



Hars Akademi

Uluslararası Hakemli Kültür-Sanat-
Mimarlık Dergisi

Cilt / Volume 8, Sayı / Issue 1, Haziran / June 2025

Hars Akademi the Journal of Culture-Art-Architecture

E-ISSN 2636-8730





HARS AKADEMİ ULUSLARARASI HAKEMLİ KÜLTÜR-SANAT-MİMARLIK DERGİSİ

HARS ACADEMY INTERNATIONAL REVIEWED CULTURE-ART-ARCHITECTURE JOURNAL

Cilt / Volume 8, Sayı / Issue 1

Haziran / June 2025, e-ISSN 2636-8730

YÖNETİM / EDITORIAL BOARD

Başeditör / Editör in chief

: Prof. Dr. Hatem TÜRK

Editör yrd. / Assistant editors

: Dr. Hilal ÖZKAYA

Emine GUT

Merve ÖZBAYRAK

Gülcan ŞANDA

Alan Editörü / Section editör

Güzel Sanatlar-Moda ve Tekstil Tasarımı

: Doç. Dr. Sevda EMLAK, İzmir Demokrasi Üniversitesi, İzmir, Türkiye

Tarih

: Prof. Dr. İbrahim ÜNGÖR, Erzincan Üniversitesi, Erzincan, Türkiye

Yeni Türk Edebiyatı

: Öğr. Gör. Dr. Hatice Kılıç, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir, Türkiye

Mimarlık

: Dr. Murat Erdal DERE, Türkiye

Sosyoloji

: Prof. Dr. Erdal Aksoy, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye

Coğrafya	: Prof. Dr. Duran Aydınöz, Kastamonu Üniversitesi, Kastamonu, Türkiye
Türk Dili	: Doç. Dr. Ahmet Turan TÜRK, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, Türkiye
Halk Bilimi	: Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR, Artvin Çoruh Üniversitesi, Artvin, Türkiye

DERGİ EKİBİ / JOURNAL TEAM

Editörler / Editors

İngilizce Dil Editörü	: Meltem KELEŞ
Almanca Dil Editörü	: Dr. Haydar TÜRK - Dr. Murat Erdal DERE
Yazım ve Düzeltme Editörü	: Emine GUT
Mizanpaj Editörü	: Sude KARAGÖL

Sorumlular / Responsible

Yazı İşleri Sorumlusu	: Prof. Dr. Hatem TÜRK
İndeks Sorumluları	: Dr. Hilal ÖZKAYA - Emine BAYRAM
Son Okuma Sorumlusu	: Gülcan ŞANDA
Sosyal Medya Sorumlusu	: Mehmet Emre KIR

Tarandığı Dizinler / Indexes



DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Abdullah Şengül	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir, Türkiye.
Prof. Dr. Abdülselem Arvas	Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye.
Prof. Dr. Âdem Koç	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye.
Prof. Dr. Ahmet İhsan Kaya	Gaziantep Üniversitesi, Gaziantep, Türkiye.
Prof. Dr. Alpaslan Ceylan	Türkiye Manas Üniversitesi, Kırgızistan.
Prof. Dr. Bengü Polat	Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir, Türkiye.
Prof. Dr. Burul Sağınbayeva	Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek, Kırgızistan.
Prof. Dr. Ceenbek Alimbayev	Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek, Kırgızistan.
Prof. Dr. Doğan Yörük	Selçuk Üniversitesi, Konya, Türkiye.
Prof. Dr. Elmira Məmmədova-Kekeç	Bakü Avrasya Üniversitesi, Bakü, Azerbaycan.
Prof. Dr. Fatih Başbuğ	Akdeniz Üniversitesi, Antalya, Türkiye.
Prof. Dr. İbrahim Üngör	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan, Türkiye.
Prof. Dr. Keziban Tekşan	Ordu Üniversitesi, Ordu, Türkiye.
Prof. Dr. Mehmet Naci Önal	Muğla Sıtkı Tarancı Üniversitesi, Muğla, Türkiye.
Prof. Dr. Mesut Şen	Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
Prof. Dr. Murat Karataş	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, Türkiye.
Prof. Dr. Muratbek Kocobekov	Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek, Kırgızistan.
Prof. Dr. Nebi Özdemir	Hacettepe Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
Prof. Dr. Oktay Özgül	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye.
Prof. Dr. Özkan Daşdemir	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan, Türkiye.
Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu	Hacettepe Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
Prof. Dr. Salahaddin Bekki	Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir, Türkiye.
Prof. Dr. Selim Hilmi Özkan	Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
Prof. Dr. Soner Akpınar	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye.
Prof. Dr. Vahit Türk	İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
Prof. Dr. Vüsale Musalı	Kastamonu Üniversitesi, Kastamonu, Türkiye.
Prof. Dr. Yalçın Sarıkaya	Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye.
Prof. Dr. Yavuz Günaşdı	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye.
Prof. Dr. Yousef Abu Amrieh	The University of Jordan, Amman, Ürdün.
Doç. Dr. Ahmet Gözlü	Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye.
Doç. Dr. Ahmet Turan Türk	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, Türkiye.
Doç. Dr. Ayabek Baimyazov	Kazakhstan Pedagogical University, Shymkent, Kazakistan.

Doç. Dr. Aydın Efe	Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye.
Doç. Dr. Devrim Ertürk	Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye.
Doç. Dr. Gazanfer İltar	Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye.
Doç. Dr. İlham Gültekin	Institute of Literature Named After Nizami Ganjavi, Azerbaijan.
Doç. Dr. Mehman Hasanlı	Institute of Literature Named After Nizami Ganjavi, Azerbaijan.
Doç. Dr. Mübariz Ağalarlı	Azerbaijan Devlet Pedagoji Üniversitesi, Bakü, Azerbaijan.
Doç. Dr. Shahram Panahi Kheiavi	İslami Azad Üniversitesi, Tahran, İran.
Doç. Dr. Süleyman Lokmacı	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan, Türkiye.
Doç. Dr. Taalaybek Abdiyev	Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek, Kırgızistan.
Doç. Dr. Özlem Özdemir	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
Dr. Öğr. Üyesi Bağdagul Mussa	The University Of Jordan , Amman, Ürdün.
Dr. Öğr. Üyesi Könül Eyvazova	Bakü Devlet Üniversitesi, Bakü, Azerbaijan.
Dr. Arda Karasu	Technische Universität, Berlin, Almanya.
Öğr. Gör. Park Byoungju	The University Of Jordan, Amman, Ürdün.

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

- Prof. Dr. Murat Koç, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
- Prof. Dr. Murat Oral, Konya Teknik Üniversitesi, Konya, Türkiye.
- Prof. Dr. Nilüfer İlhan, Bozok Üniversitesi, Yozgat, Türkiye.
- Doç. Dr. Ahmet Karakuş, Atatürk Üniversitesi, Erzurum Türkiye.
- Doç. Dr. Çiğdem Usta, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye.
- Doç. Dr. Ebru Özgün, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye.
- Doç. Dr. Emel Hisarcıklılar, Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Tokat, Türkiye.
- Doç. Dr. Emine Bilgehan Türk, Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye.
- Doç. Dr. Kürşad Kara, Bayburt Üniversitesi, Bayburt, Türkiye.
- Doç. Dr. Mehmet Alver, Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye.
- Doç. Dr. Murat Aslan, Gazi Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- Doç. Dr. Rabia Şenay Şişman, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
- Doç. Dr. Sedat Bahadır, Artvin Çoruh Üniversitesi, Artvin, Türkiye.
- Doç. Dr. Süleyman Fidan, Gaziantep Üniversitesi, Gaziantep, Türkiye,

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Özpay, Gaziantep Üniversitesi, Gaziantep, Türkiye.

Dr. Öğr. Üyesi Gülşen Özcamkan Ayaz, Trabzon Üniversitesi, Trabzon, Türkiye.

Dr. Öğr. Üyesi Kıymet Sancar Özyavuz, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye.

Dr. Öğr. Üyesi Merve Esra Özgürbüz, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye.

Dr. Öğr. Üyesi Özge Aksoy Serdaroğlu, Başkent Üniversitesi, Ankara, Türkiye.

Dr. Öğr. Üyesi Seda Özcan Özden, Kapadokya Üniversitesi, Nevşehir, Türkiye.

Dr. Öğr. Üyesi Yaşar Şimşek, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Tokat, Türkiye.

Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Kenan Bezgin, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, Türkiye.

Dr. Öğr. Üyesi Züleyha Hande Akata, Ardahan Üniversitesi, Ardahan, Türkiye.

Dr. Atilla Aktaş, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu, Ankara, Türkiye.

Dr. Neslihan Bodur, İstanbul, Türkiye.

Dr. Yusuf Pala, Türkiye.

YAZIŞMA ADRESLERİ / CORRESPONDING ADDRESS

Editör / Editor

Prof. Dr. Hatem TÜRK

Giresun Üniversitesi

hatemturk@hotmail.com

Teknik İletişim / Technical Communication

harsakademi@gmail.com

Dergi Adres / Magazine Address

Giresun Üniversitesi

DERGİ HAKKINDA / ABOUT THIS JOURNAL

Amaç ve Kapsam

Hangi alanda olursa olsun arayan ve üreten zamanı elinde tutmaktadır. Geri kalanlarsa tüketici kimliğine razı olarak beklemeyi alışkanlık haline getirmiştir. Bu, aynı zamanda bulan ve üretenlerin dilediği gibi yaşayıp diğerlerinin de yaşamlarını yönlendirdiği anlamına gelmektedir. Denilebilir ki gelişmiş toplumlar, çalışan, arayan, inceleyen, sorgulayan ve değerlendirenlerdir.

Öte yandan iletişim araçlarının hızla gelişmesi ve bu araçların giderek küçülmesi, belge ve bilgiye ulaşımı daha kolaylaştırmıştır. Aynı zamanda bu durum, daha geniş kitlelere ulaşımı da sağlayarak arz talep düzenindeki zamanı azaltıp kitleyi çoğaltmıştır. Böylece kitle iletişim araçları bireyler ve kitleler arasındaki

etkileşimi daha işlevsel ve güçlü kılmıştır. Gün geçtikçe insan, küçülen iletişim araçlarına daha bağımlı olmakta ve daha fazla sorununu bunlarla çözmeye uğraşmaktadır.

Uygarlıkların üretim ekonomisinde bu kadar ilerlemesi, sistematığın de ilerlemesine neden olmuştur. Böylece çalışmanın ötesinde işlevsel çalışmak, zamanı kullanmanın ötesinde verimli kullanmak gündeme gelmiştir ki bu, maddenin daha küçük parçalara ayrılması, tasnif, tanım ve işlevinin belirlenmesinde son derece önemli hale gelmiştir.

Sosyal bilimler, doğrunun da sürekli tartışıldığı bir alandır. Zira her birey, insan tanımını daha da genişletmeyi başarmıştır. Öyleyse bu alanlarda var olabilmeyi başarabilmek başlı başına bir değerdir. Ancak literatür bilgisi, amaç-kapsam ve sınırlılıkla birlikte doğru metodolojiye ulaşmak, bilinci açık bireyleri bu alanlarda öne taşımaktadır.

Yaşayan medeniyetler içinde Türk uygarlığı, insanlık birikimine en çok katkı sağlayanlardan biridir. Efendiliğin, alçak gönüllülüğün, temizliğin ve duruluğun başat özelliklerini oluşturduğu bu birikimde gerek dünyanın gerekse bölge coğrafyasının elde edeceği daha pek çok şey görülmektedir. Zaman zaman duraklama devirleri geçirse de ülkü ve bünye uyumu sağlandığında Türk milleti için hemen herkesi şaşırtacak başarıların kazanımı çok kolay görülmektedir. Bu uyum için özellikle sosyal bilimlerde daha özverili, daha disiplinli ve daha gözü açık olunması gerektiği düşünülmektedir.

İçe kapanık toplumların ilerleyemeyeceği gibi özellikle Türk ulusu gibi gelişmelere son derece açık, gözü hep dışarılarda, hiçbir hareketliliğe kayıtsız kalmamış milletlerde kapalılık düşünülemez. Başta, geçmişten beri katma değeri olan kültürler olmak üzere evrendeki her hareketliliği izlemek Türk bilim adamlarının öncelikli görevi sayılmalıdır.

Hars Akademi dergisi, Türk uygarlığı açısından önemli bir işlevi olan çadır / ev / oba / yurt / ülke / dünya anlamlarına da gelebilecek olan Göktürk alfabesindeki Eb / B harfini logo olarak tercih etmiştir. Bundaki amaç, dünyayla entegrasyondan geri adım atmamış Türk toplumunun her zaman genel değerleriyle yaşadığını göstermektir.

Hars Akademi dergisi, Türk kültürünün temel değerlerini alt yapısı kabul etmekle yurt içi ve dışındaki kültür sanat ve mimarlık alanlarındaki çalışmalara destek vermeyi amaçlamaktadır.

Hars Akademi dergisinin Türk kültürüne katkı sağlamasını diler, yazar, okur ve hakem olarak ilgililerin desteğini talep ederiz.

Hars Akademi dergisi; kültür, sanat ve mimarlık alanlarına yönelik araştırma, inceleme, derleme ve makaleleri kapsamına alan uluslararası hakemli bir dergidir. Dergi, bu alanlarda akademik çalışma yapan öğretim elemanı, araştırmacı ve sanatçılara yayın olanağı sunmak bilim, sanat ve kültüre katkı sağlamak amacıyla yayımlanmaktadır. Derginin yazım dili Türkçe olmasıyla birlikte Almanca ve İngilizce dillerini de desteklemektedir. Yayın hayatına Haziran 2018'de başlayan dergi, Haziran ve Aralık ayı olmak üzere yılda iki kez yayımlanacaktır.

HARS ACADEMY IDEAL

Regardless of the field, it keeps the time that seeks and produces. The rest have made it a habit to wait by consenting to their consumer identity. This also means that those who find and produce live as they wish and direct the lives of others. It can be said that developed societies are those who work, seek, examine, question and evaluate.

On the other hand, the rapid development of communication tools and the gradual reduction of these tools have made it easier to access documents and information. At the same time, this situation provided access to wider masses, reducing the time in the supply-demand order and increasing the mass. Thus, the mass media has made the interaction between individuals and masses more functional and powerful. Day by day,

people become more dependent on shrinking means of communication and try to solve more of their problems with them.

The advancement of civilizations in the production economy has also led to the advancement of systematics. Thus, working functionally beyond working, using time more efficiently than using time has come to the fore, which has become extremely important in breaking matter into smaller parts, classification, definition and determination of its function.

Social sciences is a field where truth is constantly discussed. Because each individual has managed to expand the definition of human even more. So, being able to exist in these areas is a value in itself. However, reaching the right methodology with literature knowledge, purpose-scope and limitations brings conscious individuals to the fore in these fields.

Among the living civilizations, Turkish civilization is one of the most contributing to the accumulation of humanity. In this accumulation, in which mastery, humility, cleanliness and clarity constitute the dominant features, it is seen that there is much more to be achieved by both the world and the geography of the region. Although it goes through periods of stagnation from time to time, it is seen very easy for the Turkish nation to gain successes that will surprise almost everyone when the ideal and structure harmony is achieved. For this harmony, it is thought that it is necessary to be more self-sacrificing, more disciplined and more open-minded, especially in social sciences.

Just as introverted societies cannot progress, it is unthinkable for nations such as the Turkish nation, who are extremely open to developments, whose eyes are always outside, and which are not indifferent to any activity. It should be considered the primary duty of Turkish scientists to monitor every activity in the universe, especially the cultures that have added value since the past.

Hars Academy magazine preferred the letter Eb / B in the Göktürk alphabet as its logo, which can also mean tent / house / oba / dormitory / country / world, which has an important function in terms of Turkish civilization. The aim in this is to show that the Turkish society, which has not taken a step back from integration with the world, has always lived with its general values.

Hars Academy magazine aims to support the studies in the fields of culture, art and architecture in the country and abroad by accepting the basic values of Turkish culture as its infrastructure.

We wish Hars Academy journal to contribute to Turkish culture, and we request the support of those concerned as writers, readers and referees.

Hars Academy magazine; is an international peer-reviewed journal that covers research, review, compilation and articles in the fields of culture, art and architecture. The journal is published in order to provide publication opportunities to academic staff, researchers and artists who work in these fields and to contribute to science, art and culture. Although the language of the journal is Turkish, it also supports German and English languages. The journal, which started its publication life in June 2018, will be published twice a year, in June and December.

ETİK İLKELER VE YAYIN POLİTİKASI

Yayın hayatına Haziran 2018'de başlayan Hars Akademi Uluslararası Kültür Sanat Mimarlık dergisi Haziran ve Aralık ayı olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır. Derginin kısaltılmış adı Hars Akademi'dir. Makalelerde araştırma ve yayın etiğine uyan Hars Akademi, Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) "Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama Rehber İlkeleri" ve "Dergi Yayıncıları İçin Davranış Kuralları"nı benimsemektedir.

Hars Akademi dergisi, Türk kültürünün temel değerlerini alt yapısı kabul etmekle yurt içi ve dışındaki kültür, sanat ve mimarlık alanlarındaki çalışmalara destek vermeyi amaçlamaktadır.

Bu anlamda kültürü oluşturan, ona katkı sağlayan; mimarlık, dil, edebiyat, tarih, coğrafya, sosyoloji, güzel sanatlar, giyim kuşam gibi folklorik unsurları içeren konuları inceleyen alanlara ait bütün yazılara derginin kapıları açıktır.

Yayımlama sürecine dâhil olan tüm tarafların (yazarlar, yayın kurulu ve hakemler) etik davranış standartlarına uygun karar vermesi gerekir. Yüksek etik standartları garanti altına almak için Hars Akademi dergisi, tüm taraflar için uluslararası standartlar geliştirmiştir. Hars Akademi dergisi, tüm tarafların bu standartlara uymalarını beklemektedir. Hars Akademi yayıncı olarak, yayıncılığın tüm aşamalarında vesayet görevini son derece ciddiye alır, etik ve diğer sorumluluklarını kabul eder.

Telif Hakkı

Yayımlanmak üzere kabul edilen makalelerdeki görüş ve bilimsel sorumluluklar yazara ait olup Hars Akademi sorumlu tutulamaz. Bununla birlikte yazar/lar çalışmalarının telif hakkından feragat etmeyi kabul ederek, değerlendirme için gönderimle birlikte çalışmalarının telif hakkını Hars Akademi'ye devretmek zorundadır. Bunun için makale yükleme aşaması sırasında karşısına çıkan "Telif Hakkı Devir Formu"nu doldurup yine elektronik ortamda makale ile birlikte Dergi Park sistemi üzerinden yüklemelidir/ler.

Yayın Kurulu İçin Uluslararası Standartlar

Hars Akademi dergisi editörlerinin, Yayın Kurulu üyelerinin uluslararası standartlara (Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) belirlediği etik ilkeler. <https://publicationethics.org/>) gönüllü olarak uyması beklenir. Yayın Kurulu, gönderilen tüm yazılara ilişkin bilgileri gizli tutmalıdır. Bunun yanında gönderilen yazılar için yayın kararları almaktan sorumlu olan yayın kurulu hem okuyucu hem de yazarların ihtiyaçlarını karşılamak için çaba harcamalıdır.

Yayın Kurulu, Hars Akademi'nin kalitesini yükseltmek için çalışmalıdır. Bu nedenle bilimsel kaliteye ve özgünlüğe önem vermelidir. Aynı zamanda gerektiğinde düzeltmeler, açıklamalar, geri çekilmeler ve özürler yayımlamaya hazır olmalıdır.

Dergiye gönderilen bir makalenin yayımlanıp yayımlanmasına son olarak dergi editörü karar verir.

Yazarlar İçin Uluslararası Standartlar

Hars Akademi'ye başvuran tüm yazarların uluslararası standartlara (Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) belirlediği etik ilkeler. <https://publicationethics.org/>) uyması beklenir.

Yazarlar, yazılarının özgün olduğunu onaylamalıdır. İntihal, sahtecilik, uydurmacılık, yinelenen yayın, veri üretimi vd. etik olmayan davranışlar yasaktır. Bunun yanında yazarlar araştırmaya katılanlara fiziksel ve yasal zarar vermemeli, psikolojik istismarda bulunmamalıdır. Ayrıca yazarlar araştırmalarına katılanlara özel yaşama gizlilik garantisi vermeli ve araştırmayı destekleyen kişileri ya da kurumları (sponsor) tanımlamalıdır.

Gerek makale içerisinde gerekse dosya adında yazar ismine yer verilmemelidir.

Yazarlar, yazılarının oluşturulmasında kullanılan tüm kaynakları kaynak listesine eklediğinden emin olmalıdır. Bir yazar yayımlanmış eserinde önemli bir hata veya yanlışlık olduğunu keşfettiğinde, derhal dergi editörünü veya yayıncısını haberdar etmeli ve makaleyi geri çekmek veya düzeltmek için editörle iş birliği yapmalıdır.

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışmasıyla ilgili durumu Hars Akademi'ye bildirmelidir.

Makalelerle ilgili tüm süreçler elektronik ortamda yapılmaktadır. Derginin yazım dili Türkçe olmakla birlikte Almanca ve İngilizce dillerini de desteklemektedir.

Dergiye gönderilen makaleler, başka bir dergide yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Fakat bilimsel bir toplantıda sunulmuş ve yayımlanmamış olan bildiriler yayımlanmak üzere dergiye gönderilebilir ancak bildirinin sunulduğuna ilişkin bilgi dipnotta bildirilmelidir.

Yazar/lar dergi web sayfasında verilen yazım kurallarını takip etmekle ve mutlaka bu kurallara bağlı kalmakla yükümlüdür. Yazım kurallarına ve kaynakça gösterimine uygun olmayan durumlarda dergi editörü yazıya müdahale edebilir, üzerinde düzeltme yapabilir. Süreci yetiştirmeyen makaleler bir sonraki sayıda değerlendirilmek üzere işleme alınacaktır.

İntihal

Hars Akademi dergisine gönderilen her makalenin intihal raporu Dergipark tarafından yüklenmektedir. Kontrol sırasında %20'nin üzerinde olan makaleler yazarına iade edilecektir. Makalelerde ve diğer çalışmalarda intihale ve %20 üzerinde benzerliğe rastlanmadığı ve yayıma uygunluk açısından incelendikten sonra (yayıma uygun görülmeyen makaleler sürece dâhil edilmez) çalışmalar alanında uzman iki hakeme gönderilir.

Hakemler İçin Uluslararası Standartlar

Hakemlerin hakemlik davetini kabul ettikten sonra uluslararası standartlara (Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) belirlediği etik ilkeler. <https://publicationethics.org/>) gönüllü olarak uyması beklenir.

Hakemler yazıya ilişkin bilgileri gizli tutmalıdır. Bunun yanında hakemler, makalenin yayımlanmasını reddetmek için sebep olabilecek tüm bilgileri Editör Kurulu'nun dikkatine sunmalıdır.

Hakemler, makaleleri bilimsellik açısından değerlendirmelidir. Yazıları yalnızca özgünlüklerine, önemlerine ve derginin alanlarına uygunluğuna göre objektif olarak değerlendirmelidirler. Hakemler yazarlardan bağımsız olarak makaleleri bilimsellik açısından değerlendirilmelidir.

Hakemler, makalede herhangi bir çıkar çatışması ile karşılaştığında Hars Akademi'ye bildirimde bulunmalıdır.

Editör, makalelerin yayımlanmasını belirlemek ve kötü niyetli davranışları (misconduct) önlemek için gönderilen makaleleri iyice kontrol eder. Bir araştırma kötü niyetli olarak tanımlanırsa, editörün ve hakemlerin geri bildirimlerine göre, yazının geri çekilmesinden veya düzeltilmesinden ilgili yazar sorumludur.

Dergide kör hakemlik sistemi uygulanmaktadır. Ancak hakemler kendilerine gönderilen değerlendirme formunda, kendilerine dair istenen bilgileri doldurmak zorundadır. Bu bilgiler hiçbir şekilde yazarla paylaşılmamaktadır.

Makaleler, hakemlere sistem üzerinden doğrudan (yazarın yüklediği dosyada şekil ve yazım kuralları haricinde değişiklik yapılmadan) yönlendirilmektedir.

Dergide kör hakemlik sistemi uygulandığından makale üzerinde yazar-hakem gizliliğini sağlama adına makalenin sahibini tanımlayıcı isim ya da herhangi bir kimlik bilgisine yer verilmemelidir. Bu bilgiler, yazara "Telif Hakkı Formu" ile gönderilen "Yazar Tanıma Formu" yoluyla dergi editörü tarafından yazıya eklenecektir.

Hakemlerin değerlendirmeleri sonucunda iki hakem tarafından olumlu rapor alan makale, bir sonraki sayıda yayımlanır. Hakem raporlarında eşitlik olmaması durumunda makale editör tarafından gerek görülürse üçüncü bir hakeme gönderilir. Bu durumda makalenin yayımlanıp yayımlanmamasına üçüncü hakemin raporuna göre karar verilir. Ayrıca hakeme tanınan süre içerisinde makale değerlendirilmezse makale yeni bir hakeme gönderilir.

Çeviri, aktarım, kitap ve etkinlik tanıtımı, röportaj, söyleşi vd. gibi yazılar bir hakeme yönlendirilir.

Hakemlerden gelen raporlara göre, makalenin aynen yayımlanmasına (kabul), raporda belirtilen düzeltmeler yapıldıktan sonra yayımlanmasına (düzeltmelerle kabul), raporda belirtilen düzeltmeler yapıldıktan sonra tekrar hakemlere gönderilmesinin istenmesine (düzeltme) veya yayımlanmamasına (ret) karar verilir. Hakem raporlarına göre verilen bu karar, yazar veya yazarlara mümkün olan en kısa süre içerisinde bildirilir.

Hakemlerin düzeltme yönünde görüş bildirmeleri durumunda, yazardan gerekli düzeltmeleri tamamlayarak göndermesi istenir. Düzeltme istenen makaleler, yazarı tarafından düzeltilmedikçe yayımlanmaz.

Onay Politikası

Yazar veya yazarlar etik ve yasal standartlara uymalı ve araştırmaya katılanlara aşağıdaki koşullar bildirilmelidir:

Öncelikle araştırmaya katılanların onlar hakkında bir araştırma yapılacağı konusunda bilgilendirilmelidir. Bunun yanında katılımcılara, katılımın gönüllü olduğu, katılmayı reddetmeleri durumunda herhangi bir cezalandırmanın olmadığı ve katılımcıların herhangi bir zamanda ceza almadan çekilebilecekleri konusunda bilgilendirilmelidir.

Araştırmaya katılanlar, araştırmanın amacı ve araştırmada izlenecek prosedür hakkında bilgi verilmesi gerekmektedir. Katılımcılar araştırma ile ilgili soruların yanıtları için size ulaşabilecekleri iletişim bilgileri konusunda bilgilendirilmelidir.

Araştırmaya katılanlar, iş birliği yapmayı kabul etmeleri durumunda onları etkileyebilecek herhangi bir risk ve rahatsızlık varsa katılımcılara bildirilmesinin yanında katılımın olası doğrudan yararlarının (örneğin makalenin veya bölümün bir kopyasının alınması) olduğu konusunda bilgilendirilmelidir. Son olarak katılımcılar gizliliğinin nasıl korunacağı konusunda bilgilendirilmelidir.

Açık Erişim Sistemi

Açık erişimli olan bir dergi olan Hars Akademi'yi kullanıcı veya kurumlar bedelsiz olarak kullanabilir. Kullanıcıların tam metinlerin içeriğini okuma, yükleme, kopyalama, arama ve bağlantı yaparken yayıncı veya yazardan önceden izin almasına gerek yoktur. Dergideki yazı ve görseller kaynak gösterilmek koşuluyla kullanılabilir.

DERGİMİZDE YAYINLANAN YAZILARIN HER TÜRLÜ SORUMLULUĞU YAZARLARINA AİTTİR.

İÇİNDEKİLER / Contents

MAKALELER (Articles)

1. ANAMORFİK SANAT UYGULAMALARINA BİR ÖRNEK: “HACİVAT VE KARAGÖZ” / 1-11.

AN EXAMPLE OF ANAMORPHOIC ART APPLICATIONS: “HACİVAT AND KARAGÖZ” / 1-11.

Zeliha KAYAHAN – Naile ÇEVİK

2. KEMAL BİLBAŞAR’IN ROMANLARINDA ANLATIM UNSURU OLARAK KÖTÜCÜL KİŞİLERİN CEZALANDIRILMASI / 12-25.

THE PUNISHMENT OF MALEVOLENT PEOPLE AS A NARRATIVE ELEMENT IN KEMAL BİLBAŞAR’S NOVELS / 12-25.

