed 10, with only occupying one third of the text. If possible, authors may place the figures, charts and images where they are supposed to be providing that they will be prepared as ready to be published, if not the authors can write the numbers of the figures, charts and images leaving empty space in the text.

8. Footnotes

Footnotes should not be used as references to sources in the articles to set out in full in notes at the bottom of each page. They should only be used for additional explanatory information. Word can automatically number sections. Numbers should be used in the text to indicate footnotes, for example¹. When citing quoted sources, the number should be placed at the end of the quotation and not after the authors name if that appears first in the text.

9. Citation and References

In this section, you will find explanations and examples of how to cite resources that you might use in your research, both in the text of your work (in-text citations) and at the end of your research (references list).

A citation tells the readers where the information came from. In your writing, you cite or refer to the source of information.

A reference gives the readers details about the source so that they have a good understanding of what kind of source it is and

could find the source themselves if necessary. The references are typically listed at the end of the lab report.

When you cite the source of information in the report, you give the names of the authors and the date of publication.

The sources are listed at the end of the report in alphabetical order according to the last name of the first author, as in the following book and article.

Authors must give references for all their direct or indirect quotes according to the examples given below.

In case not specified here, authors must consult APA 6th edition referencing and citation style. Direct quotes must be given in italics using quotation marks (“”). Footnotes must never be used for giving references. All references must be written in parentheses and as indicated below:

Works by a single author: (Carter, 2004).

Specific passages in works by a single author: (Bendix, 1997: 17).

Works by two authors: (Hacıbekiroğlu and Sürmeli, 1994: 101).

Works by more than two authors: (Akalın et. al, 1994: 11). The other contributing authors must only be indicated in the bibliography section.

If the name of the author is mentioned within the text, only the publishing date of the source are provided:

Gazimihal (1991: 6) states that “.....”.

Works with no publication dates, can be cited with the name of the author: (Hobsbawn)

Works with no author name, such as encyclopedias, can be cited with the name of the source and if available the volume and page numbers: (Meydan Larousse 6, 1994: 18)

The quotes that are taken from a secondary source are indicated as follows and must also be given in bibliography: As Lepecki also expresses “.....” (Korkmaz, 2004: 176).

10. Bibliography

In APA style, all the sources you cite throughout the text of your paper are listed together in the

References section. The References section has its own special formatting rules, including double-spaced text and hanging indentation

Full Bibliographic Citations APA format requires the inclusion of a list of resources used in the paper, and this list is referred to as “references.” This list includes only the names of resources cited in the paper, not resources that you found and read during your research process but did not include in the paper. The references page should start at the top of a new page in your essay; however, it will need to be included in your continuous page numbering. References pages, like all other pages, have the running head and page number at the top.

A bibliography is a list of all of the sources you have used (whether referenced or not) in the process of

researching your work. In general, a bibliography should include:

- the authors’ names
- the titles of the works
- the names and locations of the companies that published your copies of the sources
- the dates your copies were published
- the page numbers of your sources (if they are part of multi-source volumes)

The bibliography must be given at the end of the text in an alphabetical order as shown in the following examples. The references must be listed according to their publication dates in case an author has more than one publication. On the other hand, the publications that belong to the same year must be shown as (2004a), (2004b) (...).

Reference lists/ bibliographies

When using the ‘author, date’ system, the brief references included in the text must be followed up with full publication details,

usually as an alphabetical reference list or bibliography at the end of your piece of work. The examples given below are used to indicate the main principles:

The simplest format, for a book reference, is given first; it is the full reference for one of the works quoted in the examples above.

Knapper, C.K. and Cropley, A. 1991: *Lifelong Learning and Higher Education*. London: Croom Helm.

a. Books

Öztürkmen, A.(1994). *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Carter, A. (2004). *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek*. çev: Cansu Şipal, İstanbul: BGST Yayınları.

b. Articles

Sarısözen, M. (1970). *Bağlama Metodu*. Folklor/Halkbilim (1): 12-16.

Bakka, E. ve Felföldi, L. (2002). Whose Dances, Whose Authenticity? *Dance Research* (32): 3-18.

c. Chapters in an Edited Book

Lepecki, A. (2004). Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. *Rethinking Dance History: A Reader*, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, s: 176-190.

Şahin, M. (2013). Klinik Psikolog Olmak. *Klinik Psikoloji*, ed. Linden, W. ve Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, s: 1-16.

d. Thesis

Dehmen, B. (2005). *Ulusal ve Küreselin Kesişme Noktasında Halk Danslarına Bir Yaklaşım: Dansın Sultanları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

e. Online Resources

Online resources must be cited for the data obtained from the Internet. The full web address of the webpage (not the home page) and the date of access must be indicated in the bibliography for the online resources:

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).

Aksu, G. (2011). Özgür Bir Beden, Özgür Bir Sanat Dalı, Yazında ve Çeviride Beden, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. <http://mimesis-dergi.org/2011/04/ozgur-bir-alanozgur-bir-sanat-dali/>. (12.10.2011).

f. Interviews

Ural, U. (2014). Artvin halk dansları çalıştırıcısı Uğur Ural ile ÜFTAD ofisinde yapılan görüşme,

İstanbul: 19 Temmuz.

IV. Sending Manuscripts

Submission of a manuscript to the journal implies that all authors have read and agreed to its content and that the manuscript conforms to the journal's policies. Manuscripts written in accordance with the editorial policy must be submitted online:

<https://dergipark.org.tr/tr/journal/2275/submission/step/manuscript/new>

After manuscript submission, all authors of papers under consideration for publication will complete and send an authorship form.

Following the peer-review process, peer reviewers can suggest changes, additions or gaps if parts of the article are difficult to read or need more explanation. The articles assessed and accepted can be asked their authors for further improvement and proofreading. The authors must make revisions in one month at the latest.

For further information, please contact:

AYDIN TÜRK LÜK BİLGİSİ

Editorial Board

Istanbul Aydın University, Faculty of Arts and Sciences

Department of Turkish Language and Literature

Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, Nu: 38

Sefaköy, Küçükçekmece/İstanbul

Tel: (212) 444 1 428

E-mail: aydinturklukbilgisi@aydin.edu.tr