Mustafa DERE

3. GAZAVÂT-I HAYREDDİN PAŞA ADLI ESERDE (vr. 1b-200a) GEÇEN ASKERLİK VE SAVAŞ TERİMLERİ / 26-43.

MILITARY AND WAR TERMS IN THE WORK NAMED GAZAVÂT-I HAYREDDİN PASHA (vr. 1b-200a) / 26-43.

Sevde Nur CEYLAN ERTEN – Mesut ŞEN

4. GELENEKSEL VE MODERN ÇOCUKLUK ARASINDA TANZİMAT’IN ALAFRANGA TİPİNE YENİDEN BAKMAK / 44-54.

BETWEEN TRADITIONAL AND MODERN CHILDHOOD LOOKING AGAIN AT TANZİMAT’S ALAFRANGA TYPE / 44-54.

Hüseyin AYAZ

5. ECE AYHAN’IN “MEÇHUL ÖĞRENCİ ANITI” ADLI ŞİİRİNDE “ULUSAL ALEGORİ” / 55-67.

“NATIONAL ALLEGORY” IN ECE AYHAN’S POEM “MEÇHUL ÖĞRENCİ ANITI” / 55-67.

Fatma ÇOLAK ASAN

6. KAZAK EDEBİYATÇI ORD. PROF. DR. ZAKİ AHMETULI AHMETOV (HAYATI, BİLİMSEL ÇALIŞMALARI) / 68-74.

KAZAKH LITERARY SCHOLAR ORD. PROF. DR. ZAKI AHMETULI AHMETOV (LIFE AND SCHOLARLY WORKS) / 68-74.

Mehmet Mesut KAPLAN

7. YAŞLILIKTA DUYU KAYIPLARININ HUZUREVİ TASARIMINA ETKİSİ / 75-83.

THE IMPACT OF SENSORY LOSSES IN AGING ON NURSING HOME DESIGN / 75-83.

Sema Nur BAĞCA

RÖPORTAJ – (Report)

8. YERALTINDA BİRKAÇ DAKİKA: HAKAN GÜNDAY İLE RÖPORTAJ / 84-86.

A FEW MINUTES UNDERGROUND: INTERVIEW WITH HAKAN GÜNDAY / 84-86.

Hakan PEKDEMİR

KİTAP TANITIMI – DEĞERLENDİRME (Book Introduction Evaluation)

9. EMİNE BİLGEHAN TÜRK: HİKÂYESLER (KIRIK BİLLÛR'DAN) / 87-89.

EMİNE BİLGEHAN TÜRK: STORIES (FROM KIRIK BİLLÛR) / 87-89.

Özlem OCAK

EDİTÖRDEN

Orta Doğu'daki Savaş ve Biz

Dünya, 13 Haziran 2025'e İsrail'in uzun menzilli roketlerle İran'ı vurmasına uyandı. İran'ın üst düzey asker, siyaset ve bilim insanlarının yatak odalarında vurulma görüntüleri, Amerika ve Batı'nın ön verdiği İsrail'in güç gösterisiydi. Böylece Orta Doğu'nun Türkiye ile en büyük diğer ülkesi İran da İsrail'in doğrudan hedefi oldu. Bu, Irak ve Suriye sonrasındaki sıralama açısından da önemli bir yere işaret etmekteydi. Bir propaganda aracı olarak belli bir söylem gücüne ulaşan Büyük İsrail Projesi, bölgedeki diğer ülkeler gibi Türkiye'de de yankı bulmaktaydı. Bu bağlamda son altı aylık periyotta İsrail'in Suriye'de Türkiye ile sıcak temasın eşiğine gelmiş olması da ayrı bir endişe konusu oldu. Bu gelişmelerin içinde en büyük çıkmaz ve gelecek adına savaşın yayılma korkusunu tetikleyen şeyse ilgili coğrafyada İsrail'e destek veren unsurların azımsanamayacak derecede olmasıdır.

İran, her ne kadar diğer bölge ülkeleri gibi kolay lokma gibi görünmese de iç işlerindeki istikrarsızlık, uzun zamanlı ambargo, ekonomi ve sanayideki durağanlık, mezhep çatışmasından dolayı diğer İslam ülkeleriyle geçimsizliği, ülkedeki etnik farklılığın fazlalığı gibi nedenlerle kırılgan bir yapıya sahiptir. Ancak güçlü bir devlet geleneği, tarihi ve kültürel alt yapısının her türlü çatışmalara karşı dirençli olması, büyük bir nüfus ve toprak potansiyeli onları bölgede olduğu gibi dünyada da saygın bir devlet yapmaktadır.

İsrail, dünyanın büyük bir bölümünden itilerek üç dinin ortak kutsalının bulunduğu ve kendilerince "vaad edilmiş topraklar"da güçlü bir uygarlık inşa etmektedir. Geçmişte pek çok yerde zulüm gören ve çoğu devletçe katliamlara maruz kalmasından sonra kendi topraklarında hafıza psikolojisiyle çalışmakta ve sürekli yayılmacı politika üretmektedir. Avrupa'nın yanında özellikle Amerika'nın bölgedeki gözü kulağı konumunu da üstlenerek onların menfaatlerindeki maliyeti düşürme politikası gereği cesaretini sürekli zinde tutmaktadır. Bunun yanında onların en büyük itici gücü, etkisini her fırsatta herkese ulaştırmaya çalışan propagandasıdır. Dünyanın bilinçaltına aşılana şey deterjandan kolaya, silahtan teknolojiye dek her İsrail ürününün hatasız ve mükemmel olduğudur.

İsrail ve İran'ın din devleti olması onların ortak noktasıdır. Haliyle ikisi de sınırları dışında da büyük bir etki ağına sahiptir. İsrail'in dünyadaki tüm Yahudilerin devleti olma politikası, her Yahudi'nin merkezîyetçi bakışına neden olmaktadır. Bu da onların nüfus ve güç yapısının görünenden daha fazla olmasını sağlamaktadır. İran'ın gerektiğinde İslam

devleti görüntüsü, gerektiğinde ise İslam içindeki ayrılıkçı yapının lideri pozisyonu olması onlara özellikle bölgede güçlü bir alan hâkimiyeti vermektedir.

Savaş şu anda beşinci gününde karşılıklı sert psikolojik ve sıcak hamlelerle sürmektedir. Tarafların etrafında şimdiye dek net duruşlu bloklasmalar başlamadı. Avrupa ve Amerika genel anlamda sanki İran, İsrail'e saldırmış gibi "İsrail'in kendini koruma hakkının olduğu" yönünde açıklama yapmaktadır. Ancak gidişata göre daha keskin taraflasma önümüzdeki süreçte ortaya çıkacak gibi görünmektedir. Türkiye ise başından beri İsrail'in saldırgan tutumunu eleştiren açıklamalar yapmaktadır.

İsrail'i güçlü yapan şeylerin bilim, özgürlük ve çalışma olduğunu hemen herkes bilir. Nüfus, tarihi birikim, toprak büyüklüğü gibi etkenlerin savaşın seyrini aynı oranda yürütmemesi bunlarla açıklanabilir. Günümüzde çağdaş uygarlıklar daha çok çalışma, bilim, kültür, üretim ekonomisi ve insan hak ve özgürlükleriyle var olabilmektedirler. Aynı unsurları başta İran ve diğer bölge ülkelerinde aramak beyhude bir çaba olacaktır. Çünkü bu ülkelerde zaman çoğunlukla siyasi istikrarsızlıklar, temel hak ve özgürlüklerin devletçe çiğnenmesinden dolayı toplumsal huzursuzluklar, devletin aşırı israfına karşı halkın yoklukla mücadelesi, demokrasi gibi hukukun da kıtlık içindeyken muhaliflerin hapisane, sürgün ve siyasi cinayetlerin kurbanı olmasıyla sürmektedir.

İsrail bilim, kültür, sanat, spor, hukuk ve insan hakkı gibi zamanın tüm argümanlarıyla donanmış olarak doludizgin giderken bunların olmadığı ülkeleri dize getirme hakkını kendinde görerek zulümde kendisiyle yarışmaktadır. Bu gidiş, kendini yok edip yeniden Anadolu ve Türk uygarlığına sığınmak zorunda kalmak gibi bir sona dönüşebilir. Belki de dünya için çok daha feci bir son yaklaşmaktadır. Bunu şimdiden kestirmek zorsa da Türk halkının, aydının ve en çok da devleti yönetenlerin çok iyi bilmesi gereken şeyler bulunmaktadır. Onlardan birincisi temel hak ve ödevleri gözden uzak tutmadan daima bilimin ışığında yürümektir. Daha sonra farklı düşünceyi yıkıcı atmosfere çekmeden demokratik bir değer olarak kabullenip bundan kazanım sağlamak olmalıdır. Petrolün önemli kaynaklarından olan Orta Doğu'da yaşamının güçlü demokrasi, güçlü hukuk, güçlü devlet ve güçlü teknolojiden geçtiği artık anlaşılmış olmalıdır.

Hatem Türk

Hars Akademi Editörü

17.06.2025.

ANAMORFİK SANAT UYGULAMALARINA BİR ÖRNEK: "HACİVAT VE KARAGÖZ"

Zeliha KAYAHAN - Naile ÇEVİK**

Öz

Günümüz sanat algısında mekân ve sanat eseri arasındaki ilişki sürekli sorgulanma halindedir. Geçmişin sınırlandırılmış ya da sınırlandırılmaya çalışılmış mekân kavramı özellikle çağdaş sanat anlayışı ile neredeyse sınırsız alternatif olanaklara sahip hale gelmiştir. Sanatçılar sanat eserinin kavramsal boyutunu mekân ile desteklemekte hatta mekâna göre sanat eseri üretmektedir. Bu bağlam ile mekânlar hafıza alanları olarak da tanımlanabilir. Sanatçılar aktarmak istediği düşünceleri sanat aracılığı ile geleceğe taşımaktadırlar. Özellikle kültürel değerlerin sanat ile güncelle taşınması durumu çağdaş sanatın en bilindik karakteristiğidir. Anamorfik sanat, belirli bir bakış açısı ile anlam kazanan bozulmuş görüntülerin oluşturulmasına dayanan bir tekniktir. Bu yöntem, Rönesans döneminden itibaren perspektif araştırmalarının bir uzantısı olarak gelişmiş ve özellikle 17. yüzyılda ilgi görmüştür. Anamorfik sanatın temelinde, izleyicinin algısal deneyimini sorgulamak ve görsel yanılsamalar yoluyla mekânsal farkındalığını artırmak yatmaktadır. Bu araştırma kapsamında, kültürel bir değer olarak Hacivat-Karagöz figürlerinin çağdaş sanat uygulamalarından anamorfik yöntem ile güncelle taşınması amaçlanmaktadır. Mekân algısının değişkenliğine odaklanan anamorfik sanat yöntem ve örneklerinin incelenmesi sonrasında Hacivat-Karagöz figürleri üzerine tasarlanan anamorfik bir çalışma örneği değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sanat, Anamorfik sanat, mekân, Hacivat-Karagöz.

AN EXAMPLE OF ANAMORPHIC ART APPLICATIONS: "HACİVAT AND KARAGÖZ"

Abstract

In today's perception of art, the relationship between space and artwork is constantly questioned. The concept of space, which was limited or attempted to be limited in the past, has become almost limitless with alternative possibilities, especially with the understanding of contemporary art. Artists support the conceptual dimension of the artwork with space and even produce artworks according to space. In this context, spaces can also be defined as memory areas. Artists carry the ideas they want to convey to the future through art. The most well-known characteristic of contemporary art is that cultural values are brought to the present through art. Anamorphic art is a technique based on the creation of distorted images that gain meaning from a certain perspective. This method developed as an extension of perspective research from the Renaissance period and attracted attention especially in the 17th century. The basis of anamorphic art is to question the perceptual experience of the viewer and to increase spatial awareness through visual illusions. Within the scope of this research, it is aimed to bring the Hacivat-Karagöz figures, as a cultural value, from contemporary art practices to the present through the anamorphic method. After examining anamorphic art methods and examples focusing on the variability of space perception, an anamorphic work example designed on Hacivat-Karagöz figures was evaluated.

Key Words: Art, Anamorphic art, space, Hacivat-Karagöz.

*Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Bilimleri, Ankara. zelihakayahan@gmail.com / ORCID: 0000-0001-9644-9715.

*Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel, Ankara. nailesalman@gmail.com / ORCID: 0000-0001-6448-1534.

Giriş

Dinamik yapısı gereği 20. yüzyılda değişen dünya görüşleri sanatsal alanlarda da gelişimlere ve değişimlere yol açmıştır. Sanatçılar bu dönemde farklı ve özgün üretimlere yönelmek için teknolojik olanaklardan sıklıkla yararlanmışlardır. Bu dönemin kaçınılmaz bir yansıması veya sonucu olarak özellikle sanatta düşünce büyük önem kazanmış ve sanatçılar kavram odaklı çalışmalara yönelmişlerdir. Sanatçıları bu dönemde ortak bir akım çatısı altında toplayan ya da onların tümüyle bireysel akımlara yönelmelerini sağlayan yeni manifestolar ortaya çıkmıştır.

Sanatta zaman içinde kavramlar ve biçimler değişerek yeni algılar oluşturabilir. Bu bağlamda, çağdaş sanatta mekânla yönelik sanat yaklaşımları da dönüşerek farklı mekân anlayışları yaratmaktadır. Genel anlamda mekân, sınırları belli olan boşluk ya da bir yeri tanımlamak için kullanılır. Bir yerin mekân olarak tanımlanabilmesi için onu belirsiz bir boşluk, alandan ayırt edebilecek bir işleve ihtiyacı vardır (Eryılmaz 2007: 7). Leibniz'e göre ise; "*mekân bir varlık değildir, bir ilintidir. Varlıkların birbirlerine göre olan konumlarının teşkil ettiği ilintiler bütünü, mekânı meydana getirir, bu varlıklar ortadan kalkarsa mekân da ortadan kalkar*" (Akt. Samsun 2017: 1285). Sanatsal üretimler ve mekân bağlamında Brian O'Doherty'ye ait "Galeri Mekânının İdeolojisi" başlıklı metni oldukça dikkat çekicidir. Bu metnin temelinde sanat eserinin mimari yapının içerisinde hapsedilmesi ve mekânı iç ve dış olarak ikiye bölen zamansal bir yapılanmadan bahsedilmektedir. Metinde O'Doherty'nin perspektifine göre mekânın ikiye ayrılması ve yapıtı içinde konumlandırması ile şekillenen bir mekân algısı sanatın ve sanat eserinin algılanacağı sınırları ve kuralları da belirlemektedir (Sarı 2016: 49). Postmodern süreçte sanat ile mekân arasındaki ilişki, asamblaj ve enstalasyon gibi tekniklerle yeniden biçimlenmiş hem görsel hem de kavramsal açıdan yeni anlamlar kazanmıştır. Bu çok katmanlı yapı, aidiyet ve kimlik gibi unsurların sürekli bir dönüşüm içinde var olmasına olanak tanıırken sanatçılar mekânı yalnızca bir sanat eserine dönüştürmekle kalmayıp aynı zamanda onu doğrudan sanatsal üretimlerine de dahil ederek bireyin zihninde derin izler bırakabilmektedir. Bu sebeple çağın değişen koşulları bağlamında mekân algısı da değişmiş içinde bulunulan koşullara göre yeni anlamlar kazanmıştır (Madra 2002; Akdeniz 1995: 9-10).

Çağdaş sanatta değişen mekân algısını anlama açısından, özellikle mekânın ön planda olduğu enstalasyon çalışmaları büyük önem taşımaktadır. Geleneksel olarak sanat eserini barındıran ve sunan bir çerçeve olarak görülen mekân, enstalasyon bağlamında yeniden ele alınarak sanatın öznesi haline gelmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, 1960'lı yıllar sanatın, sanat nesnesinin ve sanat mekânlarının anlam ve işlevlerinin sorgulandığı bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Bu süreçte sanat eseri, yalnızca galerilerde sergilenen bir obje olmaktan çıkarak galerinin kendisini veya kamusal alanları sanatsal bir ifade biçimine dönüştüren bir anlayışı da benimsemiştir. Böylece sanat hem sanatçı hem de izleyici için bir deneyim alanına evrilerek mekân ile kurulan etkileşimi bir iletişim alanına da dönüştürmüştür. Mekâna yön veren sanatçı, kendi seçtiği öğelerle yeni bir mekânsal deneyim yaratabilir. Bu deneyim, izleyicinin katılımıyla tamamlanır ya da daha güçlü bir etki yaratır (Bingöl, Çevik, Kayahan 2020: 383). Yalnızca sanat eserinin sergilendiği bir alanı temsil etmenin ötesinde mekân, çağdaş sanatçıların elinde kendi başına bir sanat eseri olarak da tasarlanabilen bir yapıt konumunda yer almaktadır.

Bu araştırma kapsamında incelenecek olan anamorfik çalışmalar, sanat ve algı arasındaki ilişkiyi sorgulayan önemli bir görsel ifade biçimidir. Bu teknik, izleyicinin belirli bir açıdan veya yansıtıcı yüzey aracılığıyla anlamlandırabileceği biçimler oluşturarak geleneksel perspektif kurallarını yeniden yorumlamasına odaklanmaktadır. Sanat tarihinde optik illüzyon, perspektif ve mekânsal algının sorgulanması açısından önemli bir yere sahip olan anamorfik sanat, günümüzde hem dijital medyada hem de kamusal sanat uygulamalarında etkili bir araç haline gelmiştir. Bu bağlamda, anamorfik çalışmaların incelenmesi, yalnızca sanatsal bir teknik olarak değil, aynı zamanda izleyici deneyimini ve mekân algısının nasıl dönüştürdüğünü anlama açısından da oldukça önemlidir. Bu makale, anamorfik sanatın tarihsel gelişimini, çağdaş sanat içindeki yerini ve izleyici üzerindeki etkilerini ele alarak sanat ve algı arasındaki dinamik ilişkiye dair yeni perspektifler sunmayı amaçlamaktadır.

Anamorfik Sanat ve Uygulama Yöntemleri

Anamorfoz kelimesi, Yunanca bir ek olan "ana" ve "morphe" kelimesinin birleşiminden oluşmaktadır. Ana eki, geri veya yeniden; morphe kelimesi ise şekil ya da form anlamlarına gelmektedir (Akt. Şenol 2017: 113). Erken Rönesans döneminde Avrupalı sanatçılar tarafından kullanılmaya başlanan anamorfoz, belirli bir bakış açısıyla ve uygun bir perspektifte görülebilen bir resim tekniği olarak tanımlanabilmektedir. Anamorfik sanatın ilk ortaya çıkışı İtalya olarak bilinmektedir. Bu teknik, döneminde tehlikeli fikirleri veya bilgileri gizlemenin de bir yolu olarak kullanılmıştır. İtalya Mantua'da bulunan Ducal Sarayı'nda Cameradegli Sposi tavanında bulunan ünlü fresk anamorfik uygulamaların ilk örnekleri arasında yer almaktadır (Görsel 1) (Çelik Yılmaz 2019: 37-44).

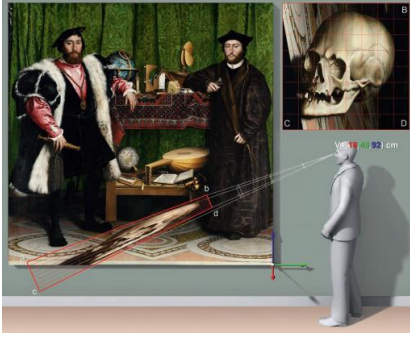


Görsel 1: Andrea Mantegna, Ducale Sarayı, Tavan Freski, 1465, İtalya

Ergün'e göre, anamorfik uygulamalar, bir açıdan bakıldığında algılanan, bakış açısı değiştirildiğinde biçimini kaybeden ve algılanamayan çalışmalardır. Bu çalışmalar öncelikle perspektif ile ilgili olup mekânın tüm yüzeylerinin tasarıma dâhil edilmesiyle oluşturulmaktadır (Ergün 2012: 63). Bu çerçevede, anamorfik eserler yalnızca belirli bir perspektiften görüldüğünde anlam kazanır ve böylece simgesel yapıda kendine bir konum bulmaktadır. İç mekân yüzeylerine uygulanan bu tasarımlar, tek bir açıdan bakıldığında üç boyutlu görünümünü kaybederek iki boyutlu hale gelmektedir. Anamorfik eserlerde sanatçı, izleyicinin algısını yönlendirerek bazen görüntünün ne olduğunu sezdirir, bazen ise nesneyi yüzeyde fark edilmesi güç bir biçimde gizler. Anamorfik eserler teknik olarak zahmetli bir süreç gerektirse de izleyiciler için oldukça ilgi çekici bir deneyim sunmaktadır.

Günümüzde anamorfik teknikler, sokak sanatı, dijital medya ve çağdaş enstalasyonlarda sıkça kullanılmakta kamusal alanlarda etkileşimli sanat deneyimleri yaratmaktadır. Bu bağlamda anamorfik sanat, sadece görsel bir teknik olmanın ötesine geçerek izleyicinin katılımını teşvik eden ve algısal gerçeklik ile illüzyon arasındaki sınırları keşfeden bir ifade biçimi olarak akademik ve sanatsal tartışmalarda yerini korumaktadır. Anamorfik çalışmalar uzatma, yansıtmaya, kanal ve katoprik yöntem olarak dört başlıkta incelenebilir.

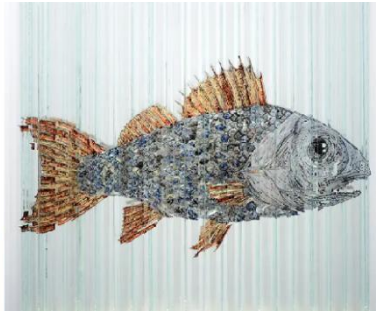
Uzatma Yöntemi: Perspektif kuralları doğrultusunda resmin orantılı bir şekilde uzatılarak çarpıtıldığı yöntemlerdir. Görüntünün çarpıtılması için tek noktalı perspektif tekniği kullanılır. İç veya dış mekân çizimlerinde birimlerden oluşan yüzeylerin kendi içindeki oranlarını-birimler arası mesafe ve birim boyutu-nasıl belirliyorsak burada da aynı yöntem tekrarlanır (Şenol 2017: 117-119). Bozulmuş örüntü üzerine inşa edilen görsel çalışma, izleyiciye ancak sanatçının belirlediği bakış doğrultusundan algılanabilir hâlde sunulur. Böylece çarpıtılmış yapı, yalnızca bu özel perspektiften bakıldığında gerçek formuna kavuşur. Görsel 2'deki Hans Holbein'e ait eserde yassılaştırılmış bir anamorfik görüntü görmekteyiz. Görüntü bir kafatası ve bu imgenin görülebilmesi için izleyicinin zor bir pozisyona maruz bırakılır. Bu sebeple eser imge, mekân ve eserin bulunduğu mekânın ikiliğini vurgulayan karmaşık bir yapıt olarak algılanabilir (Yılmaz 2013: 80). Resimde ölüm temasını simgelediği düşünülen kafatasının, kompozisyonun genel düzenine neden aykırı bir şekilde yerleştirildiğine dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır; bu durum yalnızca çeşitli yorum ve okuma biçimleriyle açıklanmaya çalışılmıştır (Kaya 2020: 1092). Kafatasının normal bir şekilde görülmesi için Görsel 2'de yer alan izleyici konumunda bulunulması bir zorunluluktur. Ancak o zaman kafatasındaki anormalliklerin (yassı olma durumu) ortadan kalkması düşüncesi ile tasarlanmıştır.



Görsel 2: Hans Holbein, Elçiler (The Younger), 207x 209cm, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 1533, National Gallery, Londra (Kaya 2020).
Görsel 3: Tim Noble-Sue Webster, Yaban Ruh Hali, Atık Tahta ve Yansıtıcı, 2009 (Şenol 2017: 121).

Yansıtma Yöntemi: Bu teknik, bir yansıtıcı ya da görüntüyü yüzeye aktaran özel bir aygıtın yardımıyla uygulanan anamorfik bir yöntemdir. Gölge anamorfoz diyebileceğimiz ve nihai görüntünün gölgeden oluştuğu çalışmalar yansıtma yöntemi içerisinde yer almaktadır (Şenol 2017: 126). Gölge anamorfoz çalışmalarında sanatçı, genellikle izleyici tarafından doğrudan anlamlandırılmayan formları veya atık malzemeleri kullanır. Bu biçimleri özenle düzenleyerek ışık kaynağı ile duvar arasına yerleştirir ve ışığın bu objelere çarpmasıyla duvarda nesnel bir görüntü oluşmasını sağlar. Görsel 3'te yer alan Tim Noble ve Sue Webster'a ait *Yaban Ruh Hali* adlı eser, sanatçıların gölge anamorfoz tekniğini kullanarak kaotik ve düzensiz görünen atık malzemelerden anlamlı silüetler oluşturduğu etkileyici bir çalışmadır. İlk bakışta rastgele yığılmış hurdalar gibi görünen bu malzemeler, belirli bir açıdan ışılandırıldığında duvara yansıyan net ve tanımlı bir figüre dönüşmektedir. Sanatçılar, bu yöntemle algının ve perspektifin gücünü vurgularken aynı zamanda düzensizlik içinde gizli olan düzeni ve estetik anlayışını da sorgulamaktadırlar. *Yaban Ruh Hali*, hem malzeme kullanımındaki ironisi hem de izleyiciyi şaşırtan dönüşüm süreciyle çağdaş sanatın dikkat çeken örneklerinden biri olarak izleyiciye farklı bir bakış açısı sunmaktadır.

Kanal Yöntemi: Bu yöntem birkaç farklı şekilde yapılabilir. Bazı örneklerinde ayna kullanımını da içinde barındıran uygulamada resim eşit ölçüde şeritler halinde birimlere bölünüp üçgen kesilmiş bloklara yapıştırılarak blokların en üst bölümüne yerleştirilen bir ayna yardımıyla görüntünün bütün olarak görülmesini sağlamaktır. Ancak tek kanal anamorfoz yönteminde ayna kullanımı sanatçıya bağlıdır, çünkü doğru açıdan aracısız olarak da izleyici görüntüyü anlamlı bir bütün olarak görebilmektedir (Şenol 2017: 122-123). Üretimini kanal yöntemine göre kurgulayan Thomas Medicus, saydam malzeme kullanarak arkalı önlü boyadığı 160 birimi, lazer kesimle hazırlanmış ahşap kaide üzerindeki yuvalara 90 derecelik açıyla ve sıralı biçimde yerleştirmiştir. Her bir görüntü için ayrı bir avantaj noktası belirleyen sanatçı, böylece dört farklı yönelime sahip, arkalı önlü dört ayrı görüntü elde etmiş; aynı zamanda kanal yöntemine yenilikçi bir yorum kazandırmıştır (Şenol 2017: 125; Ata 2015: 79).



Görsel 4: Thomas Medicus, "Emulsifier", 35x35x35 cm, Cam Üzerine Boyama, 2014, İki Farklı Avantaj Noktalarından Görünüm

Görsel 4'te yer alan çalışmada dört farklı görüntünün iki farklı örneğini görmek mümkündür. Sanatçının bu çalışması bir heykel gibi etrafında gezilebilir bir yapıda olmasının yanı sıra eserin izleyici tarafında algılanması sanatçının belirlemiş olduğu açılardan izlenmesini bir anlamda zorunlu kılmaktadır. İzleyici tam olarak belirlenen açıda durmazsa perspektiften dolayı biçim/figür algılanamaz bir hale gelmektedir. Bu sanatsal üretimlerde izleyicinin konumu kaçınılmaz olarak en önemli detay olarak karşımıza çıkmaktadır.

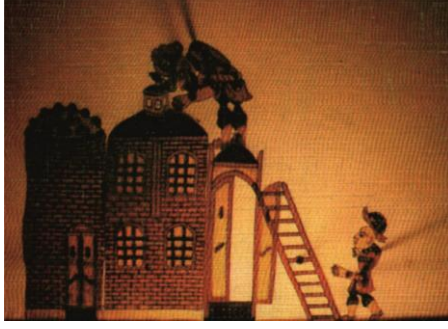
Katoprik (Silindirik Ayna) Yöntem: Katoprik yöntem, düz bir yüzeyde biçimsiz görünen bir görüntünün, resmin merkezine yerleştirilen bir anamorfoskop aracılığıyla bakıldığında gerçek formuyla algılanmasını sağlayan bir tekniktir. *Anamorfoskop; anamorfözle bozulmuş olan görüntünün normal oranlarındaki haline dönmesini sağlayan genellikle silindirik bir ayna ya da lensten oluşan optik bir cihazdır* (Şenol 2017: 120-122). Görsel 5'te yer alan Jonty Hurwitz'e ait eserde bir el imgesinin katoprik yöntemle sergilenmesi yer almaktadır. Sanatçı, anamorfik sanatın sınırlarını zorlayan ve optik illüzyonlarla izleyicinin algısını dönüştüren yenilikçi çalışmaları ile dikkat çekmektedir. Matematik, mühendislik ve sanatı bir araya getiren Hurwitz, özellikle silindirik ve yansıtıcı anamorföz tekniklerini kullanarak yalnızca belirli açılardan veya yansıtıcı yüzeyler aracılığıyla tam olarak algılanabilen heykeller üretmektedir. Çalışmaları, izleyiciyi bakış açısını değiştirmeye zorlayarak gerçekliğin algıya bağlı doğasını sorgulatmaktadır. Mikroskobik ölçekte yarattığı dünyanın *En Küçük Heykelleri* gibi projeleriyle de dikkat çeken sanatçı, sanat ile bilimi birleştiren yaklaşımı ile çağdaş anamorfik sanatın önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir.



Görsel 5: Jonty Hurwitz, Canlandırma, Bakır ve Krom.

Kültürel Bir Değer Olarak Hacivat-Karagöz Figürleri

Farklı ışık kaynakları kullanılarak iki ya da üç boyutlu bir nesnenin gölgesi veya izdüşümü, herhangi bir yüzey üzerine düşürüldüğünde bu işleme gölge oyunu denir. Gölge oyunu, her toplumun kültürel yapısına göre farklı biçimlerde uyarlanarak geniş bir uygulama yelpazesi bulmuştur (Yücesoy 2013: 1-3). Gölge oyununda temel olan figür yani tasvirdir. Bu bağlamda biçimlendirildiği, içinden çıktığı toplumun dinsel, kültürel ve toplumsal özelliklerinin bir sentezi biçimindedir (Ersan 2011: 8). Karagöz ve Hacivat, Osmanlı döneminden günümüze uzanan köklü bir gelenek olarak gölge oyununun en bilinen karakterleri arasında yer almaktadır. 17. yüzyıldan itibaren gelişerek halk eğlencesi ve kültürel bir anlatı biçimi haline gelen bu sanat, toplumsal eleştiriyi mizahi bir dille sunarak halkın günlük yaşamına, siyasal ve sosyal olaylara ışık tutmuştur. Oyunun Karagöz ve Hacivat adlı iki ana karakterinin gerçekten yaşayıp yaşamadıkları, yaşadılarsa nerede, ne zaman yaşadığı ve bu oyunun ilk olarak nerede ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemektedir. Bu konu hakkında elde bulunan bilgiler genellikle Karagözcüler (şekilleri hareket ettirip konuşturup onlara hayat veren kişi/kişiler) tarafından anlatılan çeşitli rivayetlere dayanmaktadır (Öncü 2011: 111). Karagöz, nüktedan ve halktan biri olarak doğrudan ve esprili bir üslupla konuşurken Hacivat daha eğitilmiş ve ağıdalı bir dile sahip, düzeni temsil eden bir figürdür. Bu ikili arasındaki diyaloglar, sınıfsal farklılıkları, kültürel çeşitliliği ve bireyler arasındaki iletişim dinamiklerini yansıtır. Geleneksel tiyatro, anlatı sanatı ve performans kültürünün bir parçası olan Karagöz ve Hacivat, modern tiyatro, animasyon ve dijital sanat bağlamında da yeniden yorumlanarak kültürel mirasın yaşayan bir unsuru olmayı sürdürmektedir.



Görsel 6: Gölge Oyunu, Sahne Önü (Yücesoy 2013)



Görsel 7: Gölge Oyunu Sahne Arkası

Karagöz oyunu dört bölümden oluşur: 1. Mukaddime (Giriş/Öndeyiş), 2. Muhavere (Diyalog/Söyleşme), 3. Fasil ve 4. Bitiş. Hacivat perdenin solundan içeri girip bir semai okur. Semai bitince “Hay! Hak!” nidalarıyla perde gazeline başlar. Bu gazellerde dünyanın faniliği, dış görüntüye aldanmayıp onun ardındaki gerçeği görmenin gerekliliği üzerine öğütler verir (Akın 2013: 37). Karagöz oyununda figürlerin oluşumunda kullanılan malzemeler, figürlere ait şekil ve biçimler, renkler ve oyunlarda kullanılan sesler/müzikler zengin bir sembolik mirasa sahiptir (Çetin, Tarlakazan 2018: 22). Karagöz oyunlarında konularına göre değişik kıyafetler içinde görülebilmektedir ve oyun içinde rol gereği kıyafet değiştirse de oyun sonunda daima kırmızının hâkim olduğu bilindik görüntüsü ile izleyicinin karşısına çıkmaktadır (Ersan 2011: 200). Biçimsel olarak incelendiğinde her iki karakter de keskin hatlara, belirgin jestlere ve abartılı yüz hatlarına sahiptir (Görsel 8-9). Hacivat, genellikle daha ince, düzenli ve zarif çizgilere sahipken Karagöz daha yuvarlak hatlı, hareketli ve düzensiz bir forma sahiptir. Kostümleri de karakter yapılarını yansıtır; Hacivat’ın giysileri daha özenli ve süslüken Karagöz’ün kıyafetleri daha sade ve halktan birini temsil edecek şekilde tasarlanmıştır. Renkli cam ya da deri üzerine işlenen detaylı motifler, ışıkla birleşerek sahnede canlı bir görsellik sunmaktadır. Bu figürler hem estetik hem de simgesel açıdan, halk kültürünün mizahi ve eleştirel yanını yansıtan güçlü görsel öğeler arasında yer almaktadır.

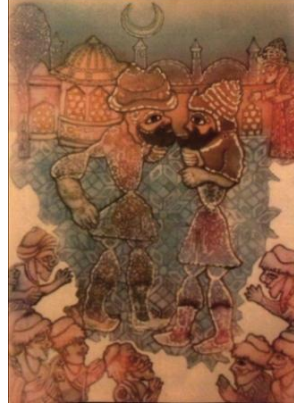


Görsel 8-9: Hacivat-Karagöz Figürleri (Şenol, 2017: 121).

Tarlakazan’a göre; Karagöz’ü geleneksel diğer gösteri sanatlarından ayıran en önemli özellikleri; “kendine has tekniği ve sitili ile beraber, toplumun her kesiminden her yaşa hitap etmesidir” (Tarlakazan 2018: 915). Karagöz, saraydan mahalle kahvelerine, çocuklardan yetişkinlere kadar geniş bir izleyici kitlesine hitap eden nadir gösteri sanatlarındandır. İlgiyle izlenmesinin sebeplerinden biri, tasvirlerinin hem gerçek dünyadaki kişilikleri hem de hayal gücünde hayat bulan doğaüstü ve insan dışı varlıkları bir arada sunmasıdır.

Sanat Uygulamalarında Hacivat ve Karagöz

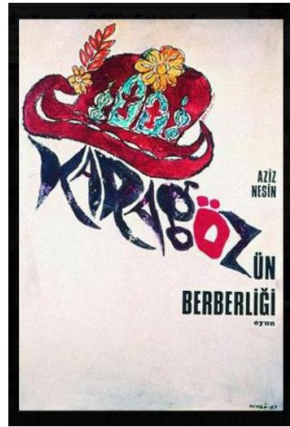
Genel bir değerlendirme ile sanatçılar kendi kültürel değerlerini sanatlarına yansıtmaktadırlar. Bu bağlamda, Hacivat-Karagöz figürleri de kültürel bir imge olarak sanatçılara ilham vermekte ve farklı alanlarda çalışan sanatçıların eserlerinde hayat bulmaktadır. Konu hakkında çalışan sanatçılar arasında Nazan Erkmen de yer almaktadır. Erkmen, birçok kitabı resimlemiş olup 1995’de Hikmet Altınkaynak’ın yazdığı *Karagöz, Bizim Ünlüler* adlı çocuk kitabını kendi illüstratif bakış açısıyla görselleştirmiştir (Görsel 10).



Görsel 10: Nazan Erkmen illüstrasyonları (Yücesoy, 2013).
Görsel 11: Nuri Abaş, Karagöz Figürlü ve Dansöz, T.Ü.Y.B., 68x67 cm., 1978

Nuri Abaş'ın ilk dönem resimlerinde Anadolu mitolojisinden kaynaklanan gerçeküstü varlıklar görülmektedir. Abaş'ın *Karagöz Figürlü ve Dansöz* (Görsel 11) adlı eseri, geleneksel gölge oyunu karakterlerini çağdaş bir üslupla yeniden yorumlayan dikkat çekici bir çalışmadır. Eserde, Karagöz figürü alışılmış mizahi ve halktan biri kimliğiyle sahnede yer alırken yanında betimlenen dansöz figürü dinamizmi ve estetik duruşuyla kompozisyona hareket katmaktadır. Abaş, resminde geleneksel Türk sanatından öğeleri modern bir anlatım diliyle birleştirerek figürleri stilize edilmiş formlar ve canlı renklerle sunar. Karakterlerin silüetleri hem Karagöz sanatına göndermede bulunur hem de izleyiciyi geçmiş ile günümüz arasında görsel bir yolculuğa çıkarır. Sanatçının kendine özgü fantastik ve masalsı atmosferi, bu eserde de belirgin bir şekilde hissedilir ve geleneksel kültür öğelerinin modern sanatta nasıl yeniden üretilebileceğini gösterir.

Konu hakkında uygulamaları olan bir diğer sanatçı da Mengü Ertel'dir. Birçok disiplinde üretimlerde bulunan sanatçı, 1900'li yıllardaki Türk tiyatro afişlerinin önemli tasarımcıları arasında yer almaktadır. Ertel ürettiği tiyatro afiş tasarımlarında tek düzelikli aşma konusunda takipçilerini aydınlatacak seviyede örnek çalışmalara imza atmıştır. Bu sayede tiyatro afiş tasarımları önemli derecede ilgi görmüş ve grafik tasarım bağlamında ülkemizde oldukça büyük bir gelişmeye de olanak tanımıştır (Deliduman, Çakmak 2017: 322-323). Ertel'in Görsel 12'de yer alan bu afişi, geleneksel Türk gölge oyununu çağdaş grafik tasarım diliyle birleştiren ikonik bir çalışmadır. Bu afiş, sanatçının karakteristik üslubunu yansıtan dinamik kompozisyonu ve güçlü renk kullanımıyla dikkat çekmektedir. Sanatçı, Karagöz figürünü stilize ederek oyunun eğlenceli ve hareketli yapısını grafiksel öğelerle vurgulamaktadır. Ayrıca bu çalışmada kullanılan canlı renkler, kontrastlar ve tipografik düzenlemeler, afişi hem estetik hem de işlevsel açıdan oldukça güçlü bir anlatım diline sahip olmasını da sağlamaktadır. Geleneksel ile modern yaklaşımı çalışmalarında birlikte kullanarak sentezleyen Ertel, bu afişi ile Karagöz sanatını geniş kitlelere tanıtmayı ve onu çağdaş grafik tasarım anlayışı içinde yeniden yorumlamayı başarmıştır.



Görsel 12: Mengü Ertel, Karagöz Afişi
Görsel 13: Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? Film Afişi

Kürekeçi'ye göre; gölge oyunu ve sinemanın ortak çıkış noktalarından bir tanesi de insanların kendilerine ve çevrelerine ait nesnelere ait tasvirlerin en gerçekçi hayallerini dışarıdan görme isteği olabilir (2014: 176). Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? senaryosunu Levent Kazak'ın yazdığı, yönetmenliğini Ezel Akay'ın yaptığı 2005 yapımı bir film. Akay'ın *Anadolu Ortaçağ Üçlemesi* olarak düşündüğü serinin ilk filmi olan bu film, Türk gölge oyununun temel taşlarından Hacivat ile Karagöz'ün hayatından yola çıkarak 13. ve 14. yüzyıl Anadolu hayatını kurgusal olarak ortaya koymaktadır (Wikipedia 2020).

Film, bu figürleri yalnızca birer mizahi halk kahramanı olarak sunmakla kalmaz, aynı zamanda onların yaşadığı dönemin toplumsal yapısını, siyasal gerilimlerini ve kültürel dönüşümlerini de gözler önüne serer. Hacivat ve Karagöz, halk kültüründe hiciv ve mizahın taşıyıcısı olarak bilinir. Filmde ise bu özellikleri, onların zamanın iktidar yapılarıyla olan çatışmalarını ve halk içindeki yerlerini daha derinlemesine anlamamıza olanak tanır. Karagöz'ün halkın içinden gelen, sivri dilli ve doğrudan konuşan tavrı ile Hacivat'ın daha kibar, uyumlu ve eğitilmiş duruşu, toplumsal sınıflar arasındaki farkları yansıtan birer simge haline gelmektedir. Film, kültürel figürleri tarihsel gerçeklik çerçevesinde ele alarak onların yalnızca birer eğlence unsuru olmadığını, aynı zamanda toplumsal eleştirinin önemli birer aracı olduğunu da vurgulamaktadır. Bu bağlamda film, geleneksel figürlerin modern anlatılar içinde nasıl yeniden üretilebileceğine ve onların kökenlerine dair yeni bakış açıları geliştirebileceğimize dair başarılı bir örnek sunmaktadır.

Hacivat-Karagöz Figürlerinin Anamorfik Sanat Uygulamaları ve Bir Proje/Tasarım Önerisi

Karagöz, yaklaşık 500 yıllık yazılı 800 yıllık sözlü bir tarihi geçmişe sahiptir. Bu uzun süreç içerisinde asıl karakterleri ve bu karakterlerin birbiriyle olan ilişkileri çok fazla değişmeden günümüze aktarılan bir yapıya sahiptir (Anameriç 2014: 16). Bu çerçevede, Hacivat ve Karagöz ülkemizin Somut Olmayan Kültürel Mirası olarak tanınmakta ve sanatsal alandaki varlığını günümüzde de sürdürmektedir. Bu çalışmanın amacı; kültürel bir değer olarak Hacivat ve Karagöz'ün sanatsal özelliklerinin vurgulanması ve gelecek nesillere aktarılması için deneysel bir üretim ortaya koymaktır. Bu araştırma; üç kişilik bir sanatçı/akademisyen grubu tarafından hem uygulama hem de teorik anlamda çok yönlü bir kazanım elde etmeyi hedeflemektedir. Bu bağlamda literatür taraması yapılan konu grafik tasarımcı Çağatay Çevik'in tasarımları ile somut hale getirilmiştir. Süreç arşivlenerek alana katkı sağlaması amacıyla hem uygulama hem de teorik anlamda sanat literatürüne kazandırılmıştır.

Araştırma sürecinde öncelikle, üç boyutlu yazılımla sahne oluşturulması planlanmış ve figürlerin biçimsel estetiğinin mekân ile uyumuna dikkat edilmiştir. Araştırmanın ana konusu mekân, anamorfik sanat ve Hacivat-Karagöz figürleri temelinde oluşturulmuştur. Dolayısıyla bu anahtar kelimeler/ kavramlar hakkında kapsamlı literatür incelemesi yapılmış konuyla benzer ilişki kurulan çalışmalar üzerinde çözümlemelerde bulunulmuştur.



Görsel 14: Çağatay Çevik, Hacivat ve Karagöz Anamorfik Uygulama Süreci (Figür tasarımı, Avantaj noktasından görünüm), 2024

Uygulama aşamasında, Hacivat ve Karagöz'ün görselleri dijital ortamda kurgulanmış ve özellikle anamorfik görüntünün yani avantaj noktasından bakış açısının kullanılması prensibi uygulanmıştır (Görsel 14-16). Araştırma kapsamında Hacivat ve Karagöz figürlerinin özellikle belirlenmesi somut olmayan kültürel mirasa dair dikkat çekmek amacı ile düşünülmüştür. Bu noktada dijital ortamda Hacivat ve Karagöz imgelerinin kullanımının yetersizliği projenin hazırlanması açısından önemli bir faktör oluşturmaktadır.

Hacivat ve Karagöz'ün biçim, renk ve gölge unsurları toplumsal hafıza açısından bilinen görsellerine sadık kalınarak tasarlanmıştır.



Görsel 15: Çağatay Çevik, Hacivat ve Karagöz Anamorfik Uygulama Süreci (Figür- mekân bağlantısı), 2024

Boyutsal açıdan Hacivat ve Karagöz figürleri mekân içerisinde görsel vurgunun artırılması ve algının göz hizasında olması açısından ortalama bir insan boyutunda tasarlanmıştır. Anamorfik sanat prensiplerine uygun tasarlanan bu özgün üretimde izleyicinin mekânla bütünleşerek çalışmanın bir parçası olması vurgusunu artırabilmek için mekân içerisindeki kompozisyonun sağ ve sol köşelerine geleneksel Karagöz oyunlarında kullanılan cumbalı ev görselleri ile tasarım tamamlanmıştır (Görsel 16).



Görsel 16: Çağatay Çevik, Hacivat ve Karagöz Anamorfik Uygulama Süreci (Mekân tasarımı, Avantaj noktasından görünüm), 2024

Figürlerin mekân içerisinde havada asılı durması için ızgara sistemli metal platform kullanılmış ve kalın şeffaf misina aracılığı ile figürlerin sarkıtılması sağlanmıştır. Hacivat ve Karagöz figürlerinin anamorfik düzenlemeleri vektörel programda çizilerek katmanları (layer) oluşturulmuştur. Uygulamanın daha sonraki aşamasında 3D Max programında ilk önce mekân kurgulaması yapılmış daha sonra katmanların bağlanacağı metal platform ölçeklendirilmiştir. Hacivat ve Karagöz figürlerinin bilgisayar ortamında hazırlanmış katmanları boyutlandırılan ve metal platformda bağlanacağı noktalar belirlenmiştir. Bilgisayar ortamında hazırlanan sayısal değerdeki tasarım render yapılarak görselleştirme işlemi yapılmıştır. Çalışmanın uygulama aşamasında vektörel olarak hazırlanan çizimlerin lazer CNC ile kesimleri yapılmıştır. Figürlerin uygulanması aşamasında malzeme seçiminde hafifliği nedeni ile folyo kaplanmış dekota malzeme tercih edilmiştir. Mekâna yerleştirilen Hacivat ve Karagöz figürlerinin renk ve boyut açısından daha gerçekçi algılanabilmesi için duvara cumbalı ev görsellerini folyo kaplama yapılarak kurgusal bir mekân algısı yaratılarak nihai sonuca ulaşılmıştır.



Görsel 17: Çağatay Çevik, Hacivat ve Karagöz Anamorfik Uygulama Süreci (Anamorfik görünüm, Avantaj noktası dışı), 2024

Sonuç

Yüzyıllardır sanat kültürel aktarımın en başarılı ve en etkili yollarından biri olmuştur. Kendi çağı içerisinde kendi kültürel değerlerini çalışmalarına yansıtan sanatçılar kültürel miras taşıyıcılarıdır da aynı zamanda. Yazının keşfedilmediği çağlardan günümüze bir tarihi belge konumunda yer alan sanat eseri geçmiş dönemlerin aydınlatılmasında her zaman ana kaynaklar arasında bulunmaktadır. Bu çalışmada; somut olmayan kültür miraslarımızdan gölge oyunu karakterleri Hacivat-Karagöz günümüz sanat anlayışı içinde ele alınmıştır.

Gelişen teknoloji ile Karagöz'ün çağın dinamiklerini yakalayarak geleceğe taşınması amaçlanmaktadır. Bu bağlam ile güncel sanat uygulamalarından anamorfik sanat ile mekân birlikteliği bu çalışmanın uygulama kısmında tercih edilmiştir. Hacivat-Karagöz özelinde üç boyutlu yazılımla özgün/ kurgusal yeni bir anamorfik sahne/mekân oluşturulmuştur. Tasarım ve uygulama çalışmalarının sonucunda özellikle izleyicinin çalışmaya dışarıdan bakan alımlayıcı olması durumu sorgulanmıştır. İzleyicinin bu anamorfik sanat yapıtı karşısında hem kültürel değerlerin farkına varan hem de fiziksel olarak katılımcı bir konuma geçmesine odaklanılmıştır. Konu hakkında yapılan tasarım ve uygulama bölümleri gelecekte konu hakkında çalışmak isteyen sanatçılar/tasarımcılar için farklı bir bakış açısı sunabilecektir.

Yazarların Katkı Düzeyleri: Birinci Yazar %50, İkinci Yazar %50.

Etik Komite Onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal Destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar Çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Akdeniz, Halil (1995). “Plastik Sanatlarda Günümüz Sanat Eğilimlerinin Düşünsel Dayanakları ve Bunun Çağdaş Türk Sanatına Yansıması Üzerine Bir Değerlendirme”, *Anadolu Sanat*, S. 3, s. 9-34.
- Akın, Banu Ayten (2013). “Osmanlı’da İslami Hükümlerin Belirleyiciliğinde Varolabilen Gösteri Türleri; Meddah, Karagöz ve Orta Oyunu”, *Türken Journal of World of Turks*, C. 5, S. 2, s. 33-42.
- Anameriç, Hakan (Eylül 2014). “Bilginin Toplumsallaşmasında Bir Bilgi Kaynağı Olarak Gölge Tiyatrosu: Karagöz ve Hacivat”, Uluslararası Kültürel Mirasın ve Kültürel Bellek Kurumlarının Yönetimi Kongresinde Sunulmuş Bildiri, Üniversite ve Araştırma Kütüphanecileri Derneği, İstanbul.
- Bingöl, Mehtap; Çevik, Naile; Kayahan, Zeliha (2020). “Çağdaş Sanatta Değişen Mekân Algısı ve Sanatçı-İzleyici Etkileşimleri”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Y. 8, S. 108, s. 379-393.
- Çelik Yılmaz, Nazik (2019). “21.Yüzyıl Sokaklarında Optik Yansımalar”, *Ulakbilge*, C. 7, S. 32, s. 35-51.
- Çetin, Ökkeş Hakan; Tarlakazan, Burak E. (2018). “Hayi Hak, Perdeye Yansıyan Zaman, Türk Gölge Tiyatrosu Karagözün Kökenine Dair İmgesel İzler”, *History Studies, International Journal of History*, C. 10, S. 5, s. 17-41.
- Deliduman, Canan; Çakmak, Sinan (2017). “Kültürel Afiş Uygulamalarında İllüstrasyon”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, C. 6, S. 29, s. 311-328.



*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

*Geliş Tarihi / First Received: 28.12.2024

*Kabul Tarihi / Accepted: 22.02.2025

*Atıf Bilgisi: Dere, M. (2025). “Kemal Bilbaşar’ın Romanlarında Anlatım Unsuru Olarak Kötücül Kişilerin Cezalandırılması”. Hars Akademi, 8 (1), 12-25.

*Citation: Dere, M. (2025). “The Punishment of Malevolent People as a Narrative Element in Kemal Bilbaşar’s Novels”. Hars Akademi, 8 (1), 12-25.

*DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15764725>

KEMAL BİLBAŞAR’IN ROMANLARINDA ANLATIM UNSURU OLARAK KÖTÜCÜL KİŞİLERİN CEZALANDIRILMASI

*Mustafa DERE**

Öz

Araştırma/inceleme, gazete/dergi yazısı, hikâye, roman gibi pek çok türde yazan ve Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının üretken kalemlerinden biri olan Kemal Bilbaşar (1910-1983) romanlarında birçok kötücül kişiye yer vermiş ve söz konusu kişileri, şiddeti kişilere ve işlenen fiillere göre değişmekle birlikte çeşitli şekillerde cezalandırma yoluna gitmiştir. Bunun hemen hemen her romanda tekrar edilen bir durum olması, meseleyi Kemal Bilbaşar’ın romancılığında hem nitelik hem de nicelik olarak incelenmesi gereken dikkat çekici bir anlatım unsuru hâline getirmektedir. Bu çalışmanın “Giriş” bölümünde genel hatlarıyla edebiyat ve ceza ilişkisi, kötücül kişi kavramı, Kemal Bilbaşar’ın romanlarında kötücül kişilerin yeri üzerinde durulmuştur. İnceleme kısmında ise *Etrafımızdaki Duvar* (1943) ve *Kıbrıs Ateşler İçinde* (1958) başlıklı tefrika romanlar dışında- *Denizin Çağırışı* (1943), *Ay Tutulduğu Gece* (1961), *Cemo* (1966), *Memo* (2 Cilt, 1968-1969), *Yeşil Gölge* (1970), *Yonca Kız* (1971), *Başka Olur Ağaların Düğünü* (1972), *Kölelik Dönemeci* (1977), *Bedoş* (1980) ve *Zühre Ninem* (1981) olmak üzere yazarın kitaplaşan on romanı anlatım unsuru olarak kötücül kişilerin cezalandırılması bağlamında tematik bir yaklaşımla ele alınmıştır. Sözü edilen romanlarda kötücül kişilerin farklı niteliklere sahip olması sebebiyle tematik bir tasnif yapmak yerine eserler yayımlanma tarihlerine göre kronolojik olarak değerlendirilmiş, herhangi bir karışıklığın önüne geçmek için her bir roman ana bölüm içerisindeki alt başlıklar hâlinde sıralanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Roman, Türk romanı, Kemal Bilbaşar, kötücül kişi, ceza.

THE PUNISHMENT OF MALEVOLENT PEOPLE AS A NARRATIVE ELEMENT IN KEMAL BİLBAŞAR’S NOVELS

Abstract

Kemal Bilbaşar (1910-1983), one of the prolific writers of the Turkish Republic era, wrote in various genres such as research/review, newspaper/magazine articles, short stories, novels. His novels often feature many malevolent people, whom he punishes in various ways, with the severity of punishment varying according to the people and their actions. The recurrence of this pattern in almost every novel makes it a noteworthy narrative element in Bilbaşar’s work, warranting both qualitative and quantitative analysis. In the “Introduction” section of this study, the relationship between literature and punishment, the concept of the malevolent person, and the role of malevolent people in Bilbaşar’s novels have been discussed. In the analysis section -aside from Bilbaşar’s serialized novels *Etrafımızdaki Duvar* (1943) and *Kıbrıs Ateşler İçinde* (1958)- ten of Bilbaşar’s published novels *Denizin Çağırışı* (1943), *Ay Tutulduğu Gece* (1961), *Cemo* (1966), *Memo* (2 volumes, 1968-1969), *Yeşil Gölge* (1970), *Yonca Kız* (1971), *Başka Olur Ağaların Düğünü* (1972), *Kölelik Dönemeci* (1977), *Bedoş* (1980) and *Zühre Ninem* (1981) have been thematically examined within the framework of punishing malevolent people as a narrative element. Due to the varying traits of these people, the novels have been analyzed chronologically based on their publication dates, rather than following a thematic classification. To prevent any confusion, each novel’s name is listed as a subheading in the main body of the analysis. Additionally, excerpts from the novels are occasionally included to help concretize the elements related to the punishment of malevolent people in the readers’ minds.

Key Words: Novel, Turkish novel, Kemal Bilbaşar, malevolent person, punishment.

*Doç. Dr., Ordu Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ordu. mustafadere@odu.edu.tr / ORCID: 0000-0002-3326-2678.

Giriş

Anlatmaya dayalı edebî metinlerde kurgu adı verilen itibarî dünya; olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman, mekân gibi birtakım unsurların anlamlı ve organik bütünlüğünden meydana gelir. Bu unsurlar kurgu için vazgeçilmez ve genelgeçer kavramlardır. Fakat unsurların işlenişi ve iyi/kötü oluşu, kurgunun sanat eseri niteliği taşıması nedeniyle yazarın tasarrufuna ve hayal dünyasına bağlıdır. Dolayısıyla da özgün ve subjektif bir özellik taşır. Yazarlar ele aldıkları unsuru sanat konusundaki yetenekleri ve yaratıcılıkları dâhilinde ortaya koyup geliştirirler. Her unsur birbirinden farklı sanatçıların dimağında farklı farklı görünümlere kavuşur. Bu noktada bazı yazarlar kendi edebî şahsiyetleri içinde genellemeye tâbi tutulabilecek bazı anlatı unsurları belirler. Kemal Bilbaşar’ın romanlarında kötücül kişilerin cezalandırılması meselesi buna hiç şüphesiz ki iyi bir örnek oluşturur. Yazar, hemen hemen her romanında şiddeti kişilere/işlenen fiillere göre değişmekle birlikte ve çoğunlukla başka bir şahıs aracılığıyla kötücül kişilere birtakım cezalar verir. Buna bağlı olarak Kemal Bilbaşar’ın romanlarında anlatım unsuru olarak kötücül kişilerin cezalandırılması meselesini değerlendirmek, edebî şahsiyetinin belli bir yönünün belirlenmesi açısından önem taşır. Fakat kötücül kişilerin cezalandırılması konusuna geçmeden önce “Edebiyat ve Ceza” ile “Kötücül Kişi Kavramı ve Kemal Bilbaşar’ın Romanlarında Kötücül Kişilerin Yeri” konularına değinmekte fayda vardır.

1. Edebiyat ve Ceza

Ceza, “uygunsuz davranışlarda bulunanlara uygulanan üzüntü, sıkıntı, acı verici işlem veya yaptırım” (Akalin 2011: 458) demektir. Hukukta ise “suç işleyen bir kimsenin yaşantısına, özgürlüğüne, mallarına, onuruna karşı yasaların öngördüğü yaptırım” (Akalin 2011: 458) anlamına gelmektedir. Her iki tanım da cezanın hoş karşılanmayan, kabul görmeyen bir fiil veya aykırı davranış karşısında verildiği görülür. Başka bir deyişle suç, kabahat, hata veya günah sebep, ceza ise sonuçtur. Cezanın amacı hem kişinin tekrar suç işlemesini, yanlış davranışta bulunmasını, bunu alışkanlık hâline getirmesini engellemek hem de suçun, yanlışın toplumda yaygınlaşmasının ve insanlar arasında sıradan bir davranış durumuna gelmesinin önüne geçmektir.

Aklı melekeleri yerinde ve olağan koşullarda yaşayan/kötülüğü meslek edinmemiş bir kimsenin azmettirici herhangi bir sebep olmadan bilinçli olarak suç işlemek, bilhassa kötü olarak kabul edilen genelgeçer konularda -hırsızlık, cinayet, fuhuş, tecavüz, yaralama, gasp vb.- teşebbüste bulunmak istemeyeceği açıktır. Aynı durum, suçun veya bu türden davranışların yaptırımı olan ceza için de geçerlidir. Her iki kavram da insanın hayatında yer vermekten ve karşılaşmaktan kaçınacağı olumsuz kavramlardır. Bununla birlikte suç da ceza da ne şekilde olursa olsun hayatın bir parçasıdır.

Roman, hikâye ve narrative şiir gibi anlatmaya dayalı bütün edebî türlerin esas malzemesi hiç şüphesiz ki hayattır. Bu tür eserlerde ortaya konulan kurgusal dünya, gerçek hayatın edebiyata özgü gerçeklik çerçevesindeki taklididir. Dolayısıyla hayatın bir parçası olan suç ve cezanın da edebî eserde belli ölçüde kendisine yer bulması kaçınılmazdır. Daha ileri bir ifadeyle suç ve ceza olgularının kurgusal dünyada bazen gerçek dünyadakinden daha fazla bulunduğunu söylemek bile mümkündür. Zira kurguyu inşa eden yazarın hedef kitlesi okurun dikkatini canlı tutması gerekmektedir: “Tema ve kişilerle yakından ilişkili olmakla birlikte, bir hikâye veya romanda olay örgüsü ve hikâyenin daima ilgi çekici olması beklenir” (Huyugüzel 2018: 355). Söz konusu noktada genellikle, ele alınan başlık açısından muhtemelen akla gelen ilk eserlerden Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza* romanında olduğu gibi suç olgusunun entrik unsur olarak eserin olay örgüsünde düğüm özelliğini taşıması, ceza olgusunun ise çözüm bölümünde işlev görmesi olasıdır.¹

Buradan yola çıkarak bütün romanlarda ve hikâyelerde bir suç ve ceza temasının bulunduğunu düşünmek ya da suçlunun kurguda daima cezalandırıldığını söylemek yanlıştır. Okurun dikkatini canlı tutma görevi

¹ Burada *Suç ve Ceza* romanı üzerinden vurgulanan konu, polisiye romana özgü kovalamaca-fiziki cezalandırma değil, kahramanın vicdanının onu ezmesi ve etki altına alıp ruhsal olarak cezalandırmasıdır. Fakat her koşulda suç unsurunun olay örgüsünde düğüm, cezanın ise çözüm fonksiyonuna sahip olduğunu söylemek mümkündür: “*Suç ve Ceza*’da Dostoyevski hapisliğin zalimliğini anlatıktan sonra, suçu trajedi ve adaleti parodi olarak ele almasına rağmen Raskolnikov’u ‘alanın ortasında’ diz çökmeye zorlar. Toprağı, ‘pis, çamurlu toprağı büyük bir hazla, sevgiyle’ öper çünkü ona karşı günah işlemiştir. ‘Ağır çalışma koşulları da, yemekleri de, usturaya vurulmuş başı da, üzerindeki yırtık pırtık çullar da’ katili yıkmaz. ‘İçini yakan, yüreğini parçalayan, uykularını kaçırın pişmanlığı... korkunç acıları ve onun kendini asmaya, ya da derin sulara atmayı hayal etmesine neden olacak’ pişmanlığı hissedememektir ona işkence eden. Gözyaşları ve acı en azından yaşadığını hissettirecektir. En başta farkında olmadığı, kendisindeki ve inançlarındaki temel sahteliğin farkına varacak, bir düğüm noktası yeni bir hayat ve gelecekteki yeniden dirilişini hazırlayacaktır” (Ruggiero 2009: 196-197).

sırasında, romanın konusunu veya esas meselesini ortaya koyacak başka bir unsur da sağlamaktadır. Fakat her halükârda bu iki olgunun edebî eserde çok önemli bir yere sahip olduğunu vurgulamak gerekir.

Suç ve ceza temasının eserde olay örgüsünün iskeletini oluşturacak şekilde ağırlıklı işlenmesi sonucunda birçok kimse tarafından rağbet gören veya geniş bir okur kitlesine sahip polisiye roman denilen yeni ve müstakil bir tür dahi doğmuştur. Suç ve ceza kavramlarının polisiye tür ile yakın ilişkisinin olduğu kesindir. Nitekim Ömer Türkeş; Suat Duman ve Derviş Şentekin’in konuşmacı olarak bulunduğu “Suç Edebiyatı” paneline suçun toplumsal boyutlarıyla da ilgilenen polisiye roman başlığının yanında yeni bir parantez açmak istediğini söylemekte ve “suç romanı” kavramını önermektedir: “*Belki de polisiye roman başlığının yanında bir başka parantez açmak ve bu romanları polisyeden ziyade suç romanları olarak tanımlamak daha doğru olur. Suçun toplumsal ve tarihsel boyutlarına dokunduğu için bu romanlara suç romanları denmesini de öneriyorum*” (Şahin, Öztürk, Büyükarman 2013: 85).

Genelleme yapılacak olursa bu kategorideki romanlarda suça dair unsurları daima ceza takip etmektedir. Özellikle edebî eseri olay örgüsünden ibaret gören pasif okuyucunun polisiye romandan beklentisi suçluların belli maceralardan sonra yakalanıp cezalandırılmasıdır.

Hem okur beklentisi hem de edebî tavır olarak iyilerin ödüllendirilip kötülerin cezalandırılması meselesi türün dışında daha geniş çerçevede ele alınabilir. Bu yaklaşım karşılığını romantizmde bulur. Romantizmde daima karşıtlıklar öne çıkarılır. Sevdâ Şener, romantik tiyatro düşüncesinde, dram türünün diyalektik karşıtlığın en belirgin olarak yer aldığı sanat olduğunu söyledikten sonra şu açıklamayı yapar: “*Karşıtlık ve çatışma bir bütün oluşturmaktadır. Bu bütün uyumludur. Uyum, karşıtların dengelenmesinden, ya da karşıtların sentezinden oluşur*” (2006: 153). Bilindiği üzere bu karşıtlıkların başında iyilik ve kötülük vardır. Eserlerde genellikle iyiler ödüllendirilir, kötüler ise cezalandırılır. İki karşıt unsurun mücadelesi ve çekişmesi bütünü meydana getirir.

Romantizm akımının etkisi sonucunda aynı durumu Türk edebiyatında roman türünün ortaya çıktığı Tanzimat Dönemi’nde de görmek mümkündür. Tanzimat romanında, “*kahramanlar çoğu zaman tek yönlüdür, yani iyiler hepten iyi, kötüler hepten kötüdür*” ve “*olayların sonunda, çoğu zaman iyiler mükâfatını, kötüler ya da suçlular cezasını görürler*” (Cevdet Kudret 2004: 27). Ahmet Midhat Efendi’nin romanları bunun en iyi göstergesidir. Örneklerini artırabilmekle birlikte *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar*’da, hileci ve zorba bir adam olan Dominiko Badya romanın sonunda linç edilir. İyi bir şahıs olan Hasan Mellâh ise mutluluğa kavuşur. *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul’da Neler Olmuş*’ta hadım köle Mesut, cariye Nergis ve ona âşık olan Osman’ı ıssız bir adadaki mağarada yedi yıl boyunca hapseder. Nergis ve Osman daha sonra mağaradan kurtularak hayatlarına kaldıkları yerden devam ederler, Mesut ise bir sarnıca hapsedilir. *Vah!*’ta Behçet; Necati ve Ferdane arasındaki yakınlığı kıskandığı için çeşitli oyunlarla onların arasını bozar, birtakım felaketler yaşanmasına sebep olur. Romanın sonunda Ferdane ile Necati evlenir. Buna mukabil Behçet tutuklanır. *Dürdane Hanım*’da Mergup Bey, Dürdane Hanım’ı hamile bırakıp terk eder. Dürdane bunun üzerine zehir içerek kendisini öldürür. Mergup Bey başka biriyle evlenir. Fakat evliliğinin on beşinci gününde karısının eski sevgilisi tarafından öldürülür. *Cellat* romanında iyi şahıslar olarak öne çıkan André ve Stéphanie mutluluğa kavuşurken kötü karakterli Léon ve Simon Garas Parkar öldürülür. *Esrar-ı Cinayat*’ta katil Kalpazan Mustafa, ağaçtan düşüp boynunun iki dal arasına sıkışması sonucunda ölür. Haydut Montari’de Sinyor Giogino ve Gargula, adalet önünde cezalandırılır. Andrea Satagna ise sevdiği Angelina ile kavuşur. *Jön Türk*’te Ceylan, Nurullah adlı gence âşık olur. Bir gece onu afyonla uyutarak ondan hamile kalır. Nurullah ise Ahdiye’yi sevmektedir. Ceylan da bunu kıskanarak Nurullah’ın Jön Türk olduğu yönünde ihbarda bulunur ve Akka’ya sürülmesine sebep olur. Nurullah, II. Meşrutiyet’in ilanından sonra İstanbul’a döner ve Ahdiye ile kavuşur. Ceylan ise kendisini yakarak intihar eder.

Servet-i Fünûn Dönemi’nden itibaren kötü veya kötücül kişilerin cezalandırılması genellikle yazarların kurgulama tercihlerine bağlıdır. Yani bu konuda doğrudan doğruya bir akımın/edebiyat hareketinin etkisinden ya da bundan doğan herhangi bir birlikten, ortak tavırdan tam anlamıyla söz etmek mümkün değildir. Yalnızca kanonik olarak II. Meşrutiyet’in (1908) ilanından sonra yazılan bazı eserlerde, başta hafiyeler olmak üzere II. Abdülhamid taraftarları cezalandırılır. Millî Edebiyat, Mütareke Devri Edebiyatı içinde işgalci İtilaf Devletleri mensuplarına, onların değerlerine sahip çıkan ve çıkarları gereği onlarla yakınlık kuran kozmopolitlere/vurgunculara, I. Dünya Savaşı’nın yenilgisinden sorumlu tutulan İttihat ve Terakki

mensuplarına zaman zaman kötü sonlar hazırlanır. Cumhuriyet’ten sonra ise Kurtuluş Savaşı aleyhtarları ve Atatürk İnkılaplarının karşısında yer alan kimseler sırasında toplum önünde cezalara maruz bırakılırlar. 1940’lı yıllardan sonra Kemal Bilbaşar, Toplumcu Gerçekçi yazar kimliğiyle kötücül kişileri ferdî ve toplumsal sebeplerle cezalandıran bir isim olarak öne çıkar.

2. Kötücül Kişi Kavramı ve Kemal Bilbaşar’ın Romanlarında Kötücül Kişilerin Yeri

Kötülük, “çoğu zaman yıkıcı eylemleri ve felaketleri tanımlamak için kullanılan oldukça geniş bir kavramdır” (Selçuk 2022: 13). Bununla birlikte, “kötünün veya kötülüğün mahiyeti ve niteliği ile ilgili eski çağlardan bu yana gerek filozoflar gerekse toplumun farklı kesiminden insanlar tarafından dinî, felsefî, psikolojik, sosyolojik, hukukî vb. çerçevede birçok görüş ortaya atılmıştır” (Dere 2022a: 116). Farklı görüşlere rağmen “kötü” kavramı ana hatlarıyla “Değersiz bulmanın kınamanın, ayıplamanın konusu olan her şey; istencin yasaya uygun bir biçimde karşı gelmeye ve elinden geldiğince değiştirmeye hakkı olduğu her şey. Düzen bozucu ve yıkıcı olarak beliren şeyler. Olumsuzluk ve yadsıma ilkesi olarak beliren şeyler” (Akarsu 1975: 112) olarak tanımlanabilir.

Buradaki ifadelerden/tanımdan anlaşılacağı üzere iyi ve iyiliğin karşıtı olarak kabul edilen kötü ve kötülük kavramları açık bir şekilde olumsuz bir anlam çerçevesine sahiptir: “Eğer kötü varsa, onu iyiden kalkarak kavramamız gerekir. İyi ve dolayısıyla hakikatler hesaba katılmadığında, geriye sadece hayatın acımasız masumiyeti hem iyinin hem de kötünün aşağısında olan masumiyeti kalır” (Badiou 2019: 66). Hatta Terry Eagleton, bu olumsuz çerçeveden yola çıkarak kötü kavramının çok radikal ve keskin bir mahiyetinin olduğuna dikkat çeker: “... ‘Kötü’ kelimesini kullanmak, tıpkı karın boşluğuna indirilen yumruk gibi, genellikle bir tartışmayı sona erdirmenin bir yoludur. Tartışma kaldırmadığı düşünülen zevk kavramı gibi bir noktalama, sonlandırma ifadesidir, daha fazla soru sorulmasını yasaklar” (2020: 13).

Kötü sözcüğünden türetilen “kötücül” ise “kötülük isteyen (kimse), kötü niyetli, kötü huylu” (Akalin 2011: 1507) demektir. Hem kötülük hem de kötücüllük hayatın her alanında karşılaşılan unsurlar olduğu gibi edebiyatın da esas konularından biridir. Daha öte bir ifadeyle “kötülüğün edebiyatta psikolojik, içsel ve derinlikli bir kavram olarak ele alınması, değişen (sanatsal) paradigmayla beraber estetik bir unsura dönüşür” (Selçuk 2022: 27). Karakter yaratma noktasında düşünülürse “kötücül tip”, “kötücül karakter”, “kötücül kişi”, “kötücül kadın”² gibi kurguda şahıs kadrosunu ilgilendiren sınıflandırmalar çok yaygındır.

Türk romanında kötücül tip veya kötücül kişi roman türünün ilk örneklerinin verildiği Tanzimat Dönemi’nden itibaren kendisini gösterir. Bu kategorideki şahısların ilk örnekleri oldukça yüzeyseldir. Fakat sonrasında daha ayrıntılı işlenen ve daha nitelikli şekilde karakterize edilen kötücül tip ve kişilerle karşılaşılır. Özellikle roman türünün nispeten olgunluğa ulaştığı Cumhuriyet Devri’nden sonra birçok kötücül şahıs dikkati çeker. Nitekim bu devrin önemli romancılarından Kemal Bilbaşar’ın eserlerinde bu kapsamda değerlendirilebilecek birçok şahıs bulunur.

Kemal Bilbaşar’ın *Etrafımızdaki Duvar* (1943) ve *Kıbrıs Ateşler İçinde* (1958) başlıklı tefrika romanları dışında *Denizin Çağırışı* (1943), *Ay Tutulduğu Gece* (1961), *Cemo* (1966), *Memo* (2 Cilt, 1968-1969), *Yeşil Gölge* (1970), *Yonca Kız* (1971) (Çocuk Romanı), *Başka Olur Ağaların Düğünü* (1972), *Kölelik Dönemeci* (1977), *Bedoş* (1980) ve *Zühre Ninem* (1981) olmak üzere on romanı vardır. Hemen her romanda ya kötücül kişilere ya da olumsuz özellikleriyle öne çıkan kişilere rastlanır.

Denizin Çağırışı’ndaki başkişi başta bencillik olmak üzere aldatma, sorumsuzluk gibi olumsuz kişilik özelliklerine sahiptir. *Ay Tutulduğu Gece*’de Kadir Ağa, menfaatine zarar gelmemesi için köylülerin zeytin ağaçlarını yakan düzenbaz bir ağa kimliğiyle dikkati çekmektedir. *Cemo*’da Sorikoğlu, *Memo*’da ise Şih Persin acımasız, baskıcı, zorba ağalar olarak kurgulanmıştır. *Yeşil Gölge*’de Müezzinoğlu hileci bir mütegalibedir. *Yonca Kız*’da İbrahim Bey, malını zapt etmek için akrabasını öldürtür, akrabasının eşine ve kızına çeşitli sıkıntılar çektirir. *Başka Olur Ağaların Düğünü*’nde hem Hüseyin Ağa hem de Osman Ağa servet veya itibar düşkünlüdür. *Kölelik Dönemeci*’nde birçok kötücül kişi bulunmakla birlikte özellikle Pşi Kaytuk Dole çıkarıcı, cinsel arzularına düşkün, başkalarının onurunu hiçe sayan ve hatta insanlara fiziksel işkence yapan/yaptıran

² Şahika Karaca bu kavram çerçevesinde Namık Kemal, Nabizade Nazım, Fatma Aliye, Emine Semiye, Halit Ziya Uşaklıgil, Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu üzerinden örnekler verir ve onların bu konuda örnek oluşturan romanlarını disiplinler arası bir yaklaşımla ele alır. Ayrıntılı bilgi için bk. (2019).

biridir. *Bedoş*’ta kötücül kişi olmasa da Bayram Ağa olumsuz bir davranışı sebebiyle romanın sonunda okurun karşısına pişman bir hâlde çıkartılır. Son olarak *Zühre Ninem*’de, Zühre Nine’nin oğlu Ismayıl birçok menfi kişilik özelliğine sahiptir ve yakın çevresindeki insanlara planlar kuran, onları çeşitli tuzakların içine çekmeye çalışan kötücül bir kimsedir.

3. Kemal Bilbaşar’ın Romanlarında Anlatım Unsuru Olarak Kötücül Kişilerin Cezalandırılması

Kemal Bilbaşar’ın romanlarında anlatım unsuru olarak kötücül kişilerin cezalandırılması meselesi, tespit edilen kötücül kişilerin birbirlerinden farklı niteliklere sahip olması sebebiyle tematik bir tasnif yapılmadan, romanların yayımlanma tarihlerine göre kronolojik olarak değerlendirilebilir.

Denizin Çağırışı’nda ismi söz konusu edilmeyen başkişi, beş yıl küçük bir kasabada öğretmenlik yapar ve psikolojik problemler yaşadığı için hava değişiminin kendisini iyileştireceği düşüncesiyle İzmir’e yerleşir. Davranışlarında denge bulunmayan öğretmen, İzmir’de evlerinde pansiyoner olarak kaldığı ailenin kızı Zehra ile nişanlanır ve nişandan on gün sonra sebepsiz yere onu terk eder. Adalet adındaki para düşkünü, düzenbaz, düşmüş bir kadınla yaşamaya başlar. Kısa süre içinde bütün parasını tüketir, kasabadaki görevinden alınır, sokaklara düşer ve ancak gündelik/geçici işler yaparak karnını doyurmaya çalışır. Romanın sonunda Zehra ile karşılaşır. Zehra’ya laf atan ve sonradan onun sevgilisi olduğunu öğreneceği bir işçiye haddini bildirmek istese de işine karışılmasını istemeyen genç kız tarafından kovulur. En sonunda denize atlayarak intihar etmeye karar verir. İntiharın, romanda şahsın babasının aynı şekilde ölmüş olması nedeniyle kalıtsal bir arka planı olsa da Ali Algül’ün de belirttiği gibi, “*bu olay öğretmenin intiharını hızlandırır*” (2014: 11).

Romanın başkişisi, şeytanî niteliğe sahip kötücül bir kişi olmasa da sevimsiz, antipatik ve olumsuz özellikler taşıyan bir kimsedir. Bu durum yazar tarafından öğretmenin psikolojik bunalımının bir sonucu olarak okura sunulur. Fakat öğretmen aynı zamanda düşüncesiz, bencil ve sürekli olarak öne çıkıp kendini göstermek isteyen -narsist kişilik bozukluğuna sahip- biridir. Davranışlarında sebep sonuç ilişkisi kurmasa da Zehra örneğinde de görüleceği üzere hareketlerinde başkalarının yaşayacağı zararları ve hayal kırıklıklarını dikkate almamaktadır. Bu noktada Kemal Bilbaşar’ın romanın sonunda öğretmenin karşısına Zehra’yı yeniden çıkarması ve onun tarafından hakarete uğratması tesadüfî değildir. Öğretmen, intihar bağlamında olmasa da Zehra’ya yaptıklarının karşılığı olarak bu kısımda açık bir şekilde cezalandırılmıştır: “*Birbirini seven iki insan arasında işim neydi? Onlar bugün darılır, yarın barışırlardı. Bana ne oluyordu? Onu ne zannediordum, park yosması mı? Defolup gitmeliydim. Ben namus hırsızlarından biriydim*” (Bilbaşar 2021b: 148).

Bu kısımda Bilbaşar’ın, öğretmene yine intikam mahiyetinde ve açık bir şekilde hayal kırıklığı yaşattığı da görülür. Öğretmen, Zehra’nın söz konusu durumdan memnun olacağını düşünerek hareket eder. Fakat bir küsup bir barışan ve birbirini seven bir çiftle karşılaşır. Zehra, sevgilisi ile arasındaki mutlu ilişkiden öğretmeni uzak tutmak ister ve onu iğrenerek sert bir şekilde kovar.

Kemal Bilbaşar romancılık hayatında *Ay Tutulduğu Gece* ile birlikte “toplumcu gerçekçi” sıfatıyla ilk defa ağa tipini -henüz tam anlamıyla işlenmemiş olsa da- ortaya çıkarır. Burada *Denizin Çağırışı*’nda olduğu gibi hava değişimi için Ege’deki bir sahil kasabasına gelen kahramanın, Öğretmen Tevfik ile el ele vererek kasabanın su sorununu çözmeye ve kasabayı ekonomik olarak kalkındırmaya çalışmasından söz edilir. Romanda kasabanın eşrafından olan Kadir Ağa ve Halim Bey birbirleri ile geçinememektedir. Kadir Ağa çıkarlarını korumak için her şeyi göze alan, hatta bunun için köylünün zeytin ağaçlarını ateşe veren kötü bir kimsedir. Yazar, kurguda Kadir Ağa’yı cezalandırmaz. Fakat onun karşısında yer alan, belli yönleriyle idealize ettiği kahramanını, Öğretmen Tevfik ve Halim Bey’i ömür boyu mutlu olacakları bir sona kavuşturup ödüllendirir. Bu durum romanında sonunda, İngilizce mutlu son anlamına gelen “Happy End” başlıklı bölümde ortaya konulmaktadır.

Eserde kötücül kişilerin cezalandırılması kapsamında olmasa da yapılan her kötülüğün cezasının çekileceğine dair önemli bir vurgu öne çıkmaktadır. Mustafa Çavuş’un, su kanalında çalışan işçilerin maskotu hâline gelen evcil saksağanı, romanın önemli kahramanlarından Avcı Nuri’nin başına konar ve onu gagalar. Bir anda neye uğradığını anlayamayan Avcı Nuri, saksağanı yakalayarak yere atar ve istemeden onun ölümüne sebep olur. Orada bulunanlardan Kunduracı Behram Usta, Avcı Nuri’ye saksağanı öldürmesinin cezasını er ya da geç çekeceğini söyler. Akşamüstü Kunduracı Behram Usta’nın kehaneti gerçekleşir. Avcı Nuri hırsızlık suçundan jandarmalar tarafından göz altına alınır ve üzerine çaldığı kecinin postu giydirilmiş, boynuna çingirak

takılmış hâlde kasabalılar tarafından sokaklarda dolaştırılarak küçük düşürülür: “*Kasaba delikanlıları âdetleri gereğince Avcı Nuri’yi jandarmaların elinden aldılar, kanlı maltız postunu sırtına geçirdiler, boynuna çingirak astılar, kasabanın sokaklarında dolaştırdılar*” (Bilbaşar 2020: 188).

Cemo ve onun devamı niteliğindeki *Memo*’da iyi kimselerin başına birçok felaket gelse de neredeyse bütün kötücül kişilerin çok ağır şekilde cezalandırıldığı görülür. *Cemo*, “Değirmenci Cano Anlatıyor” ve “*Cemo’nun Kocası Çancı Memo Anlatıyor*” başlıklı iki bölümden oluşmaktadır. Değirmenci Cano, *Cemo’nun* babası; *Memo* ise bölüm başlığında da ifade edildiği gibi kocasıdır. Her iki bölümde de *Cemo* ve *Memo’nun* aşkı/beraberliği söz konusu edilir. Fakat olaylar iki farklı bakış açısından yansıtılır. *Memo*’da anlatıcı, romanın sonunda Hozat Seyyar Jandarma Alayı Yedek Asteğmeni’nin Tunceli olaylarıyla ilgili hatıralarına da yer verilmekle birlikte *Memo’nun* *Cemo’dan* önce görüp sevdiği *Senem*’dir. Buradaki olay örgüsünün odak noktasında *Senem*’in kendi hikâyesi vardır. Ayrıca *Memo*’da dile getirilen bazı olaylar, *Cemo*’da anlatılan birtakım olaylarla kesişir ve okuyucu, “*bu iki romanla çeşitli anlatıcılar/çoklu bakış açısı tarafından ortaya konulan ve farklılaşarak gittikçe genişleyen bir macera ile karşılaşır*” (Dere 2022b: 322).

Cemo’nun, “Değirmenci Cano Anlatıyor” başlıklı ilk bölümünde ağırlığına güvenerek *Cemo’yu* zorla almak isteyen *Sorikoğlu’ndan* bahsedilir. Okur, “*Cemo’nun Kocası Çancı Memo Anlatıyor*” başlıklı ikinci bölümde ise *Sorikoğlu’nun* yaptığı canice kötülükler şahit olur. *Sorikoğlu*; *Cemo* ile *Memo* evlenince hem onlara hem de *Cemo’nun* babasının değirmeninin bulunduğu *Kargadüzü’ne* zulmeder. *Cemo* ile *Memo’nun* evini onlar *Kargadüzü’nde*ken adamlarına talan ettirir. *Kargadüzü* halkına Millî Emlâk’tan verilen Çakalgediği’nde, yaptığı hile ile köylülerin kendisine borçlanmasını sağlar ve herkesin malını haczeder. *Memo’ya* pusu kurdurtur, onun uzun süre komada kalmasına sebep olur. *Cemo’nun* karnını tekmeleyerek genç kadına çocuğunu düşürtür. Sonrasında *Cemo’yu* alıkoyar ve onu zorla içki sofrasında oynatır.

Kemal Bilbaşar romanın sonunda *Cemo* ve *Memo* eliyle *Sorikoğlu’nu* cezalandırır. İyileşen *Memo*, *Sorikoğlu’nun* evine baskın düzenler. *Cemo*, kaçacak yeri kalmayan *Sorikoğlu’nu* orada bulduğu kasma sapı ile döverek öldürür. Bu ölüm sahnesi yazar tarafından ayrıntılı bir şekilde tasvir edilir: “*(...) İlk hamlesinde, ustalıkla bir vuruşla Sorikoğlu’nun sırtını elinden uçurdu. Ondan sonra ilk darbeyi omzuna indirip kolunu düşürdü. Sorikoğlu bir yana kaçmaya yeltenende, bir sıçrayışta karşısına çıkıp öteki omzunu da çöktürdü. Sorikoğlu inleyerek, dizleri üstüne düşende, sırtı karnına kondurdu. Sorikoğlu, ağzından kan gelerek karın üzerine yığıldı. (...)*” (Bilbaşar 2021a: 210).

Memo’da, *Sorikoğlu’nu* öldüren kişinin *Cemo* değil *Memo* olduğu ifade edilse de cezalandırma konusundaki tavır ve yaklaşım aynıdır. *Sorikoğlu’na* yapılan baskında orada bulunan Cemşido, *Memo’nun* sözlerini aktararak bu cezalandırmadan *Senem’e* şöyle bahseder: “*... ‘Avradımın kollarını tutturup, karnındaki bebeyi tekmeyle düşürmüşsün! N’ola ben de başını ayağımla ezsem!..’ diye tekmeyle girişip ağzını yüzünü dağıttı, gözlerini akıttı. Her yanından kan boşandı. Namert, kan içinde boğulup cezasını buldu*” (Bilbaşar 2021c: 409).

Bununla birlikte *Memo’da* konu edilen asıl kötücül kişi *Sorikoğlu* değil, *Senem’in* üvey babası *Şih Persin*’dir. *Şih Persin*, obanın tek varisi olan *Senem’i* her fırsatta obadan uzaklaştırmanın veya ortadan kaldırmanın yollarını arar. Paraya çok düşkündür, oba halkına sürekli zulmeder, kibirlidir, hilecidir, çıkarları için insanları öldürür, yöre halkının dirlik ve beraberliğini sağlayan birtakım sözlü kurallara; törelere karşı gelir, kendisinden ayrılan köylülere baskın düzenler, veraset hakkından yararlanamaması için mahkemede *Senem’in*, üvey kızı olduğunu reddeder ve gerçek üvey kızı *Senem’in* Dicle’de boğularak öldüğünü söyler, onun ifadesini yalanlayan karısını; yani *Senem’in* öz annesini ise duruşma salonunda kurşunlatır.

Şih Persin’in peş peşe yaptığı kötülükler, *Memo’daki* olay örgüsünün iskeletini oluşturur. Hem *Senem* hem de *Memo*, ardı arkası kesilmeyen bu kötülüklerle sürekli mücadele etmeye çalışır. Kemal Bilbaşar, *Cemo’daki* *Sorikoğlu’na* benzer özellikler taşıyan *Şih Persin’i* tıpkı onun gibi ölümle cezalandırır. *Senem’in* obasında yaşayan köylüler, onu yakalayıp linç ederler: “*Şih Persin can kaygusuna düşmüştü. Kancıkların ayaklarına kapanıp bin niyaz söylerdi. Canının bağışlanmasına hayvan sidiği içmeye, insan tersi yemeye razıydı. (...) Bunun üzerine kullar, sopa tekme altına düşürüp kaydını gördüler. Ölüsünü götürüp ceviz ağacına astılar. Çevresinde ateşler yakıldılar*” (Bilbaşar 2021c: 334).

Hem Sorikoğlu’nun hem de Şih Persin’in köylülerle ilişkisi Hegel’in “efendi-köle diyalektiği”ni aklı getirir. Çünkü, “*Bu ikili diyalektik sürekli bir savaş halinde var olmakta, ancak taraflardan biri gönüllü olarak savaştan çekilmekte, köle konumuna yerleşmekte ve diğerinin üstünlüğünü tanımaktadır*” (Gültekin, Tokdil 2018: 132). Sorikoğlu ile Şih Persin otoritelerini ve zenginliklerini korumak için köylülerle savaş halindedir. Köylüleri baskılar, döverler, hatta öldürürler. Köylüler de kendilerini korumak ve kavram bilincinden yoksun olsalar da özgürlüklerini kazanmak için zorlu bir mücadele verirler. Mücadelenin sonunda Sorikoğlu da Şih Persin de köle durumuna düşer. Son anlarında canlarının bağışlanması koşuluyla maddi ve manevi bütün kazanımlarından feragat etmek istemeleri, köylülere her türlü aşağılanmaya razı olduklarını söylemeleri bunun en açık göstergesidir. Fakat yaşananlardan sonra efendi-köle ilişkisinin devam etmesi mümkün değildir. Bu sebeple her ikisi de öldürülür. Böylece yeni bir yönetici-yönetilen ilişkisi oluşana kadar efendilik de kölelik de ortadan kalkar.

Burada bir konuya daha dikkat çekmek gerekmektedir. Sorikoğlu ve Şih Persin örneğinde kötücül kişilerin en ağır şekilde cezalandırıldığı; köylüler tarafından linç edildiği görülür. Sorikoğlu’nun yüzü dağılır, gözleri akar, her yeri kan içinde kalır, son nefesini kan içinde boğularak verir. Şih Persin’in üstünü başını parçalarlar, hançer ucuyla dersini çizerler, en sonunda sopa ve tekmeyle canını alırlar. Bahsedilen unsurlar her ne kadar kronikleşen bir baskıya karşılık niteliğinde olsa da sadistik tavır göstergesidir. Yazar bu kısımları, yukarıda da ifade edildiği gibi çok ayrıntılı şekilde tasvir etmekte ve köylülerin ağalarına uyguladıkları işkenceler sırasında haz duyduklarını vurgulamaktadır. Bahsi geçen olağanüstü şiddetin arka planında köylülerin zorunlu gereksinimlerinin uzun süredir karşılanamıyor olması yatar. Şih Persin öldürülürken kadınların her türlü baskıyı ve kötülüğü bir yana bırakıp aklıktan söz etmeleri cezanın sebebini ortaya koyar niteliktedir. Köylülere göre baskıyı kuran erk ortadan kalkmadıkça da gereksinimlerin sağlanması mümkün değildir. Erich Fromm’a göre bu tamamen fizyonomik ve doğal bir durumdur: “*Gereksinmelerin, isteklerin engellenmesi birçok toplumda bugüne dek süregeldiğine göre şiddetin ve saldırganlığın sürekli yaratılmasında, sergilenmesinde şaşılacak bir şey yoktur*” (1990: 23).

Romanda kötücül oldukları için cezalandırılan iki şahıs daha dikkati çekmektedir. Bunlardan ilki Seyit Vehap, diğeri Tursun Onbaşı’dır. Seyit Vehap, Senem’in zorla evlendirildiği Şih Abuzer’in oğludur ve Senem’i elde etmek istemektedir. Seyit Vehap’ın adamlarından Sofi, efendisinin bu konudaki planlarını öğrenince kafasını kesip öldürerek onu cezalandırır.

Tursun Onbaşı, eserde devletin verdiği yetkiyi istismar eden bir kimse olarak kurgulanmıştır. Bu yetkiye dayanarak rüşvet alır, Senem’in köylüsüne eziyet eder. Arama yapma bahanesiyle köylülerin evlerini yağmalar, namuslarına dokunacak hareketlerde bulunur, onları her fırsatta döver. Tursun Onbaşı’nın yaptıklarına dayanamayan köylüler en sonunda onu öldürürler. Oba halkı devlet otoritesini kötüye kullanan Tursun Onbaşı yüzünden istemediği hâlde Tunceli’deki ayaklanmaların fitilini ateşler.

Yeşil Gölge’de, *Cemo* ve *Memo*’daki Sorikoğlu ile Şih Persin’in yerini Müezzinoğlu adındaki başka bir mütegalibe alır. Romanda olaylar Karadeniz kıyısında bulunan ve B... olarak zikredilen bir kasabada geçer. Kahramanların ağız özelliklerinden ve mahalle gibi dar mekân adlarından bu kasabanın Bartın olduğu anlaşılır. Cumhuriyet Halk Partisi’nin nüfuzuna sığınan Müezzinoğlu kasabayı bütünüyle etkisi altına almıştır. Kasabanın ileri gelen kimselerine para vererek istediği her şeyi yaptırır. Kurduğu birtakım tuzaklarla, yaptığı hilelerle olayların gidişatını çıkarı doğrultusunda değiştirir.

Romanın aktüel zamanında, Müezzinoğlu’na ait olup onun gücü ve nüfuzuyla özdeşleşen ya da “*saygınlığının bir sembolü gibi*” (Bağcı 2008: 223) olan Cevizli Bahçe’den tren yolu geçecektir. Müezzinoğlu, birçoğu bürokrat olmak üzere hatırlı konuklarını bu bahçede ağırır ve kasaba ile ilgili önemli kararları burada aldırır. Dolayısıyla bahçeyi kurtarmak için büyük bir mücadeleye girişerek meseleyi çözebilecek herkese yüksek miktarda rüşvetler verir. Fakat çok güvendiği ve işlerini emanet ettiği fen memuru tarafından aldatılır. Cevizli Bahçe’nin kurtulamayacağını validen gelen telgrafla öğrendiğinde felç geçirir: “*Hacı Kadir’i Gülbucağı’nda fırına sürdükleri geceden sonra Müezzinoğlu yataktan kalkamadı. İnme inmişti. Ne konuşabiliyor ne de kolunu bacağı oynatabiliyordu. Külçe gibi yatıyordu. Yiyeceğini ağzına veriyorlardı. Büyüğünü, küçüğünü altına ediyordu*” (Bilbaşar 2015c: 427).

Anlatıcı, Müezzinoğlu’na bu cezayı yeterli görmez ve ona dehşet verici başka bir son hazırlar. Muhtar Ömer Ağa’nın kızının düğününde bir adam yangın çıktığı dedikodusuyla ortalığı velveleye vermiş, can kaygısına düşen davetliler arasında büyük bir izdiham ve arbede yaşanınca Ağa’nın kızı ve damadı da dâhil olmak üzere birçok insan hayatını kaybetmiştir. Muhtar Ömer Ağa, yangın dedikodusunda Müezzinoğlu’nun parmağı olduğunu düşünmektedir ve onu yakarak öldürmeye karar vermiştir.

Muhtar Ömer Ağa, romanın yirmi ikinci bölümünde Müezzinoğlu’nun konağına gelip karşısına dikildiğinde felçli adam korkudan konuşmaya başlar ve bütün suçu kirli işlerini gördürdüğü Arap Müezzin’in üzerine yıkar. O sırada konakta bulunan ve her şeyi duyan Arap Müezzin, başının derde gireceğini anlayınca odadaki sandalyeyi fırlatarak Muhtar Ömer Ağa’nın elindeki petrol lambasını düşürür ve ortalık alev alırken onu Müezzinoğlu ile birlikte odaya kilitler. Konaktan kaçarken yukarı kata çıkan merdivenleri de tutuşturur ve onların yanarak ölmesine sebep olur.

Anlatıcı ayrıca romanın sonunda Müezzinoğlu’nun kasabadaki bütün izlerini silmek ister gibidir. Müezzinoğlu’nun Taştepe’de büyük bir kereste fabrikası vardır. Bu fabrika ile Çentikli İbrahim adında bir adam ilgilenmektedir. Çentikli İbrahim çeşitli bahaneler uydurarak işçilerin gündeliklerinden keser, onlara fazla mesai yaptırır ve herkese kötü davranır. İşçiler en sonunda ambarları yağmalayıp fabrikayı ateşe verirler. Çentikli İbrahim’i ise döve döve öldürürler. Dolayısıyla Müezzinoğlu’nun kendisi de zenginliğini yansıtan şeyler de bir anda yok olur.

Kemal Bilbaşar, *Yeşil Gölge*’de esas cezalandırma unsuru olarak ateşi seçmiş ve onun yok edici/temizleyici işlevinden yararlanmıştır. Bachelard’ın ifadesiyle, “*Alev içinde ölüm ölümlerin en az ıssız olanıdır. Bütün bir evrenin düşünen adamla birlikte yok olduğu, hakikaten cihanşümül bir ölümdür*” (1995: 24). Müezzinoğlu’nun kasabadaki bütün izleri ancak bu şekilde silinebilecektir. Zira romanda ateşle yok edilen yalnızca Müezzinoğlu’nun bedeni değildir. Müezzinoğlu yanarken onun zengin yaşayışının göstergesi olan konağı da yanar. Aynı şekilde ona maddi kazanç sağlayan fabrika ateşle ortadan kaldırılır.

Yapısı ve içeriği bakımından çocuk romanı kategorisinde ele alınabilecek *Yonca Kız*’daki İbrahim Bey, dedesinden kalan malı zapt etmiş ve mirasçılardan teyze oğlu Mehmet Torlak’a iyilikte bulunuyor gibi görünerek İzmir’deki apartmanında kapıcılık görevi vermiştir. Mehmet Torlak’ın karısı Gonca, İbrahim Bey’in aynı şehirdeki köşkünde bulaşıkçılık yapmakta, kızı Yonca ise İbrahim Bey’in şımarık kızı Şehvar’a oyunlarında arkadaşlık etmektedir. İbrahim Bey’in karısının baskısı yüzünden Mehmet Torlak ve ailesi İbrahim Bey’in köşkünden ayrılmak zorunda kalır. Bir müddet sonra Mehmet Torlak küçük bir gecekondu yaptırmak ister. Fakat arazi tartışması sırasında öldürülür. İbrahim Bey’in iyi kalpli annesi Ayşe Hanım, Gonca Hanım’ın ve Yonca’nın yalnız kalmasına çok üzülür. Bu sebeple Bursa’da yalnız yaşayan kız kardeşi Hatice Hanım’dan onları yanına almasını ister. Çok zengin bir kadın olan Hatice Hanım, bu tekliften çok memnun olarak Gonca Hanım’ı ve Yonca’yı Bursa’daki köşküne götürür. Hatta Yonca’yı çok sevdiği için bütün mirasını ona bırakmaya karar verir ve küçük kızı nüfusuna geçirir. Söz konusu durum İbrahim Bey’i ve karısını çok sinirlendirir. Karı, koca bu işin sorumlusu olarak Ayşe Hanım’ı görürler ve ona kötü davranırlar. Ayşe Hanım da hizmetçileri Sultan Bacı’yı yanına alarak Hatice Hanım’ın köşküne yerleşir. Hatice Hanım’ın köşkü bir saadet yuvası hâline gelmişken köşk halkının Uludağ’da oldukları bir gün Yonca, Hasan adındaki adam tarafından kaçırlır. Küçük kız talihinin yardımıyla bir sene sonra onu kaçıran adamın elinden kurtulur ve evine döner. Hasan’ın itirafıyla Yonca’yı kaçırtan kişinin İbrahim Bey ve karısı olduğu anlaşılır. Nitekim mirasta hak iddia etmesinden korkarak Mehmet Torlak’ı öldürten de İbrahim Bey’dir. Bu düğüm çözüldükten sonra kötüler cezasını bulur. Hem İbrahim Bey hem de karısı mahkemede yargılanır: “*Sanıklar, mahkeme salonundan çıkarılırken, herkes mal uğruna, para uğruna tınak kadar masum yavrucağa akıl almaz eziyetleri yaptırdıklarından dolayı yüzlerine tükürüyor, en ağır şekilde cezalandırılmalarını istiyorlardı*” (Bilbaşar 2006: 181).

Kemal Bilbaşar, *Yonca Kız*’da kötücül kişileri cezalandırırken diğer birçok romanında olduğu gibi kanlı veya şiddet içeren sahneler çizmez. Özete dayalı bir anlatımla İbrahim Bey ile karısını yalnızca mahkemeye çıkartır ve onlara orada bulunan insanlar tarafından hakaret ettirir. Bunu genel olarak romanın çok zayıf bir kurguya sahip olmasıyla açıklamak mümkündür. Romandaki her unsur gibi kötücül kişilerin de yeterince işlendiğini söylemek zordur.

Başka Olur Ağaların Düğünü’ndeki Hüseyin Ağa çok zengin olmakla birlikte cimri bir adamdır. Servetini artırmak istediği için oğlu Tahir ile Osman Ağa’nın kızı Menekşe’yi evlendirmek ister. Osman Ağa’nın geniş, verimli arazileri vardır ve Hüseyin Ağa’nın amacı, bu evlilik sayesinde Osman Ağa’nın zenginliğine ortak olmaktır. Fakat Menekşe, yıllarca okuduktan sonra köyüne geri dönen Doktor Murat’a âşıktır. Köyde Menekşe ile kimin evleneceğine dair Tahir ve Doktor Murat arasında bir traktör yarışı düzenlenir. Hüseyin Ağa, Arabacı Süleyman aracılığıyla Doktor Murat’ın kullandığı traktörün benzinine su karıştırdığı için Doktor Murat yenilip köyü terk eder ve Menekşe ile evlenme hakkına Tahir sahip olur. Menekşe ile Tahir’in düğünleri, Osman Ağa’nın isteği üzerinde otelde yapılır. Fakat tesadüf eseri olarak o gece Murat da aynı otelde kalmaktadır. Menekşe gece yarısı tuvalete gitmek için kalkar. Fakat sarhoş ve uyuklu olduğundan odayı karıştırmamak için kapısına bir havlu asar. Tahir’den intikam almak isteyen ve otelin çalışanlarından biri olan Bekir, bu olaya şahit olup havluyu alır ve Murat’ın kapısına asar. Menekşe de geri döndüğünde yanlışlıkla Murat’ın odasına girer. İki genç farkında olmadan geceyi aynı yatakta geçirir. Sabah olunca büyük bir kargaşa meydana gelir. Tahir, başka bir adamın yanında sabahlayan bir kızla evli kalamayacağını söyler. Bunun üzerine Menekşe ve Doktor Murat’ın evlenmesi kararlaştırılır. Arabacı Süleyman da yaşadığı vicdan azabı dolayısıyla traktör yarışında hile yaptıklarını itiraf eder.

Yazar, epilog mahiyetindeki “Sonuç” başlıklı bölümde kötücül özellikleriyle öne çıkan Hüseyin Ağa ve oğlunu cezalandırır. Hüseyin Ağa’nın işleri bozulur, Tahir köyü terk etmek zorunda kalır. Tahir’in kız kardeşi Hüsnüye ise sevdiği adamdan mektup alarak evden kaçır: “*Yanlış zıfaf gecesinden sonra Hüseyin Ağa’nın işleri hep tersine gitti. Tahir köyde üç gün barınamadı, yabana savuştu. Az sonra Hüsnüye de bohçasını kaptı, kayıplara karıştı*” (Bilbaşar 1975: 257). Bununla birlikte Hüseyin Ağa, Kemal Bilbaşar’ın diğer romanlarında karşılaşılan zorba, can alan, yol kesen, insanların malını ve toprağını gasp eden zalim ağalar gibi değildir. Kötücül özellikler taşımakla birlikte cana yakın ve sevimli bir şahıs olarak ortaya konulmuştur. Başta cimriliği olmak üzere onun kötü davranışları okurda öfke ve kızgınlıktan çok gülme hissi uyandırmaktadır.

Karadeniz kıyısında bulunan Soğucak Çerkeslerinin XVIII. yüzyıldaki hayatlarının kurgulaştırıldığı *Kölelik Dönemeci*, Kemal Bilbaşar’ın kalabalık şahıs kadrosuna sahip romanlarından biridir. Bahsi geçen kadro içinde kötücül kişilere de rastlanır. Yazar diğer romanlarında olduğu gibi burada da kötücül kişilerin hemen hepsine korkunç sonlar hazırlar.

Eserin başında sözü edilen Altıntopoğlu, İzmit’in ileri gelenlerindendir. İzmit Mutasarrıfı Ferah Ali Paşa’yı gözden düşürüp şehirde çıkarına göre usulsüz işler görebilmek amacıyla iftiharlar atarak saray ile Paşa’nın arasını açmaya çalışır. Ferah Ali Paşa, Soğucak muhafızlığına atandığında oradaki imar ve iskân faaliyetlerinde kullanılmak üzere yüksek miktarda paraya ihtiyaç duyulmaktadır. Söz konusu sebeple Altıntopoğlu ile bazı tüccarlar bir bahane bulunarak saray tarafından ölümle cezalandırılır ve hem Altıntopoğlu’nun hem de yandaşlarının malları müsadere edilir. Buradaki cezalandırmanın arka planında XVIII. yüzyılda Osmanlı Devleti’ndeki adalet sisteminde yasaya aykırı uygulamaların görülmeye başlandığına da dikkat çekilmektedir: “*İlk gün deniz kıyısında dört köşeli, bir kapılı kale önünde siyasetgâh kurulup Altıntopoğlu ve ayaktaşları cezalandırıldı. Hasan Ağa, Yeniçeri Kışlası’ndan bir top getirtüp kereste bezirgânına, adına layık bir idam şekli hazırladı. Altıntopoğlu, esnaf ve ahalinin korkulu bakışları önünde, bir kazığa bağlı olarak, topun ağzına dikildi ve kulaklarını paralayan top ateşiyle gülle gibi uçarak cehennemi boyladı*” (Bilbaşar 2015b: 51).

Taman’da Yenikale kaymakamı olan Kaplan Mirza, keyfi vergiler koyarak yöre halkını canından bezdirir. Vergileri toplayan Sekman subayı ve çavuş, parası olmayan köylülere baskılar, onları öldürmeye ve yaralamaya kalkar, köylülerin çocuklarını kuyuya atmakla tehdit eder. Bahadır Giray, subayı ve çavuşu yakalayarak köylülere teslim eder. Köylüler de onları işkence ederek öldürür. Sekman subayı defalarca kuyuya sarkıtılıp çıkarılarak boğulur, çavuş ise asılır. Buradaki linç, Kemal Bilbaşar’ın romanlarındaki en ayrıntılı ceza anlatımlarından birini oluşturur:

“Sırıgın kolunu tutanların dengelemesiyle kovanın üstünde dikilen ölüm yolcusunu kuyunun ağzından içeri saldılar. Sekban subayının yakaran acılı sesi boğuk boğuk yankılanıyordu kuyunun derinliklerinde. Zinciri yönetenler, mahkûmun bir daldırışta boğulup ölmesini cezanın hafifletilmesi saydıklarından heyamolalarla onu yeniden yukarı çektiler. Subay, her yanından su

sızarak ortaya çıktı. Öksürüp tıksırıyor, ağzından burnundan sular saçılıyordu. Soluklandığında yeniden yakarıya başladı:

‘N’ola bu kadarı yetsin! İstedığınız oldu, canımı bağışlayın! Boku...’ Ama sözünü bitiremeden kahkahalar, küfürler arasında yeniden kuyuya sallandırıldı. Bu kez biraz daha fazla tuttular içeride.

Oyunu dört kez yinelediklerinde subayın kuyudan cansız çıktığı görüldü. Kahkahalar, küfürler kesildi, ölüyü zincirden çözüp bir kenara attılar. Bu kez hınç, subaya yapılanları korkuyla izleyen çavuşa yöneldi. Güçlkle ayakta dikilen hükümlüyü, ağaçta hazırlanmış idam düğümü altına getirdiler. Çavuşun dili tutulmuştu, yalvarıp yakaramıyor, salt boşuk sesler çıkarıyordu. İlmiği boynuna geçirip onu da öç alma haykırısları arasında sallandırdılar. İki çırpınıştan sonra hareketsiz kaldı çavuş. Ne ki dili yavaş yavaş şişip sarkıyordu” (Bilbaşar 2015b: 497).

Kemal Bilbaşar burada “tepkisel saldırganlık”ın ve “toplu şiddet”in kontrolden çıkıp öldürmenin seyirlik bir olay hâline gelmesi sorununa da vurgu yapar. Köylüler subay ile çavuşu öldürürken büyük bir haz alır ve öldürme sürecini sadist bir şölene dönüştürür. Ayrıca subayın ve çavuşun bedenini ortadan kaldırdıktan sonra öldürmek için yeni kurbanlar arar: “Köy halkı öldürme tutkusuna kaptırmıştı bir kez kendisini. Bu kadarla yetinmek istemedi, kıyıcı bakışlarını, bir kenarda ne olacaklarını kestiremeden bekleyen sekbanlar üzerine dikerek yürüdüler” (Bilbaşar 2015b: 497).

Bu anlatım aracılığıyla şiddetin bir aşamadan sonra dizginlenemediği ve tehlikeli bir hâl aldığı vurgulanır. Köylülerini öldürme konusunda dizginlenemez duruma getiren şey, kitle psikolojisine sahip olmalarıdır. Bahadır Giray’ın köye gelmesi, köylülerini hem kalabalık hem de güçlü/üstün bir kitle durumuna getirmiştir. Başka bir deyişle kitle, artık kendisini karşı konulmaz ve yenilmez olarak görmektedir: “Kitle sadece geleneklerine bağlı ve kararsız değildir. Vahşi bir insan gibi, arzu ile arzusunun gerçekleşmesi arasında hiçbir engeli kabul etmez ve üstelik sayısının çokluğu, kendisine karşı konulmaz bir güç hissi verir” (Le Bon 1997: 34).

Bahadır Giray, Sekman Subayı ile çavuşu öldürttüktan bir süre sonra halka yapılan zulmün asıl sorumlusu Kaplan Mirza’yı ve onun kethüdasını da cezalandırır. Kaymakam ve kethüda ele geçirilerek mağdur halka teslim edilir. Dolayısıyla okur, diğer romanlarda olduğu gibi yine ezen ezilen arasındaki güç dengesinin değişmesiyle ortaya çıkan bir linç etme sahnesiyle karşılaşır:

“Tatar muhafızlar kolları bağlı kaymakamla kethüdasını alanın ortasına götürüp bıraktılar. Kent halkı, küfürler yağdırarak taşlar sopalarla bunların üzerine saldırdıklarında iki hükümlü beri yana kaçmak istediler. Bu kez, silahlı köylüler yollarını kestiler. Kaymakam da, kethüda da nereye sığınacaklarını şaşırılmışlar, avaz avaz bağıryorlar, bağışlanmaları için yakarıyorlardı. Köylüler daha çabuk davranıp kurbanlarının sırtına ilk dipçikleri indirdiler. İki hükümlü de ulur gibi sesler çıkararak yere yıkıldılar. İki yandan gelen hınç dalgası üzerlerine kapandı. Sopalar, dipçikler, kudurgan küfürlerle durmadan inip kalkıyordu” (Bilbaşar 2015b: 506).

Romanda Rus hayranı olduğu vurgulanan ve Osmanlıların Soğucak’taki varlığından rahatsız olan Şahin Giray, Binbaşı Mansur Çelebi’yi Ferah Ali Paşa’nın adamlarının arasına casus olarak yollamıştır. Kendisini Yusuf Mirza adıyla tanıtan Mansur Çelebi, Ferah Ali Paşa’nın adamlarını ona karşı isyana teşvik etmekte ve Türkler ile bölgedeki Çerkeslerin arasını açmaya çalışmaktadır. Ferah Ali Paşa, şüphelendiği ve uzun zamandır gözlediği Yusuf Mirza’nın casus olduğunu öğrendiğinde onu balyemez adı verilen devasa topla vurdurarak öldürtür. Bu feci sahne hem Şahin Giray taraftarlarına hem de Türkler ile Çerkeslerin arasını bozmak isteyen kimselere ibret olsun diye halkın ve orada bulunan Çerkes beylerinin gözü önünde gerçekleştirilir. Romanda Türklerin Soğucak’taki varlığını destekleyen/Türklük eksenli millî bir bakış açısı hâkimdir. Buna bağlı olarak Ferah Ali Paşa, “ideal bir devlet adamı olarak” (Bağcı 2008: 301) yansıtılmaktadır. Dolayısıyla Türk varlığına zarar vermeye çalışan Binbaşı Mansur Çelebi kurguda bütünüyle kötücül kişi olarak kabul edilmelidir. Bunun sonucu olarak da Kemal Bilbaşar’ın diğer romanlarındaki kötücül kişilerde olduğu gibi en ağır şekilde cezalandırılmıştır: “Bir alev ve duman fışkırmayla birlikte gök gürlemesini andıran bir patlama duyuldu. Seyirciler, ayakları altındaki toprağın sarsıldığını sandılar. Birbirlerine bağlı olan hükümlülerin parçalanarak denize doğru savrulduklarını, korkudan açılmış gözlerle izlediler. Sonra her şey çevreye yayılan barut dumanıyla örtüldü” (Bilbaşar 2015b: 561).

Eserde kötücül özellikleriyle öne çıkan bir başka şahıs Jana Aşireti’nin lideri Pşi Kaytuk Dole’dır. Pşi Kaytuk Dole, daima çıkarlarına göre hareket eden bir kimsedir. Bu sebeple ahlâk kurallarını ve yaşadığı bölgede önem verilen toplumsal kuralları sık sık hiçe saymaktadır. Cinsel arzularına çok düşkündür. Soylu karısı Satanya’nın üzerine İlona adlı Rus cariyeyi kuma olarak getirir. İlona ile birlikte olmaya başladıktan sonra karısını ve çocuklarını tamamen ihmal eder, Satanya’nın kırılan gururunu göz ardı ederek onların yüzüne bakmaz.

Satanya kendi aşiretini ziyarete gittiği sırada bir gün uyutularak tecavüze uğrar. Pşi Kaytuk Dole, Satanya ile birlikte olan kişinin ona âşık olan Şefsi olduğunu düşünür. Şefsi’nin hiçbir günahı olmadığı hâlde suçu kabullenmesi üzerine Pşi Kaytuk Dole hem Satanya’yı hem de Şefsi’yi cezalandırmaya karar verir. Çerkes geleneklerinde aldatılan kocaya verilen haklar çerçevesinde Satanya’yı, çocuklarını ve Şefsi’yi köle olarak sattırır. Fakat Satanya ile Şefsi’nin bir şekilde yeniden bir araya gelmeleri ihtimalinden korkarak öncesinde Şefsi’yi Satanya’nın gözleri önünde hayvanları iğdiş eden kimselere acımasızca hadım ettirir. İşkence sırasında Pşi Kaytuk Dole’nin büyük bir zevk ve mutluluk duyduğu görülür. Bu kısım, onun şeytanî tarafını ortaya koyması bakımından dikkat çekmektedir. Pşi Kaytuk Dole’yi acımasızlığa ve şeytanî olmaya iten şey ise hiç şüphesiz ki Şefsi ile arasında kurduğu rekabet hissidir. Burada rekabet, “*öznenin kendisini öteki’nin sahip olduğu doyum nesnesinden dışlanmış hissettiği*” (Soysal 2007-2008: 3) noktada ortaya çıkmaktadır. Pşi Kaytuk Dole, Şefsi’nin Satanya’ya sadece cinsel olarak değil, duygusal olarak da yakın olduğu; yani Pşi Kaytuk Dole’yi saf dışı bırakarak Satanya’nın sevgisini kazandığı düşüncesindedir. Dolayısıyla da ikisi arasındaki bağları ebediyete kadar koparmak, onların bir araya gelmelerini imkânsız hâle getirmek istemektedir. Pşi Kaytuk Dole aynı zamanda Osmanlı Devleti’ne düşmandır ve Türk-İslâm âdetlerinin Çerkes toplulukları arasında yayılmasından büyük bir rahatsızlık duymaktadır. Şefsi’yi acımasız bir şekilde hadım ettirmekle birlikte Müslüman olan erkeklerin Ferah Ali Paşa’nın adamları tarafından sünnet edilmesine karşı koymakta, sünnet olanlarla dalga geçmektedir. Kemal Bilbaşar, Pşi Kaytuk Dole’nin cezalandırılmasını romanın son sahnesi olarak kurgulamıştır. Ülkesinden kaçırılarak getirilmiş olan ve sevdiği delikanlıya bir daha hiçbir zaman kavuşamayacağını anlayan İlona, bundan sonraki hayatının bir anlam ifade etmeyeceğini düşündüğü için ona bu acıyı yaşatan Pşi Kaytuk Dole’yi ve kendisini öldürmeye karar verir. Saçlarını Pşi Kaytuk Dole’nin boynuna dolayıp onu yıkandıkları göletin içine çeker ve boğar: “*Büyülü yeşil gözlerin ağusu Pşi Dole’nin kösnüyle bulanmış gözlerinden damarlarına yayılırken Zızlan, becerikli ellerle, ıslak sarı saçlarını kement edip kurbanının boynuna doladı. Geri geri yürüyerek onu sulara çekti. Çok geçmeden gölgeğin derinliklerinde kayboldular. Suyun yüzeyinde oluşan halkalar kıyılara doğru genişleyerek dağıldı*” (Bilbaşar 2015b: 683).

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere Pşi Kaytuk Dole’nin ölümü, en mutlu olduğu ve hazdan kendisini âdeta kaybettiği anlardan birinde gerçekleşir. Pşi Kaytuk Dole, karısından ve onun sevgilisinden intikamını alıp rahata erdiğini ve itibarını kurtardığını düşündüğü anda cinsel bir tutkuyla bağlı olduğu kadın tarafından öldürülür.

Yazarın eşinin biyografisinin kurgulaştırıldığı *Bedoş*, diğer romanlarıyla karşılaştırıldığında teknik açıdan ve içerik açısından çok zayıf bir romandır. Hatta II. Meşrutiyet’in ilanı, Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı, İstanbul yangınları gibi yüzeysel olarak işlenen bazı sosyal meseleler hariç tutulursa bu romanı nitelik noktasında çocuk romanı kategorisinde sayılabilecek *Yonca Kız* ile aynı kategoride değerlendirmek mümkündür. Eserde kötücül kişi yoktur. Fakat Kemal Bilbaşar, romanın sonunda tali şahıslardan Bayram Ağa üzerinden doğrudan doğruya ceza olmasa da cezaya benzeyen ve vicdanî muhasebe sonucunda gelişen bir pişmanlık durumu yaratmaktadır.

Romanın başkışısı Bedia’nın teyzesinin kocası olan Bayram Ağa, kız çocuklarının okumasına hoş gözle bakmadığı için Bedia’nın Darümuallimat’a yazdırılmasına kötü sözler sarf ederek karşı çıkar. Bayram Ağa, çok zengin bir adam iken yıllar sonra işlerinin bir anda bozulması sebebiyle iflas eder. Bedia ise öğretmen olarak atandığında Bayram Ağa’nın iflas ettiğinden habersiz olarak çocukluğunda onunla çok ilgilendiği ve annesi ile babası şehir dışındayken onu uzun süre evinde misafir ettiği için ilk maaşını ona gönderir. Bayram Ağa’nın, hiç beklemediği bu lütuf karşısında çok utandığı ve yaptıkları sebebiyle pişman olduğu görülmektedir: “*Hey Tanrım! Bense onu kız öğretmen okuluna yazdırdıklarını duyduğumda kıyametleri koparmış, ağzıkaraalara uyup, ‘Helaları düşüklerle doluymuş o mektebin. Gül gibi temiz kızımı oraya verip kötü*

mü edeceksin bacanak? Günderme kızını o mektebe, o ka söylerim sana, ’ diye bağırmıştım. Zamanı gelince işte Tanrı böyle utandırır adamı” (Bilbaşar 2015a: 207).

Romandaki hemen hemen her olay gibi Bayram Ağa’nın iflası da anlamlı bir sebep sonuç ilişkisi ve belli bir süreci kapsayan vaka zinciri içerisinde verilmemiştir. Dolayısıyla da kurgusal açıdan son derece eğreti durmaktadır. Yazar, muhtemelen Bedia’nın öğretmen olmak istemesi serüvenini çarpıcı bir sonla noktalamayı amaçlamış ve pişmanlık durumu ile okuru şaşırtıp kız çocuklarının okutulması gerektiği meselesine işaret etmiştir.

Yazarın son romanı olan ve kendi biyografisini yansıtan *Zühre Ninem*’de³ Zühre Nine’nin oğlu İsmayıl; yalancı, düzenbaz ve açgözlü bir adamdır. Dul kızı Nuriye Hanım ve torunu Kemal ile güç şartlar altında yaşayan annesinden her fırsatta para koparmanın yollarını arar. Zühre Nine’nin diğer oğlu Mustafa, düşmüş bir kadın olan Hatice’yi yaşadığı kötü hayattan kurtarmış ve onunla evlenmiştir. İsmayıl bunu bahane ederek kardeşine düşmanlık besler. Annesinin, ölmeden önce bütün çocuklarını bir arada görmek istediği akşam yemeğine Mustafa’nın gelmesine izin vermez. Zühre Hanım bunun üzerine İsmayıl’a beddua eder ve sevgisini tamamen yitirir: “*Birden çocuk gibi ağlayarak seccadeye yumuldu Zühre Ninem, ‘E bre İsmayıl! Bir şeycik demem, Allah’ından bulasın! Kardaşağzının da, karıcığının da kalplerini kırdın, hepimize yemeği zehir ettin bu gece... Dilerim Allah’tan, yaşadıkça sana da ağız tadı bildirmesin!’ diye ilendi”* (Bilbaşar 2015d: 107).

İsmayıl, Mustafa’nın çalışkanlığı ile kısa sürede zenginleşmesini de hazmedemez. Hatice hamile iken Balkan Savaşı’nda askerliğini yapmış olmasına rağmen I. Dünya Savaşı’nın devam ettiği süreçte onu asker kaçağı olarak ihbar eder. Yakalanıp götürülen Mustafa ilk önce Çanakkale Cephesi’nde bulunur, ardından Sarıkamış’a gönderilir. Fakat Sarıkamış’ta şehit olur. Şehit olduktan sonra İsmayıl’ın kızı Naziye’nin söylediklerine göre Hatice eski hayatına döner. Mustafa’nın henüz küçük bir bebek olan oğlu ise bakımı için emanet edilen yaşlı kadının evinde yatarken kendi kusmuğunda boğulur. Hatice başına gelen felaketlerin sebebi olarak İsmayıl’ı gördüğünden beddualar ederek çocuğunun cesedini götürüp onun kucağına bırakır:

“Kardeşinin kanına girdiğin gibi, yavrusunun ölümüne de sebep sensin... Al da gör hayrını! diye bağırarak onu babamın kucağına bırakmıştı. Gayrı kıcınıza kına çalıp oynarsınız. Ben İzmir’deki eski yerime dönüyorum. Yaptıkların yanına kalmayacak elbet. Hiç değilse kıyamet gününde hesabı sorulacaktır. Yuvamızı dağıtmak için asker kaçağı diye müzevirlediğin kardaşın da, kusmukla boğulan bebem de o mahşer günü yirmişer tırnağıyla yakana sarılacaklar, senden canlarının davacısı olacaklardır. Bakalım o zaman da köçeklenip oynayabilecek misin Tanrı’nın katında... Dilerim ki felek benim ecrimi de bu dünyada çektirsin sana... Evimi barkımı yıktın, kuracağın her dam da senin başına yıkılsın inşallah!” (Bilbaşar 2015: 188).

Romanda İsmayıl ile ilgili fiziksel bir cezalandırma söz konusu değildir. Fakat kötücül kişi olarak hem annesi hem de yengesi tarafından lanetlenmektedir. Bu lanetleme, İsmayıl’ın gelecekte mutsuz olması ve acı çekmesine dairdir. Ayrıca İsmayıl, öz annesi Zühre Nine de dâhil olmak üzere hiç kimse tarafından sevilmeyen biridir. Dolayısıyla da tıpkı bir cezalandırma gibi çevresindekiler tarafından yalnızlığa ve sevgisizliğe mahkûm edilmiştir.

Eserde ye yer fiziksel cezalandırma sahneleri de görülür. Örnek verilecek olursa kendisi de kötücül bir kimse olmakla birlikte Yusuf Ali, Zühre Hanım’ın kızı Nuriye’nin namusuna iftira atan karısı Bahriye’yi odasına kapatarak döver ve cezalandırır: “*Bunun üzerine Yusuf Ali Ağabey, kızını bırakıp karısını saçlarından yakalayarak odasına sürükledi, kapıyı çarparak örttü. Çok geçmeden kıyasıya dövülen Bahriye Yenge’nin uluması doldurdu evin içini”* (Bilbaşar 2015d: 65). Anlatıcı bu şekilde âdeta Nuriye Hanım’a atılan iftiranın intikamını alır ve okuru rahatlatmak ister.

Sonuç

Kemal Bilbaşar’ın hem ferdî hem de toplumsal içerikli bütün romanlarında kötücül kişilerin veya olumsuz/hoşa gitmeyen davranış özellikleri taşıyan kimselerin çeşitli şekillerde cezalandırıldığı görülür. Bu durumun istisnası olmaksızın her romanda tekrar edilmesi, meseleyi önemli bir anlatım unsuru hâline getirir. Bununla birlikte yazar cezalandırma meselesini, her romanında farklı konu çerçevesinde ele alır.

³ Buradaki Zühre Nine, Kemal Bilbaşar’ın annesi Nuriye Hanım’ın annesi; yani yazarın anneannesidir. (Bağcı 2023: 14).

Ferdî ve toplumsal konulu romanlar arasında bir genelleme yapılacak olursa kötücül kişilerin cezalandırılması hususunda toplumsal konuların işlendiği romanlarda daha canlı örneklerle rastlanır. Ferdî konulu romanlarda olumsuz özellikler taşıyan kötücül kişiler bazen yalnızca pişmanlık durumuyla, hukukî veya vicdanî yargılamayla karşı karşıya bırakılırken toplumsal konulu romanlarda bunun yerini çoğunlukla belli bir kitlenin linç yoluyla cezalandırması sonucunda gerçekleşen ölüm alır.

Toplumsal konulu romanlarda ağır cezaların tercih edilmesinin sebebi, Kemal Bilbaşar’ın “Toplumcu Gerçekçi” çizgide eser veren bir yazar olmasıdır. Bu kategorideki romanlarda ağa-köylü/mütegalibehalk/yönetici-yönetilen çerçevesinde ezen-ezilen/sömüren-sömürülen ilişkisi üzerinde durulur. Kemal Bilbaşar’ın romanlarındaki ağalar, mütegalibeler ve yöneticiler çok zalim kimseler olarak karakterize edilir. Yazar romanın sonunda -diğer “Toplumcu Gerçekçi” romancılarda örneğine az rastlanır şekilde- ortaya çıkan baskının ve emek istismarının intikamını almak istercesine onları halkın önünde küçük düşürür ve linç ettirir.

Romanlardaki cezalandırmaların büyük çoğunluğunda şiddet tasvirleri son derece kanlı ve rahatsız edicidir. İncelemede de dile getirildiği gibi *Cemo*’da Sorikoğlu kazma sapı ile dövülerek öldürülür. *Memo*’daki Şih Persin, üvey kızı Senem’in oba halkı tarafından parçalanır, Seyit Vehap’ın kafası kesilir. *Yeşil Gölge*’de felçli hâlde yatan Müezzinoğlu’nu yakın adamı Arap Müezzini diri diri yakar. *Kölelik Dönemeci*’nde Altıntopoğlu adındaki eşraf ve Şahin Giray’ın ajanı Binbaşı Mansur Çelebi top ateşiyle vurulup havaya uçurulur, Yenikale Kaymakamı Kaplan Mirza’nın vergi tahsildarları Sekman Subayı ve çavuşun hayatlarına kuyuda işkenceyle boğularak ve asılarak son verilir, Kaplan Mirza ile kethüdası vücutlarından hiçbir parça kalmayacak şekilde linç edilir. Aynı romanda kötücül kişi olmasa da Şefsi, hayvanları iğdiş eden adamlara acımasızca hadım ettirilir. Hadım ettiren Pşi Kaytuk Dole ise odalığı tarafından suda boğulur.

Burada sözü edilen anlatım, cezalandırma tasvirlerinin şiddetine rağmen kurgusal olarak elverişsiz bir yapı oluşturmaz. Hatta kurguda ayırt edici bir tavır niteliğiyle, olay örgüsüne ve konuya odaklanan birçok okurun dikkatini çekmez. Bu durum Kemal Bilbaşar’ın romanlarının genel olarak başarılı bir entrik çerçeveye ve çok zengin bir içeriğe sahip olmasıyla ilgilidir. Okur, romana bir bütün olarak yaklaşıncı kötücül kişilerin cezalandırılması meselesini fark etmemekte, bunu olay örgüsünün işleyişinde dehşet verici herhangi bir metin halkası gibi okumaktadır. Bu noktada yazarın romanları farklı tematik okumalarla ele alındığında birtakım başka konular ve anlatım unsurlarıyla da karşılaşılacaktır. Bahsedilen konuların ve anlatım unsurlarının belirlenip yorumlanmasının ise ihmal edilmiş bir kalem olan Kemal Bilbaşar’ın edebî şahsiyetinin aydınlatılmasında önemli ölçüde yardımcı olacağı ve yol göstereceği açıktır.

Yazarların Katkı Düzeyleri: Birinci Yazar %100.

Etik Komite Onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal Destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar Çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

Akarsu, Bedia (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Algül, Ali (2014). “Kemal Bilbaşar’ın *Denizin Çağırışı* Romanına Psikanalitik Açıdan Bir Bakış”, *Hacettepe Üniversitesi Tıbbi Araştırmaları Dergisi*, S. 20, 7-26.

Bachelard, Gaston (1995). *Ateşin Psikanalizi*, (Çev. Aytaç Yiğit). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Badiou, Alain (2019). *Etik -Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme-*, (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

Bağcı, Müberra (2008). *Kemal Bilbaşar’ın Hikâyeleri, Romanları ve Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme*. Doktora tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bağcı, Müberra (2023). *Kemal Bilbaşar -Eğitime ve Sanata Adanmış Bir Hayat-*. Ankara: Platanus Publishing.

Bilbaşar, Kemal (1975). *Başka Olur Ağaların Düğünü*. İstanbul: Tekin Yayınevi.

Bilbaşar, Kemal (2021). *Yonca Kız*. İstanbul: Can Yayınları.

Bilbaşar, Kemal (2015a). *Bedoş*. İstanbul: Can Yayınları.

- Bilbaşar, Kemal (2015b). *Kölelik Dönemeci*. İstanbul: Can Yayınları.
- Bilbaşar, Kemal (2015c). *Yeşil Gölge*. İstanbul: Can Yayınları.
- Bilbaşar, Kemal (2015d). *Zühre Ninem*. İstanbul: Can Yayınları.
- Bilbaşar, Kemal (2020). *Ay Tutulduğu Gece*. İstanbul: Can Yayınları.
- Bilbaşar, Kemal (2021a). *Cemo*. İstanbul: Can Yayınları.
- Bilbaşar, Kemal (2021b). *Denizin Çağırışı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Bilbaşar, Kemal (2021c). *Memo*. İstanbul: Can Yayınları.
- Cevdet Kudret (2004). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Dere, Mustafa (2022a). “Cemil Süleyman Ayanakoğlu’nun *Siyah Gözler* Romanında Kötücül Kadın Tipi”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 28, 114-124.
- Dere, Mustafa (2022b). “Kemal Bilbaşar’ın *Cemo* ve *Memo* Adlı Romanlarına Ekofeminist Bir Yaklaşım”, *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 7, 317-332.
- Eagleton, Terry (2020). *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, (Çev. Şenol Bezci). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fromm, Erich (1990). *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı*, (Çev. Yurdanur Salman, Nâîlân İçten). İstanbul: Payel Yayınları.
- Gültekin, Tuba; Tokdil, Ezgi (2018). “Hegel’in Efendi Köle Diyalektiğinin Barbara Kruger’in Eserlerinde Bağımlı ve Bağımsız Özbilinç Göstergeleri ile Çözümlemesi”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, C. 8, S. 2, 128-145.
- Huyugüzel, Ömer Faruk (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaca, Şahika (2019). *Kötücül Kadın -Türk Edebiyatında Kötücül Kadın İmgesi-*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Le Bon, Gustave (1997). *Kitleler Psikolojisi*, (Çev. Yunus Ender). İstanbul: Hayat Yayınları.
- Ruggiero, Vincenzo (2009). *Edebiyat ve Suç -Sapma ve Kurmaca Sosyolojisi-*, (Çev. Berna Kılınçer). İstanbul: Everest Yayınları.
- Selçuk, Hacer (2022). *Kötülük Estetiği -Üç Kötücül Kahraman: Mephistopheles, Lord Henry, Suat*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Soysal, Özge (2007-2008). “Psikanalitik Bir Deneme Şiddet: Öteki’nin Yıkımı”, *Doğu Batı Dergisi*, S. 43, 1-9.
- Şahin, Seval; Öztürk, Banu; Ardalı Büyükarman, Didem (2013). *Edebiyatın İzinde Polisiye Edebiyat*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Şener, Sevda (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Yayıncılık.
- Türk Dil Kurumu (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

GAZAVÂT-I HAYREDDİN PAŞA ADLI ESERDE (vr. 1b-200a) GEÇEN ASKERLİK VE SAVAŞ TERİMLERİ

Sevde Nur CEYLAN ERTEN - Mesut ŞEN**

Öz

Gaza kelimesi ilk anlamıyla ‘savaşa gitmek, savaşmak’ anlamına gelmektedir. Zaman içinde Müslümanlar, İslam’ı koruma ve yayma gayesiyle gayrimüslimlere karşı yürüttükleri savaşları ‘gaza’ olarak adlandırmışlardır. Bu savaşları konu alan ve bu mücadeleleri destansı bir üslupla anlatan eserlere *ghazaname* ya da daha yaygın adıyla *gazavatname* denilmektedir. Gazavatnameler, kahramanlıkları öne çıkarırken aynı zamanda dönemin dinî, kültürel ve siyasi anlayışını da yansıtır. Bu yönüyle hem tarihî bir belge hem de edebî bir anlatı niteliğindedir. Eski Türkiye Türkçesiyle kaleme alınmış olan *Gazavât-ı Hayreddin Paşa* önemli bir gazavatname örneğidir. Eser, Osmanlı denizciliğinin önde gelen isimlerinden biri olan Barbaros Hayreddin Paşa ile kardeşi Oruç Reis’in hayatını ve savaşlarını konu edinir. Bu çalışmada, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Bölümü 2639 numarada kayıtlı olan *Gazavât-ı Hayreddin Paşa* adlı eserin 1b-200a sayfaları arasında kaleme alınmış mücadelelerin anlatımında kullanılan askerlik ve savaş terimleri incelenmiş ve bu terimlerle ilgili metinden örnekler verilmiştir. Terimlerin tespitinde doküman analizi yöntemi kullanılmış, Türk Dil Kurumu Sözlüğü, Kubbealtı Lugatı, Steingass’ın Farsça-İngilizce Sözlüğü ve The Lingua Franca in the Levant Turkish Nautical Terms of Italian and Greek Origin sözlüğünden söz konusu terimlerin anlamları elde edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Gazavât-ı Hayreddin Paşa*, gazavatname, askerlik ve savaş terimleri, Eski Türkiye Türkçesi.

MILITARY AND WAR TERMS IN THE WORK NAMED GAZAVÂT-I HAYREDDİN PASHA (vr. 1b-200a)

Abstract

The word ghaza originally meant ‘to go to war, to fight’. Over time, Muslims called the wars they waged against non-Muslims with the aim of protecting and spreading Islam ‘gaza’. Works that deal with these wars and narrate these struggles in an epic style are called *ghazaname* or, more commonly, *ghazavatname*. Ghazavatnames highlight heroism while also reflecting the religious, cultural and political understanding of the period. In this respect, they are both a historical document and a literary narrative. *Gazavât-ı Hayreddin Pasha*, written in Old Anatolian Turkish, is an important example of ghazavatname. The work covers the life and wars of Barbaros Hayreddin Pasha, one of the leading figures in Ottoman seafaring, and his brother Oruç Reis. In this study, the terms military service and war used in the description of the struggles written between pages 1b-200a of the work named *Gazavât-ı Hayreddin Pasha*, registered at Istanbul University Library Turkish Manuscripts Department number 2639, were examined and examples of these terms were given from the text. Document analysis method was used to determine the terms, and the meanings of the terms in question were obtained from the Turkish Language Association Dictionary, Kubbealtı Dictionary, A Comprehensive Persian-English Dictionary and The Lingua Franca in the Levant Turkish Nautical Terms of Italian and Greek Origin.

Keywords: *Gazavât-ı Hayreddin Pasha*, ghazavatname, war terms, Old Anatolian Turkish.

*Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Doktora Programı, İstanbul. ceylansevdener@gmail.com / ORCID: 0000-0002-6126-8161.

*Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümü, İstanbul. mesut.sen@marmara.edu.tr / ORCID: 0000-0002-0867-9041.

Giriş

“Gazavat kelimesinin tekili olan gaza ‘cenge gitmek, cenk etmek’ manasında olmakla beraber daha sonra din düşmanlarıyla yapılan savaşları ifade eden ‘cihad’la aynı anlamda kullanılmış ve bu anlam yaygınlaşmıştır” (Erkan 1996: 439). Gaza, İslam dinini korumak veya yaymak amacıyla Müslüman olmayan topluluklara karşı yapılan savaşlara denir. Bu tanımdan hareketle düşmanla yapılan savaşlara “gazaname” ya da “gazavatname” ismi verilmiştir. Gazavatnamelerde savaşlar, çoğu zaman İslam’ın zaferi ve İslam yolundaki mücadele olarak betimlenir.

“Düşman topraklarına yapılan sürekli akınlarla, girilen karşılıklı savaşları, bu savaşlarda gösterilen kahramanlıklarla kazanılan zaferleri anlatan manzum ve mensur eserler ‘Gazavatname’ adı altında toplanır. Bunlar Zafer-nâme, Fetih-nâme gibi adlar alır” (Levend 1973: 158). Tarih boyunca fetihleri ve zaferleri anlatan eserlerin tamamına ‘gazavatname’ denilmiştir. Ancak son dönemlerde meydana gelen savaşları anlatan eserler ‘zafername’ adını almıştır.

Gazavatnameler; belirli bir askeri seferin ya da savaşın ayrıntılı bir şekilde aktarıldığı eserlerdir. Söz konusu eserlerde anlatı çoğunlukla tek bir kahraman figür etrafında şekillenir. Bu eserler yalnızca edebî nitelikleriyle değil aynı zamanda geçmişte yaşanan savaşları, kahramanlıkları ve bu olaylarda yer alan tarihî şahsiyetleri konu edinmeleri bakımından da önemli kaynaklardır. Bu yönleriyle gazavatnameler hem edebiyat hem de tarih araştırmaları açısından büyük bir değer taşır. Özellikle klasik Osmanlı tarihinde kısa olarak yer alan bazı olaylar, gazavatnamelerde ayrıntılı biçimde yer alır. Böylece bu tür eserler tarihsel anlamda tamamlayıcı tarih kaynakları hâline gelir.

Gazavât-ı Hayreddin Paşa

Gazavât-ı Hayreddin Paşa, Barbaros Hayreddin Paşa ile kardeşi Oruç Reis’in hayatını ve mücadelelerini konu alan bir gazavatnamedir. “İşlediği konu, kapsadığı olaylar ve yazıldığı dil ve üslup bakımlarından bütün gazavatnameler içinde şüphesiz en önemlisi, en ilginç olan Hayreddin Paşa Gazavatnamesi, Joseph von Hammer’dan bu yana, bütün araştırmacılarca Barbaros’un hayatı ve seferleri için başlıca kaynak sayılmıştır” (İz 1972: 71). Ayrıca bu eser hem Osmanlı denizcilik tarihinin hem de gazavatname edebiyatının önemli örneklerinden biridir.

Eserin müellifi, kaynaklarda Murâdî mahlasıyla anılan ve bahriyede yetişen Seyyid Murad’dır. Doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle beraber XV. yüzyılın son çeyreğinde doğduğuna dair kayıtlar bulunmaktadır. Denizcilik alanındaki bilgi ve tecrübesiyle tanınan Seyyid Murad, *Kitâb-ı Bahriyye*’nin telif sürecinde de görev almıştır. Daha sonraki yıllarda ise Osmanlı denizciliğinin önemli isimlerinden biri olan Barbaros Hayreddin Paşa’nın yanında yer almıştır. Seyyid Murad’ın Barbaros’un yanında hangi hizmetlerde bulunduğu tam olarak bilinmemektedir. Ancak onun *Gazavât-ı Hayreddin Paşa* adlı eseri, Kanuni Sultan Süleyman’ın emriyle paşanın ağzından yazdığı kesin olarak bilinmektedir (Galotta 1996: 438). Eser, Hayreddin Paşa’nın bir otobiyografisi sayılmaktadır. Murâdî bu eserin bir nüshasını Vezîriâzam Rüstem Paşa’ya vermiştir. Rüstem Paşa ile Macaristan’a sefere giden Murâdî İstanbul’a döndükten sonra Hayreddin Paşa’nın hayatının ikinci bölümünü kaleme almıştır.

Gazavât-ı Hayreddin Paşa iki bölümden oluşmaktadır. 1541 tarihinde tamamlanan ilk bölümün ardından eserin ikinci bölümü Barbaros Hayreddin Paşa’nın ölüm yılı olan 1546’ya kadar olan dönemi kapsamaktadır. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa* adlı eserin ilk bölümü manzum ve mensur olmak üzere iki şekilde kaleme alınmıştır. Her ikisinde de hemen hemen aynı olaylar anlatılmakta olup manzum olan mensur olan eserden yararlanılarak hazırlanmıştır.

Eserin İstanbul Üniversitesi Türkçe Yazmalar Bölümünde yer alan 2639 numaralı nüshasının 200b-396a sayfaları arası Prof. Dr. Mesut Şen’in danışmanlığında Miraç Erten tarafından doktora tezi olarak çalışılmaktadır. 1b-200a sayfaları ise Prof. Dr. Mesut Şen’in danışmanlığında tarafımdan doktora tezi olarak çalışılmakta olup bu sayfalarda anlatılan olaylar genel itibarıyla şu şekildedir: Eser; Allah’a, Peygamber’e ve

Dört Halife’ye sunulan övgü ile başlar. Dört kardeş olan İshak, Oruç, Hızır ve İlyas’ın deniz ticaretine başlamalarıyla olaylar şekillenir. Oruç Reis, kardeşi İlyas ile birlikte Şam-Trablus seferine çıkar, İlyas burada şehit düşer. Oruç Reis ise esir alınır. Hayreddin Reis, Oruç Reis’i kurtarmaya çalışsa da başaramaz. Oruç Reis kendi imkânlarıyla kurtulur ve kurtulduktan daha sonra Mısır’a gider. Mısır sultanı Oruç Reis’i kendi gemisinin kaptanı yapar. Oruç ve Hızır Reis de, Kuzey Afrika kıyılarında deniz seferlerine çıkmaya başlarlar. Kardeşler, özellikle Cezayir tarafına yönelirler, birçok düşman gemisini ele geçirip batırırlar. Böylece Akdeniz’de Osmanlı nüfuzu artar. Kazanılan bu zaferler sayesinde bölge halkı Osmanlı’ya tâbi olur. İspanyol donanması, Cezayir üzerine büyük bir sefer düzenlemeye karar verir. Oruç Reis, burada son nefesine kadar savaşıp ve şehit düşer. Oruç Reis’in ardından Hayreddin Reis’i ortadan kaldırmak için mücadele başlar. Kâfirler Tilimsan Sultanı ile iş birliği yapar ve donanma hazırlayarak Cezayir’e sefere çıkarlar. Ancak kâfirler büyük bir bozguna uğrar, binlerce kişi öldürülür ve esir alınır. Bir kısmı da denizde boğularak ölür.

Halk, Hayreddin Reis’i takdir eder. Leventler ve gaziler kışlarında huzur içinde yaşarlar. Baharın gelişiyle beraber yeniden deniz seferlerine çıkarlar. Hayreddin Reis, Cezayir topraklarının Osmanlı’ya ait olduğunu dile getirerek Sultan Selim Han adına sikke basılmasını ister. Hayreddin Reis bunun üzerine Cezayir Beylerbeyliğine atanır. Tilimsan beyi, Hayreddin Paşa’nın etrafında bulunan halka saldırılar düzenler. Hayreddin Paşa yanına aldığı süvarilerle sefere çıkar ve düşmanı mağlup eder. Hayreddin Paşa Mostaganem seferine de çıkar ve burayı ele geçirir. Hayreddin Paşa büyük bir orduyla Tunus ordusuna pusu kurar ve bu orduyu büyük bir hezimete uğratar.

Cezayir’in önde gelenleri Türklere karşı isyan planları yaparlar. Sonunda, bu isyanın önlenmesi ve düzenin sağlanması için Türk askerleri devreye girer ve Cezayir’deki durum kontrol altına alınır. Hayreddin Paşa Cezayir’de yeni bir düzen kurmaya çalışırken birçok kişi fesat çıkarır. Bunun üzerine gece bir rüya görür ve bu rüyanın tesiriyle Cezayir’i terk eder, Cicel limanına ulaşır. Burada Cicel halkı onu büyük bir sevinçle karşılar. Paşa bölgedeki bazı adaları fetheder ve büyük miktarda ganimet toplar. Ardından Venedik’e sefere çıkar, büyük bir Venedik teknesini ele geçirir ve bu zafer halkı çok sevindirir. Hayreddin Paşa, Venedik’e karşı başarılı bir sefer düzenler ve büyük ganimetler elde ederek tekrar Cezayir’e doğru yola çıkar, yolculuk sırasında yine birçok ganimet ele geçirilir, zaferler kazanılır.

Gazavât-ı Hayreddin Paşa’nın dili hakkında, 16. yüzyılda kaleme alındığından dolayı tam bir sınır çizmek mümkün görünmemektedir. Eserin dili Osmanlı Türkçesine dâhil edilebileceği gibi bu yıllarda yazılmış eserlerin imlalarında kesin hatlarla ayrışma söz konusu olmadığı için onu Eski Türkiye Türkçesi ile kaleme alınmış bir eser olarak da değerlendirebilir.

“Oğuz Türkçesinin ilk ürünleri 13. yüzyılda Anadolu’da meydana geldiği için bu metinlerde kullanılan dile umumiyetle Eski Türkiye Türkçesi, Eski Anadolu Türkçesi ya da Eski Osmanlı Türkçesi adı verilmektedir” (Şen 2019: 179). Batı Türkçesi içerisinde yer alan Eski Türkiye Türkçesi dönemini Osmanlı Türkçesi takip etmiştir, günümüzde de yerini Türkiye Türkçesi devam ettirmektedir. Eski Türkiye Türkçesi yalnızca Anadolu’da kullanılan bir dil değildir. Bu dil aynı zamanda Kuzey ve Güney Azerbaycan ile Irak ve Suriye bölgelerinde de kullanılmıştır. “Eski Anadolu Türkçesi bilhassa Türkçe bakımından kendisinden sonraki iki devreden çok farklıdır. Bu devreye Batı Türkçesinin bir oluş, bir kuruluş devresi olarak bakmak yerinde olur” (Ergin 2002: 17). Eski Türkiye Türkçesi 13. yüzyılda şekillenmeye başlamış ve 16. yüzyılın başlarına kadar varlığını devam ettirmiştir. Bu dönemden itibaren dildeki yapısal ve söz varlığına dair değişikliklerle birlikte yerini Osmanlı Türkçesine bırakmıştır. Siyasi bağlamda ise bu dönem Beylikler dönemini, Karakoyunlu ve Akkoyunlu dönemleriyle, Osmanlı Devleti’nin ilk dönemlerini kapsamaktadır.

Eski Anadolu Türkçesi dönemine ait metinlerin fonetik özellikleri incelendiğinde, ünlü uyumunun tam olarak sağlanmadığı görülmektedir. Özellikle ünlülerin düzlük-yuvarlaklık bakımından uyumsuz olduğu ve ünlülerde genellikle yuvarlaklaşmanın yer aldığı bilinmektedir. Uygur ve Arap imla geleneğini devam ettiren Eski Türkiye Türkçesi, eski Türk yazı geleneğini ve Arap yazı geleneğini de devam ettirmiştir. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa* adlı eser de bu özellikleri bünyesinde barındırmaktadır. Eser incelediğinde Eski Türkiye Türkçesinin dil ve imla özelliklerinin metinde daha belirgin bir biçimde etkili olduğu görülmektedir. Metinde

yer alan Eski Türkçedeki kök hece *e*'sinin *i* olarak yer alması (dimek); bazı ses olaylarından dolayı ünlülerin yuvarlaklaşması (kapu < E.T. kapıg); bazı kelimelerde yer alan ikinci hece yuvarlaklığı (eyü, kendü); ikinci hece düzlüğü (okı-, togrı); çokluk birinci şahıs ekinde -vuz, -vüz kullanımı (gelemeyorvuz); bazı kelimelerde yer alan *b* sesinin *v*'ye dönüşmesi (var- < E.T. bar, ev < E.T. eb ~ ew); kelime başındaki bazı *t*'lerin *d*'ye çevrilmesi (dil < E.T. tıl, di- < E.T. ti-); kelime başındaki *k*- sesi *g*'ye dönüşmesi (gemi < E.T. kemi, gel- < E.T. kel-), ilgi hâli ekinin -Uñ, -nUñ, -Um şeklinde yuvarlak olması gibi özellikler bu durumu temsil eden örneklerden bazılarıdır.

Gazavât-ı Hayreddin Paşa Adlı Eserde (vr. 1b-200a) Geçen Askerlik ve Savaşla İlgili Terimler

Gazavât-ı Hayreddin Paşa adlı eser, Osmanlı döneminde denizlerde yapılan gazaları, savaşları ve seferleri konu alan bir eserdir. Bu bakımdan eserin anlatımını kuvvetlendirmek için birçok savaş terimine yer verilmiştir. Eserde anlatılan hikâye içerisinde dikkat çeken en önemli unsurlardan biri askerî terminolojiye sıklıkla başvurulmasıdır. Bu terimler, savaş aletleri, teknikleri ve askerî birliklerle ilgili adlandırmaları içermektedir. Bunun yanında dönemin askerî yapılanması, ünvanların kullanımı, silahların biçimi ve savaş disiplini hakkında bilgi vermektedir. Bütün bunlar *Gazavât-ı Hayreddin Paşa* adlı eseri askerî terimlerin tarihsel bağlamda incelenebileceği önemli bir kaynak hâline getirmektedir. Dolayısıyla, bu tür gazavatnameler Osmanlı dönemi savaş kültürünün terminolojik zenginliğini ortaya koymaktadır. Ayrıca dönemin askerî yapısını da detaylı bir biçimde sunmaktadır. Çalışılan metinde yer alan askerlik ve savaşla ilgili terimlerin karşılıkları öz bölümünde belirtilen sözlüklerden elde edilerek aşağıda verilmiştir:

alay: Orduda iki veya fazla taburun birleşmesiyle meydana gelen birlik.

[İ, 54b] (...) (8) Bir **alay** gönüllü 'asker herkes kendü (9) başlarına fâ'il-i muhtâr idiler.

[İ, 89a] (...) (9) sağ kol sol kol orta kol dip (10) **alay** deyü yigirmi otuz biñ 'asker takımı üzre kâfirlere rağmen kumandar (11) idüp 'adûya vehâbet düşer idi.

armada: İsp. Büyük savaş filosu.

[İ, 60a] (...) (14) on yedi pâre yelken bir **armada** olmak üzre sâlimîn [u] (15) gânimîn yigirmi tokuzuncı günü şancağların açup dahı (1) rağmen li'l-a 'dâ topların atarak şenlik şâdmânlık iderek (2) Tûnusa varup Halku'l-vād altına lenger-endâz olup yatdılar.

ağ: Atgillerden, binme, yük çekme, taşıma vb. hizmetlerde kullanılan, tek tırnaklı hayvan; beygir, düldül.

[İ, 143a] (13) (...) Anuñ şerefî-y-ile kılıç kuşanup **ağ** ton (14) kuman şâhibi oldum.

[İ, 163b] (5) (...) Bin Kâzî (6) Tûnus beginüñ bu ahvâlin göricek 'aklı başından (7) gidüp andan hemân **ağ** sırtına gelüp ve şöyle kısım (8) eyledi-ki.

ağlu ~ ağıl: Binek atı kullanan (asker veya asker sınıfı); süvari.

[İ, 161b] (10) (...) Hayreddin Paşa on iki biñ (11) cirid **ağıl** kuman ile düşmana togru **ağ** gerdânesin (12) tabancalayup bād-ı şarşar manend heft-ser ejderleyin (13) bir kopus kopardılar ki (...)

[İ, 165a] (10) Ol zamân biñ kadar **ağıl**-ki Hayreddin Paşanuñ (11) yâr [u] kâfâdarlarından olmak üzre başına cem' olup (12) cümlemüzüñ başı yolu ki fedâdur (...)

'asâkir: Ar. Askerler.

[İ, 173b] (12) (...) Günlerde bir gün **'asākīr-i gāziyān** Bin Qāzīnūn (13) ehl-i belediye bu güne söz yazdukları istimā' olındukları (14) hemān yer yer kuşanup Hayreddīn Paşanın sarāy kapısı (15) öñüne toldılar.

[İ, 88a] (5) (...) Cümlesi beş altı biñ miqdārı (6) **'asākīr-i İslām** var idi.

'asker: Ar. Ordunun her kademesinde görevli subay, assubay, çavuş, onbaşı ve erlere verilen isim, leşker.

[İ, 41a] (8) (...) İmdi anlar kanıkmışlardır, varalum (7) altısın dahı kıyidan çıkaralum deyü yā tekneler ile (8) deñizden yāhūd karadan **'asker** döküp bize şarkıntılık (9) etmeleri muḳarrerdür.

[İ, 163a] (5) (...) Şimdi ol Hayreddīn (6) Paşanın ol olduğı konak pek ziyāde mesīre-gāh (7) āb [u] havāsi müferreh yir olmağla Hayreddīn Paşa ağırlığı (8) Cezāyire gönderüp kendüsi beş on gün **'asker-ile** (9) ol arada eğlenüp zevk eylese gerek idi.

[İ, 180a] (...) Hayreddīn Paşa dahı piyāde **'asker** mabeyninde amānın (10) oğullar çekün eliñüzi amān diyene kılıç olmaz deyü (11) güç belā ile **'askeri** tebes eyledi.

'askersüz ~ 'askersiz: Askeri olmayan.

[İ, 55a] (...) (2) Ne **'asker** re'issüz olur ve ne re'is **'askersüz** olur.

[İ, 54b] (14) (...) Hayreddīn Re'is olsun ve sāyiri olsun ağızları (15) ile kuş tutmuşlar **'askersiz** çi fāyide anlarıñ-da [İ, 55a] (1) nām [u] şān şāhibleri olmasına bā'is **'asākīr-i İslāmdur**.

bahādur: Far. Usta savaşçı, cengaver, yiğit, kahraman, cesur.

[İ, 196b] (13) (...) andan ol Sinān kapudanı deryā umūrında (14) māhir dahı yarar **bahādur** yigit olmağla teknelerün üzerine (15) kapudan naşb idüp kendi Hayreddīn Paşa 'ibādātında [İ, 196b] (1) tātında zevkinde şafāsında oldılar.

bahādurlık: Yiğitlik, kahramanlık.

[İ, 18a] (12) (...) Şimdi Oruç (13) Re'isün evşāfını ve **bahādurlığı**ni ağız ağızdan Mısır (14) sulṭānına ta'rīf eylediler.

bārū: Far. Kale duvarı, hisar burcu, sur.

[İ, 131b] (11) (...) belediñüze (12) gelüp kadem başduğumuzda burc [u] **bārū**larıñuzda yigirmi (13) otuz pāre işe yarar top bulunmaz idi.

bārūd ~ bārūt: Far. Ateşli silahla bir merminin atılmasına veya herhangi bir aracın fırlatılmasına yarayan patlayıcı madde.

[İ, 72b] (2) (...) Şöyle-ki bizüm İslām **'askerinden** kāfirler gāyet (3) zebūn oldu, vardı paḫīl gibi gāzīleriñ **bārūtı** (4) dükend.

[İ, 140b] (...) (3) Becāye kal'asını muḫāşara idüp bārūdları dükenüp (4) benden **bārūd** istediler, ben virmedüm, ol zamān (5) baña gāzbān olup varup Cezāyiri alup zabt (6) etdiler.

baş-: Bir yere baskın yapmak.

[İ, 62a] (5) (...) Birkaç gün gidüp varup Formantera (6) nām mevzi 'yi **başup** andan iki üç yüz kâfir esir alup (7) teknelere pây idüp kürege kodılar.

başdur-: Baskın yaptırmak.

[İ, 20a] (10) (...) 'Ākıbet (11) varup bir limanda **başdurup** teknesin aldılar.

başkın Kısa süreli, beklenmedik saldırı.

[İ, 75b] (6) (...) Kâfirler dahı (7) gördiler ki hāl başka tekneleri dahı böyle **başkın** idi-ki (8) ašlā davranacak liyākatları yok idi.

başbuğ: Başkumandan, başkan, reis, lider.

[İ, 63b] (1) (...) Muhyiddin Re'îsi mezkûr altı pāre tekne- (2) nüñ üzerine **başbuğ** diküp ser- 'asker eyledi.

[İ, 179a] (5) (...) ben Cezâyire cülûs idersem (6) seni cümle vaṭanuñ üzerine **başbuğ** naşb iderem (7) dimiş idi.

başlık: Savaşlarda korunma amacıyla başa geçirilen miğfer.

[İ, 31a] (3) (...) Ol zamān kapudan paşa bostancı (4) **başlık**dan çıkma İskender Paşa idi.

bölük: Taburu meydana getiren ve öbür birliklerin temeli sayılan askerî birlik.

[İ, 164a] (6) (...) Anuñ dahı dört (7) **bölük** 'askerde bir **bölük** sağ 'askeri kalmadı.

buğ: Reis, komutan.

[İ, 48a] (7) (...) Şimdi Hayreddin Re'îs ol esirlerüñ (8) başları **buğ**ları olan kâfiri kıça çağurup (9) böyle pür-şilāh ne cānına giderdiñüz (...)

burc: Ar. Kale surlarının gerekli yerlerine yapılan savunma kulesi.

[İ, 34a] (5) (...) Halku'l-vad **burc**ını kışla idinüp (6) teknelerin Ölüdeñize bağlayup mühimmâtların mahzenlere (7) töldurdılar.

[İ, 88a] (1) şöyle-ki sînelerin çînî pülâta müstağrak idüp (2) gūyâ ki hemân yedi başlu ejderhâya dönüp dahı **burc** [u] (3) bārûlar üzre topların atup şancağların diküp (4) hâzır [u] müheyyâ olup kâdîyu'l-hâcâtdan nuşret taleb etmege (5) meşğûl oldılar.

cāsūs: Ar. Bir devletin askerî, siyasi ve ekonomik sırlarını başka bir devlet hesabına gizlice öğrenmekle görevli kimse, ajan.

[İ, 170b] (8) (...) Kara (9) Hasan kalkup andan Cezâyire gelürken Bin Kâzî dedükleri müfsid (10) **cāsūs** yedi-y-ile Kara Hasana nâme göndermiş idi (...)

cāsüşlik: Casus olma durumu; çâşitlik, ajanlık.

[İ, 160a] (7) (...) Bu kadar zamāndur **cāsüşlik** iderem (8) böyle aḥvāle rāst gelmedüm (...)

ceb-hāne: Far. Ateşli silahlarla atılmak üzere hazırlanan çeşitli maddeler, mermiler.

[İ, 131b] (12) (...) burc [u] bārularıñuzda yigirmi (13) otuz pāre işe yarar top bulunmaz idi, dahı cebe (14) ve cevşen **ceb-hāne**-i ālāt şöyle tursun şimdi el-ḥamdü (15) li'llāh beş altı yüz pāre top peydāh eyledük (...)

cebe: Zincir veya halkadan örülerek yapılmış zırh.

[İ, 131b] (13) (...) dahı **cebe** (14) ve cevşen **ceb-hāne**-i ālāt şöyle tursun şimdi el-ḥamdü (15) li'llāh beş altı yüz pāre top peydāh eyledük (...)

cenarel: Alm. Orduda albayla mareşal arasındaki yüksek rütbeli subaylara verilen ortak ad.

(...) [İ, 87a] (1) kayığı ile ol kırk pāre kadirğanuñ **cenareline** gönderdiler. (2) Raḳkāş kayığı dahı bir nā-mübārek sâ'atde qarṭal-hāneden (3) çıkup gelüp donanmaya yapsa üzerlerine rāst gelüp (4) varup **cenarele** kraluñ nāmesin virdi. **Cenarel** dahı (5) dīvān idüp okutdı.

cengāver: Far. Savaşı seven ve savaşta mahir olan kimse, cenkçi, savaşçı, savaşkan.

[İ, 153b] (2) (...) ammā (3) kabāyil-i 'urbān eşkiyālarından beş altı biñ **cengāver** (4) serden geçdi.

[İ, 114b] (4) (...) bu kadar **cengāver** (5) yigitlerin öldürdük, sen şimdi beş on (6) fırtas ile ne koz kıracaksın (...)

cenk: Far. Silahlı çatışma, savaş, harp, muharebe, kıtal.

[İ, 5b] (8) (...) Każā'-ı (9) kader yolda giderken nāgāh Rodos gemilerine rāst gelüp (10) 'aẓīm **cenk** eylediler.

(...) [İ, 26a] (1) bakmayup varup çatdılar. Aşlā göz açdurmayup (2) kakup aldılar. Ammā iki taraftan 'aẓīm **cenk** oldı.

cidāl: Ar. Savaş, cenk, kavga.

[İ, 154a] (11) (...) Bir fırkası biñimiz firār idüp kaçdı, biz (12) kimüñ içün cenk [u] **cidāl** iderüz.

cihād: Ar. İslam nizamını yeryüzünde hâkim kılma ve bu nizamı savunma maksadıyla din uğrunda ve Hak yolunda yapılan savaş, gaza.

[İ, 174b] (...) (9) fî sebîli'llāh **cihād** içün ilimiz memleketimiz birağup (10) a'dālarından anları mahfûz itmege geldük (...)

çaşid: Casus.

[İ, 107b] (8) (...) Andan (9) **çaşid** gönderüp Oruç Re'îsüñ ḥurūcına muntazır (10) oldı.

dilāver: Far. Yürekli, cesur kimse, yiğit, kahraman.

[İ, 105b] (...) (9) Hemān göreyim seni bir adam gibi hareket eyle 'Arab **dilāver**lerinden (10) 'asker yazup sen öteden ben beriden bolay-kim fırkaṭacı (11) Tilimsandan kaçıra idik (...)

dilāverān: Far. Yiğitler, kahramanlar.

[İ, 169a] (...) (10) Ḥayreddin Paşa üç biñ gāziyān [u] **dilāverān** birle (11) çıkup (...)

donanma: Bir devletin deniz kuvvetleri; armada.

[İ, 18b] (1) (...) Mısır Sultânı Hind (2) tarafına **donanma** göndermek tedârükünde idi. Oruç (3) Re'îsi anca **donanma** üzerine ser- 'asker eyledi (...)

[İ, 18b] (7) (...) Anca **donanmamı** ol tarafa gönderüp mezkûr kerâsteyi (8) getürsünler dedi.

düşmân: Far. Birine karşı iyi duygular beslemeyen, kötülük etmek için fırsat kollayan kimse, yağı, hasım.

[İ, 52b] (...) (15) Gelürlerse hâzırız ve maḥallinde daḥı vâfir gâlib **düşmândan** [İ, 52a] (1) kaçup baş kurtarmaḥ cümleden büyük erlikdür.

[İ, 101a] Oruç Re'îsüñ huzûrına getürdiler (9) daḥı hemîşe **düşmân**larıñ ḥâk-i pâyında böyle kâltîn ola (10) yâ Mevlânâ el-mücâhid didiler.

el-mücâhid: Ar. Allah yolunda din, vatan, millet uğruna savaşan, cihat eden kimse.

[İ, 101a] (8) (...) Oruç Re'îsüñ huzûrına getürdiler (9) daḥı hemîşe **düşmân**larıñ ḥâk-i pâyında böyle kâltîn ola (10) yâ Mevlânâ **el-mücâhid** didiler (...)

emîri'l-mücâhidîn: Ar. "Cihatçıların lideri" anlamında söz.

[İ, 125b] (...) (7) Ḥayreddîn Re'îşe eytdiler: Yâ **emîri'l-mücâhidîn** (8) istimâ'ımız oldu-ki kâfir kâpudanlarına âzâdlık virmişsünüz (...)

er: Erkek; rütbesiz asker; nefer.

[İ, 111b] (7) (...) imdi oğullar **er** ölür adı (8) kalur at ölür meydânı kalur (...)

feth: Ar. Bir memleket, şehir veya mevkii savaşla düşman elinden alma, ele geçirme, zaptetme.

[İ, 4a] (11) (...) küffâr-ı ḥâkisâr elinden bi-'avn-i Ḥudâ **feth** idüp alduḡda (12) lâzım-ı hıfz [u] ḥirâset için kûl yazup ol kal'ayı bekleyeler.

[İ, 78b] (...) (8) Şimdi kâfir yakasında Becâye kal'asınıñ **feth** olınup alındıḡı (9) haberi geldükde kâfirlerüñ başına kıyâmetler kopup yas [u] mâtem (10) eylediler (...)

fütüh: Ar. Fetihler, zaferler, fütuhat.

[İ, 50b] (13) (...) El-ḥamdü li'llâh âsân vechle **feth** [u] (14) **fütüh** eyleyüp zabt etdiler (...)

gâlib: Ar. Üstün gelen, yenen, galebe çalan kimse.

[İ, 5b] (12) (...) Ve'l-ḥâsıl kâfir gemileri **gâlib** olup Oruç Re'îs derd-mendi (13) gemisi-y-ile alup esîr eylediler.

gâliblik: Zafer elde ediş.

[İ, 152b] (1) (...) Bu 'Arab kısmı bir 'ârsuz kavmdür, **gâliblik** maḡlûbhk (2) bilmezler.

galyaṭa: İtal. Buharlı gemilerin icadından önce düşmanı kovalama ve takip etme işinde kullanılan 9 ile 24 kürekli savaş gemisi.

[İ. 16a] anlar da bize kendi (6) koduğunuz yoldur deyü andan beter ideler deyü söyleyenüñ (7) biri-de mezkûr **ğalyağa** kapudanı idi.

ğanîmet: Ar. Savaşta düşmandan alınan savaş esirleri, sivil esirler, menkul ve gayrimenkul mallar.

[İ. 63a] (...) (2) Andan aqtarmaları boşaldup şatup şavup **ğazîler** **ğanîmet** (3) mālın kısm eylediler.

[İ. 194a] (8) (...) Şöyle-ki on dört gün içinde (9) yigirmi bir barça **ğanîmet** Ciceliye yolladı.

ğazâ: Ar. İslam dini uğruna yapılan savaş, cihat.

[İ. 23b] (11) (...) Niyyetü 'l-**ğazâ** kaşd-ı kâfir fî sebîli 'llâh (12) cân-ile başum bu yola komuşumdur deyü bi-smi 'llâhi 'r-raḥmāni 'r-raḥîm (13) tevekkeltü 'alâ 'llâh deyüp bir mübârek sâ'atde **ğazâya** teveccüh (14) idüp yola revân olup gıtdiler.

[İ. 30b] (7) (...) Şimdi gelehüm Oruç Re 'ts (8) ayakdaşı Yahyâ Re 'ts ikişer tahta salup yine **ğazâya** (9) 'azîmet etdiler.

ğazâlık: Savaşa ait.

[İ. 46b] (6) (...) Şimdi Hayreddîn Re 'ts eytdi: Gelüñ **ğazîler** (7) sizüñle bugün bir kara **ğazâlığı** idelüm.

ğazî: Ar. Gaza eden, İslam dini ve vatan uğruna elde silah düşmanla savaşan, gazadan şehit olmadan dönen kimse; gazada büyük kahramanlıklar gösteren kumandan veya şehirlere verilen ünvan.

[İ. 193a] (13) (...) Ol gün Hayreddîn Paşa **ğazîlere** 'âlî ziyâfet (14) eyleyüp gülme oynama yeme içme bir nevrüz eylediler ki (15) ancak olur.

[İ. 161a] (1) **Ğazî** Hayreddîn Paşa yerine hazine-dârın vekîl naşb (2) eyleyüp Cezâyirden göç idüp dahı ol terkîm yerine (3) varup konup Tûnus beginüñ gelmesine muntazır oldı.

ğâziyân: Ar.+Far. Gaziler.

[İ. 40a] (11) (...) Şimdi Oruç Re 'ts murâd eyledi-ki bir iki yüz miqdâr [u] (12) 'aded **ğâziyân** ile taşra çıkup ol kal 'a altında (13) olan kâfir teknelerin çıkara.

gere: İtal. Savaş.

[İ. 62b] (4) (...) Ammâ şöyle direk seren-ki on beş on altı kapağ kaldırur (5) **gere** gemilerine direk seren gelürdi.

ğuzzātu'l-muvaḥḥidîn: Ar. "İnananlar için yapılan savaşlar." anlamında söz.

[İ. 64a] (3) (...) Hayreddîn Re 'ts içün ve karındaşı Oruç Re 'ts içün (4) ve anlara yâr ve yâver olup dîn-i mübîn uğrına cân ile (5) başların fedâ eyleyen **ğuzzātu'l-muvaḥḥidîne** 'azîm du 'âlar idüp (6) Hâk Te 'âlâ dünyâda ve ahiretde mücâhidîn lalarınıñ yüzlerin (7) ağ eyleyüp dayîmü 'd-dehr a 'dâ-yı ḥâsirîn üzerine kılıçların (8) keskin eylesün.

ğuzzātu'l-müslimîn: Ar. "Müslümanlar için yapılan savaşlar." anlamında söz.

[İ. 130a] (4) (...) berrde ve baırde (5) **ğuzzātu'l-müslimîn** a 'dâları üzerine manşûr [u] muzaffer (6) eyleyüvire âmîn.

harb: Ar. Devletlerin birbirleriyle diplomatik münasebetlerini keserek yaptıkları silahlı çarpışma, savaş, cenk.

[İ 21a] (7) ve bunların pîşe-i şan'atları gice gündüz kâfir-i (8) bî-dînlerle cenk [u] cidâl ve **harb** [u] kıtâldut.

hücüm: Ar. Üstüne yürüme, saldırma, saldırı, savlet.

[İ 89a] (2) (...) Oruç Re'îs dağı anlarla (3) ma'an berâber olmak üzere kâfirlere gâfilen birer tüfenk (4) alabandası urup andan dâl-ı tîğ-ı âteş-tâb olup (5) kâfirlere **hücüm** eyleyüp bi-'avn-i Hudâ ve mu'cizât-ı Muştâfâ (6) kırmağa başladılar.

kabalyar: İtal. Zırhlı şövalye, şövalye.

[İ 30a] (14) (...) Pireşenüñ **kabalyar** işi (15) olmak üzere dağı on üç on dört yaşında [İ 30b] (1) bir Frenk oğlanı ve başka ganimet tuhfelerinden Mısır (2) Sulânına hedâyâ gönderdi.

kahramân: Far. Savaşta yiğitlik ve cesaret göstererek korkusuzca dövüşen kimse, yiğit, bahadır.

[İ 199a] (4) (...) sen isem baña zamânenüñ **kahramânıdır** deyü medh (5) idersin deyü vâfir mezelendi.

kal'a: Ar. Eskiden düşmana karşı koymak ve güvenliği sağlamak için savunulması gereken önemli noktalara yapılan yüksek, kalın duvarlı, burçlu, mazgallı, sağlam ve kuvvetli yapı.

[İ 198b] (6) (...) Hayreddîn Paşa benden kemâl-i mertebe havfindan **kal'anı** (7) miftâhını gönderdi.

kalyon: İtal. Buharlı gemilerin icadından önce hem yelken hem kürekle yürütülen, iki veya üç ambarlı ahşap savaş gemisi.

[İ 17a] (4) (...) Anıahıyyada 'Alî Kapudan nâmında bir **kalyon** kapudanı (5) var idi.

karavul: Güvenliği sağlamak, nöbet tutmak, düşmanın ani baskınlarına karşı uyanık olmak gibi amaçlarla dolaştırılan piyade ve süvari askeri, nöbetçi, gözcü.

[İ 46a] (15) (...) karaya **karavul** çıkarup [İ 46b] (1) cevânib-i erba'asın bono vardiya idüp gözetdiler.

karşal-hâne: Donanma üssü.

[İ 117b] (10) (...) şöyle-ki kırk pâre tekeden iki tekne (11) güç belâ ile selâmet kurtulup **karşal-hâne**ye varup (12) vuşul oldılar.

katl: Ar. Öldürme, öldürülme.

[İ 126b] (9) (...) Meger ol Kırando kapudan-ki **katl** olan İspanyada büyük (10) kan olmağla hışmı akrâbâsı kırala gelüp dâd [u] feryâd (11) eylediler.

[İ 127b] (9) (...) Vaktâ ki papaz Cezâyire gelüp Hayreddîn Re'îsüñ hâk-i pâyına (10) yüz sürdükde kapudanları **katl** etmesinden bir miqdâr (11) söylemek şadâdında oldukda Gâzî Hayreddîn Re'îs dağı (12) eytdi.

kılıç: Kın içine konup bir kayışla bele takılan, çelikten yapılmış, eğri veya düz, uzun kesici silah.

[İ. 69a] (...) (6) Muhyiddîn Re'îs pâdişāhuñ virdiği bergüzârı (7) dīvân ortasında bir elmâs kabzalı **kılıç** Hayred- (8) dîn Re'îsüñ boynuna aşup başına mücevher şorkuç (9) ve egnine hil'at-ı fâhire geydürdi.

kıtâl: Ar. Savaş, cenk.

[İ. 165a] (1) Yer penbe gibi atladı, yerüñ gubârı kanuñ baharı, hulâşa-yı (2) netâyic üç üç buçuk sâ'at 'azîm cenk [u] cidâl ve harb [u] **kıtâl** (3) olunup tarafeynden katı çok cân turâba düşdi.

kışla: Askerlerin barınması için yapılan büyük bina.

[İ. 28b] (7) (...) kapudanlar için konak ta 'yîn (8) idesin ve levendân için **kışla** ta 'yîn idesin.

koman: Birlik.

[İ. 161a] (13) (...) Tûnus begi dahı **komanı**-y-ıla (14) ol maḥall [u] mevzî 'a toḡru gelmekde. Hayreddîn Paşa (15) dahı bir miqdâr kuman güdye başına komuş idi.

kuman: Fr. Bir askerî birliğin yönetimini elinde bulunduran kimse, komutan.

[İ. 161b] (4) (...) Şimdi Tûnus (5) begi güdye üzerinde olan **kumanı** görünce 'azîm (6) hażz idüp işte qarındaşlıḡum Veled Bin Kâzî benî (7) qarşulamaḡa geliyor.

kumanda: İtal. Askere, izcilere, bir tören sırasında öğrencilere almaları istenen durum için verilen emir, komut.

[İ. 35b] (14) (...) **Kumanda** hep Hayreddîn (15) Re'îsde idi.

kumandador: Fr. Komutan.

[İ. 8b] (5) (...) Şimdi ol vilâyete hükm eyleyen (6) kâfir mürd olunca öbir deryâ umûrına hükm iden kâfir anuñ (7) yerine **kumandador** oldu.

kumandan: Komutan.

[İ. 152a] (4) (...) Ol aradan kalkup (5) bir baş Kırnata taḡına vardı, andan ehl-i İslâmdan (6) olan mütecellî tã'ifesinden ki Endülüs **kumandan** demek olur.

kumandar: Askere, izcilere, bir tören sırasında öğrencilere almaları istenen durum için verilen emir, komut.

[İ. 89a] (10) (...) yigirmi otuz biñ 'asker taḡımı üzre kâfirlere raḡmen **kumandar** (11) idüp 'adûya veḡâbet düşer idi.

levend: İtal. Osmanlı bahriye teşkilatında donanmada ve kıyılarda hizmet gören askerî sınıf.

[İ. 23a] (3) (...) Andan Oruç Re'îs kendisi yigirmi otuz (4) pāk **levend** ile kuşanup Manişşaya gelüp Sultân (5) Korkud ile dahı Piyâli Beg ile görüşdiler.

levendân: Leventler.

[İ. 22b] (1) Tamâm tekneler murâd üzere yapılup ve bütün levâzımâtın (2) ve **levendân-ı** 'askerin ve zâd u zahîresin gördükde (3) İzmirden kalkup gelüp Foçada yatasın.

mağlûb: Ar. Yenik düşmüş, yenilmiş.

[İ, 154b] (5) (...) bu cenk didükleri (6) şeyi bir tehtikdür, gâlib [u] **mağlûb** dahı aña müşâbihdür.

mağlûblık: Yenilgiye uğramış.

[İ, 152b] (1) (...) Bu 'Arab kısmı bir 'ârsuz kavmdür, gâliblik **mağlûblık** (2) bilmezler.

meteriz: Ar. Siperler.

[İ, 71b] (13) (...) Hemân gülbang-ı Muhammedî (14) çekilüp cihād-ı fî-sebîlî 'llâh kaşd-ı kâfir birle varup (15) ibtidâ ki kal'anuñ altına girüp dahı ale'l-fevrî **meteriz** [İ, 72a] (1) alup içine girdiler.

metrîs: Ar. Savaşta, askerlerin arkasına geçerek hem korundukları hem de düşmana ateş ettikleri toprak siper, geçici tabya.

[İ, 73a] (4) (...) Andan gâzîleri âgâh idüp (5) dahı **metrîs**den çıkup çayuñ yanına gelüp tekne- (6) leri çıkarmağa meşgûl oldılar.

mevzî: Ar. Yer, mahal; savaş sırasında bir askerî birliğin savunma tedbirleri olarak yerleştiği yer.

[İ, 164a] (1) (...) Şimdi Bin Kâzî ol **mevzî**'da beklerken (2) nerdesin Hayreddin Paşanuñ hergeleyi ağırlığı kulağın (3) şalup gelürler.

mızrâk: Ar. Ucunda sivri bir demir bulunan, uzun saplı eski bir savaş aleti, kargı.

[İ, 180a] (7) (...) Anlardan dahı bir dâne (8) kalmadı, ammâ gâzîlere **mızrâk** ile çok zaım urdılar.

mızrâkçı: Mızrak kullanan asker.

[İ, 180a] (7) (...) Ol (6) Bin Kâzîden gelen yigirmi biñ 'Arab hep cümlesi (7) üstâd **mızrâk**çılar idi.

misket: Mermi ve bombaların içinde bulunan saçma şeklindeki küçük kurşun veya demir tanecikleri.

[İ, 41b] (5) (...) Oruç Re'îsüñ kolına bir **misket** tokınup zaım-ı (6) şedîd ile mecrûh olup lâ-ya 'kıl yatınca şağ kalanlaruñ (7) dahı tebdîlî şaşup niçe ideceklerin bilmediler.

muzaffer: Ar. Savaşta zafer kazanmış, bir mücadelede başarı, üstünlük elde etmiş, galip.

[İ, 16b] (4) (...) Haq Te'âlâ dayîmâ (5) dîn düşmânlarınuñ başların aşığa eyleyüp maḥhûr [u] (6) müdemmer eylesün ve 'asâkir-i İslâm qarındaşlarımızı berrde (7) baırde üzerlerine manşûr [u] **muzaffer** eylesün.

mücâhid: Ar. Çalışıp didinen, uğraşan, mücadele ve mücahede eden kimse; Allah yolunda din, vatan, millet uğruna savaşan, cihat eden kimse.

[İ, 32a] (...) (7) Meger sâhibine Fettâh Kapudan dimekle ma'rûf bir gâzî (8) **mücâhid** yigit dirler imiş.

mücâhidân: Ar.+Far. Allah yolunda savaşanlar, cihat ve mücahede edenler. Krş. **mücâhidîn**

[İ, 148a] (13) (...) Emr-i 'âlî mücibince (14) yanumıza yigirmi otuz biñden ziyâde ecved 'Arab aqlısı (15) ile üç biñ dahı 'asker-i **mücâhidân** gelüp vuşûl olmuşlardur.

mücâhidîn: Bk. **mücâhidân**

[İ, 167a] (15) (...) Nâmenüñ maẓmûnı [İ, 167b] (1) bu idi-ki sensin-ki ya seyyidi 'l-mücâhidîn Hayreddîn Paşa (2) nâmem vuşûlunda lutfuñuzdan niyâz olunur.

mühimmât: Ar. Savaş için gerekli olan cephane vb. şeyler.

[İ, 34a] (...) (5) Andan kapudanlar dahı gelüp Halku 'l-vad burcını kışla idinüp (6) teknelerin Ölüdeñize bağlayup **mühimmât**ların mahzenlere (7) tıdurdılar.

nefer: Ar. Rütbesi olmayan asker, er.

[İ, 112b] (1) kâfirler tırma hay kavilenmede idi, ammâ derdimend (2) gâzîler cümlesi biñ **nefer** kişi idi ve biñi evvelki (3) cenkde kırılmışlar idi.

nevet: Ar. Saray veya konaklarda günün belli zamanlarında, seferlerde, konak yerlerinde ve padişahın otağı önünde çalınan askerî muzıka; nöbet.

[İ, 99b] (4) Oruç Re 'is dahı eytdi: Yok karındaş Hâk Te 'âlâ (5) kemâlâtıñ artıura, bu def'a inşâ 'llâh himmetiñizle **nevet** (6) bizümdür, ol mel 'ün ile bir hâl [u] yol olmamız emr-i muḳarrerdür.

niyyetü'l-ğazâ: Ar. "Cihad isteği" anlamında söz.

[İ, 80b] (7) (...) Oruç Re 'is Cicelden (8) çıkup karadan **niyyetü'l-ğazâ** kaşd-ı kâfir birle Cezâyire togru (9) çekilüp gitmekde.

ocaḳ: Yeniçeri teşkilatı.

[İ, 33b] (6) (...) Pek (7) ma 'kûl hoş geldüñüz, şafâ geldüñüz kapudanlar **ocaḳ** (8) sizüñdür deyüp bunlara vâfir 'izzet [u] ikrâm eyleyüp hâṭırların (9) ele aldı.

pala: İtal. Geniş olan uç kısmı kabzasına doğru daralan, kavisli, kalın ve kısa bir nevi kılıç.

[İ, 181a] (14) (...) Hayreddîn Paşanıñ kaḫdârlarından olmaḳ (15) üzre bellerinde birer çift tabancalı dahı birer **pala** [İ, 181a] (1) bıçağı pinhân olup Hayreddîn Paşanıñ eñsesinde (2) tırdılar.

paşabaruz: Teḫizatı basit olan asker.

[İ, 57a] (8) (...) Andan iki seyr üzre (9) fityânları beşer yüze ve **paşabaruz**ları üçer yüz gıruşa (10) hep biribiri üzerlerine ucun saymaca çekdiri (11) beglerine şatup bi 't-tamâm aḳçelerin aldı.

pencik: Far. Osmanlı Devleti'nde akınlarda ve savaşlarda ele geçen esirlerden devlete ayrılan beşte biri.

[İ, 33b] Allâhu Te 'âlâ a 'nâḳ-ı küffârdan her ne ihsân ider (13) ise sekizde bir **pencik** ellide bir limân haḳḳı bu minvâl (14) üzre haḳḳına ḳâ 'il olursın inşâ 'llâh.

perkende: İtal. Osmanlı donanmasında otuz üç veya kırk zira boyunda, on sekiz veya on dokuz oturaklı, baş tarafında topları bulunan ve düşman kovalamakta kullanılan süratli bir savaş gemisi.

[İ, 34b] (5) (...) Yüz (6) elli kâfir esir ol **perkendeden** aldılar, ıḳlavan idi.

[İ. 35a] (10) (...) Ol zamān Hayreddīn (11) Re'îsüñ Deli Muḥammed nāmında bir eski yār [u] ḳafādārı olmaḳ (12) üzre bir baş re'îsi var idi. Anı alduḡı **perkendeye** (13) re'îs eylemiş idi.

piyāde: Far. Yaya savaşan asker sınıfı.

[İ. 153a] (1) bulup ḫalāş oldılar ve illā burca yetişemeyenler cümlesi (2) gāzīleriñ tīg-ı āteş-tābından āmān bulmadılar. Şöyle-ki (3) **piyāde piyāde** ile süvār süvār ile gāzīler böyle bir 'ālī (4) cenk eylediler ki 'Arab kellesinden pūşteler oldı.

puşad: Silah, zırh vb. savaş aletleri. krş. **puşat**

[İ. 111a] (15) (...) Cezāyire toḡru [İ. 111b] (1) gider gitmez ardlarından on beş yigirmi biñ ḳāfir ılḡar ile (2) yetişüp eytdiler ki üzerleriñüzde olan şilāḫı **puşadı** bıraḡuñuz, (3) şaḡ çıkup gitdiñüz, yetişmez mi dediler.

puşat: bk. **puşad**

[İ. 61a] (1) (...) Re'îsler dahı ḳonaḡlarına çıkḑılar, teknelerin bozup (2) **puşatların** mahzenlere ḳodılar.

re'îs: Ar. Osmanlı donanmasında gemi kaptanı; baş, başkan, komutan.

[İ. 35a] (1) (...) Oruç **Re'îs** ve Yahyā **Re'îs** ve öbir Tūnus tekneleriniñ (2) **re'îsleri** şandal indürüp Hayreddīn **Re'îse** geldiler.

[İ. 66a] (7) (...) Andan Hayreddīn **Re'îs** (8) içün iḫsān olan büyük yeñi tekneye kendi bindi (9) ve Oruç **Re'îse** iḫsān olan yeñi tekneye baş **re'îsin** (10) bindürdi.

şacma: Av fişeklerinin içine konan çeşitli boylardaki yuvarlak küçük kurşun tanelerinden her biri.

[İ. 70a] (7) (...) On altı pāre (8) tunc top ile elli sekiz tunc **şacması** var idi.

şancaḡ: Bir devletin, bir askerî birliḡin şeref ve gururunu temsil eden, yere dikilecek şekilde yapılmış gönderli bayrak; bir geminin burun istikametine göre sağ tarafı; Osmanlı mülki teşkilatında idari bölüm.

[İ. 70a] (3) (...) Çün (4) şabāḫ olduḡda Hayreddīn Re'îs top atup **şancaḡ** diküp (5) pādīşāḫuñ iḫsān eyledüḡi ol iki tekneye bindi.

şancıvan: Rodos'ta bulunan şövalyeler.

[İ. 8b] (10) (...) Bu ḫuşūşda **Şancıvan-ı** yezīde (11) küllī ḳadr olmasına nār-ı nūruñ rızāsı yokḑur deyü Şanḡurlu- (12) oḡluna aḳçesin çevirüp Oruç Re'îsi tekrār esīr (13) eylediler.

şavaşdur-: Savaşma işini yaptırmak.

[İ. 38a] (13) (...) Ammā Oruç Re'îs ol gāzā-ı ekberde ecele (14) berāber zaḡm yemiş idi, **şavaşdurdı**.

sefer: Yolculuk, seyahat; genellikle ülke dışına yapılan askerî harekât, savaş için yapılan yolculuk.

[İ. 5b] (4) (...) Kimseye iḫtiyācları (5) yok idi. Ekserī **seferleri** Ḳoloza Selānike Egriboza idi.

[İ. 191a] (4) (...) Andan altı pāre tekne (5) yağlayup **sefere** gitdiler.

ser-‘asker: Far.+Ar. Osmanlı ordusuna kumanda eden vezir, ordu kumandanı.

[İ, 18b] (13) (...) Mısır Sulţānı dahı Oruç Re’îsi on (14) altı pâre teknenüñ üzerine **ser-‘asker** olmak üzre (15) Payas köfrezine gönderüp kerâste getürmege gitdi.

serdâr: Far. Kumandan, başkumandan.

[İ, 28b] (7) (...) İskenderiyye **serdârına** (5) emr yazup Oruç kapudanun ve refîki Yahyâ Kapudanun (6) üzerinden geçen kuşun kanadın kaç’ idesin.

seyf: Ar. Kılıç.

[İ, 38b] (10) Şimdi büyük kâfirler ve cehennem **seyfleri** bir araya cem’ olup (11) mâbeynlerinde müşâvere eylediler.

silâh: Ar. Düşmanı öldürmek, imha etmek veya kendini savunmak maksadıyla kullanılan her türlü alet.

[İ, 110b] (15) (...) Anlarda **silâh** bırakmak büyük ‘ârdur [İ, 111a] (1) ya ‘nî silâhların bırakmak mümkün degüldür.

sipâhî: Far. Osmanlı ordusunda bir sınıf süvari askeri.

[İ, 159b] (6) (...) Bir gice rü’yâsında Tûnus beginüñ (7) had’aligi ma’lûm olup çün şabâh beş on tâne (8) **sipâhî** bindürüp eytdi.

sipâhiyyân: Far. Sipahiler.

[İ, 147b] (13) (...) Mes’ûduñ tazarru’ ve niyâzına (14) merhamet eyleyüp hemân ol sâ’at bir iki üç biñ (15) cirid ahlı **sipâhiyyân** ile biñ ‘aded terrâz gâziyân [İ, 148a] (1) birle Mes’ûda gönderdi.

şolţat: Fr. Asker, nefer.

[İ, 37a] (12) (...) On üçinci günü deyince Anabolıdan çıkmış (13) İspanya yakasına gider bir **şolţat** yüklü barçaya râst (14) geldiler.

[İ, 195b] (4) (...) İrtesi gün (5) bir büyük barçaya dahı râst geldiler. **Şolţat** yüklü (6) idi.

şulh: Ar. Savaştan sonra barışma, barış.

[İ, 197b] (11) (...) Siz beni Hayreddîn (12) Paşaya **şulh** için gönderdün, vardum ahvâli ifâde (13) eyledükde baña eytdi.

şüvâri: Far. Ata binmiş kimse, atlı.

[İ, 194b] (1) hele darb-ı desti-y-ile Hayreddîn Paşa ol tekneyi tıtdı. (2) Mezkûr tekne **şüvâri**lerine varınca deñize atup tekne (3) bir şeyi komadı.

şehâdet: Ar. Görülen ve bilinen bir durum veya iş hakkında şahitlik etme, tanıklık yapma; Allah yolunda, milli ve manevi değerler uğrunda ölme, canını fena edip şehit olma.

[İ, 112b] (7) (...) Oruç Re’îs **şehâdet** (8) şerbetin nûş idüp şehîd düşdi rahmetu’llâhi (9) ‘aleyhim ecma’în.

şehadetlik: Allah yolunda ölüm.

[İ, 19b] *Ammā siz beni kendi hālîme (15) komadıñuz tã ki anuñ böyle ideceğine benüm 'aqlum [İ, 20a] (1) şehadetlik ider idi.*

şehîd: Ar. Allah yolunda ve din uğrunda savaşırken ölen kimse.

[İ, 5b] (10) (...) Kârındaşı İlyās **şehîd** düşüp cãm-ı (11) memâtı nûş idüp meskeni firdevs-i a'lâ oldu rahmetu'llâhi (12) 'aleyh.

[İ, 43b] (10) (...) Ol zamân Oruç Re'isüñ kolcuğazın **şehîd** (11) idüp keddiler.

şemşîr: Far. Kılıç.

[İ, 42a] (1) (...) Üç yüzden mütecâviz kâfir-i bî-dînleri tu'me-i (2) şemşîrden geçürüp yüz elli miqdâr kâfir-i bî-dînleri dahı diri (3) tıñup esîr eylediler.

tabancala-: Tabanca ile ateş ederek.

[İ, 161b] (10) (...) Hayreddîn Paşa on iki biñ (11) cirid aklı kuman ile düşmâna toğru at gerdânesin (12) **tabancalayup** bād-ı şarşar manend heft-ser ejderleyin (13) bir kopus kopardılar (...)

tabancalı: Tabancası olan.

[İ, 191a] (...) (7) Anı kâküp aldılar, ammā gâyet büyük ve zengîn (8) barça idi, yüki bütün çuka kumaş Pireşe işi (9) tûfenk **tabancalı** dahı şafrası dimür idi.

terrâz: Kalkan taşıyan asker.

[İ, 162a] (...) (5) Tûnus 'askeri hemân bir sergi misâli serilüp kalınca (6) dâl-ı tîğ-i âteş-tâb olup aklı aklı ile **terrâz** **terrâz**-ile kopolup (7) böyle bir 'âlî cenk eylediler.

tîğ: Far. Kılıç.

[İ, 109b] (2) (...) Anlar dahı gâzîlerüñ **tîğ**-i âteş- (3) tâbindan necât bulamayup âmân el-amân deyüp çağırışmağa (4) başladılar.

[İ, 96a] (5) (...) Andan (6) dâl-ı **tîğ**-i âteş-tâb olup öyle bir kılıç urdılar ki (7) tã ki palamar deyyûs sinyor deyince kırdılar.

top: Gülle veya şarapnel atan ateşli silah.

[İ, 25b] (...) (12) Andan gülbang-ı Muhammedî çekilüp sancağlar açılup (13) **toplar** atıldı.

[İ, 41b] (6) (...) Kâfirler kal'adan bu kadar **top** (7) atdılar, bārî baıralum deyü olmadı, râst getüremediler.

topçı: Topların kullanılması, bakımı, ikmali ve taşınması ile uğraşan asker sınıfı.

[İ, 116b] (1) (...) Ammā gâzîlerdür herkes ta'yîn oldukları hizmetüñ (2) üzerinde meselâ **topçı** topında ve tûfenkçi tûfenginde olmak (3) üzre hâzır idiler.

tüfek: bk. **tüfenk**

[İ 179b] (1) 'askerdür 'Arab t̄âyifesine bî-pāk bî-pervā varup (2) muḳābil olup 'Arablar **tüfek**lerinin ağzını çakmağını dahı (3) ḥāyik ucında çıkılanmış bir iki üç atum bārūdını arayup (4) bulınca gāziler üçer kat kurşun alabandası urdılar.

tüfenk: Far. Uzun namlulu, taşınabilir ateşli silah. krş. **tüfek**

[İ 30a] (15) (...) Yükləri çuka **tüfenk** demüri ve Pireşe tabancalı [İ 30a] (1) ve çerçi puşadı idi.

tüfenkçi: Saray muhafızı, saraylarda vazife gören silahlı memur.

[İ 116b] (1) (...) Ammā gāzilerdür herkes ta 'yîn oldukları hizmetüñ (2) üzerinde meselā topçı topında ve **tüfenkçi** tüfenginde olmaḳ (3) üzre ḥāzır idiler.

tüfenksüz: Silahı bulunmayan.

[İ 103a] (6) (...) Şimdi Oruç Re 'ts topsuz **tüfenksüz** Tilimsanuñ (7) fethi kendüsine müyesser olduğın muḳābelesinde 'azīm (8) ḥamd [u] senālar eyledi.

yaylın: Birden fazla ateşli silahın hep birden gerçekleştirdiği ateş.

[İ 156] (...) (2) Şimdi gāziler 'aşkla bir na 'ra-yı Allāhu ekber çeküp nireye (3) gidersüñüz kâfir-i bî-dînler cān elimüzden ḳanda ḥalāş olursuñuz (4) deyüp birer **yaylın** kurşun alabandası öyle urdılar ki (5) serçe alayı kesim zemîne şapur şapur döküldiler.

yelmāñ: Kılıç darbesi.

[İ 109a] (13) (...) Çoğı ecel cāmın nüş idüp serden (14) geçerci, ecel terzisi ṭon biçerci, çalınduḳça tīg [u] (15) **yelmāñ** akardı zemîne kâfirüñ ḳanı.

zābıt: Ar. Eskiden orduda rütbesi teğmenden binbaşıya kadar olan subay; ticaret gemilerinde kumandan.

[İ 78b] (...) (11) Mayorka **zābıtı**nuñ başına ḳalkup sen 'Arab yaḳasınüñ (12) ılandan çiyandan ḥālî olmaduḳın bilmez miydüñ deyü taḳāzā (13) eylediler.

zabıt: Ar. Yönetimi altına alma, sahip olma; bir yeri silah zoruyla ele geçirme.

[İ 50b] (13) (...) El-ḥamdü li 'llāh āsān vechle feth [u] (14) fütūḥ eyleyüp **zabıt** etdiler, sağ ḳalan yüz toksan beş (15) kâfiri teknelere pāy eylediler.

zafer: Ar. Savaşta kazanılan galibiyet, utku, nusret.

[İ 53b] (3) İmdi bu mertebe 'adl [u] dād eyleyen gāzileri Allāh-ı 'azīmü 'ş- (4) -şān niçe a 'dā-yı ḥāsirîn olan dîn düşmānları üzerine (5) manşūr [u] muḳaffar eylesün, yolınca gidilürse İslāma (6) a 'dā bir vechle **zafer** bulamaz.

Sonuç

Osmanlı Devleti’nde düşmanla yapılan savaşları anlatmak için yazılan gazavatnameler sadece birer tarih hikâyesi değil aynı zamanda destansı bir üslupla kaleme alınmış önemli edebî eserlerdir. Bu metinlerde savaşlar; kahramanlık ve dinî inançlar etrafında şekillenir, ayrıca İslam kültürü ile savaş ideolojisi iç içe anlatılır. Bu yapılarıyla gazavatnameler, Türk edebiyatı ve Osmanlı tarihi arasında köprü kuran önemli kaynaklardan biridir.

Belirli bir savaş veya seferi tasvir eden gazavatnameler oldukça ayrıntılı bilgiler verir. *Gazavât-ı Hayreddin Paşa* adlı eser de bu gazavatnamelerden biri olup Hayreddin Paşa’nın gençlik yıllarından itibaren Cezayir’deki korsanlık maceralarını, Osmanlı hizmetine girişini, İspanyol, Venedik ve Cenevizlilerle yaptığı mücadelelerini, deniz siyasetini ve Akdeniz’deki egemenlik mücadelesini konu edinir. Bu eser sadece bir denizcilik hikâyesi değil aynı zamanda savaşın sosyal, politik ve askerî yönlerini de yansıtan bir eserdir. Metin bu bağlamda incelenmiş olup 129 adet askerî terim tespit edilmiştir. “Levent”, “top”, “kılıç”, “süvârî”, “re’îs”, “kapudan”, “yaylım”, “tığ”, “piyâde”, “savaşdur-”, “er”, “tüfek”, “şehîd”, “tabancalı”, “şemşîr”, “koman”, “gâzâ”, “şehâdet” vb. gibi kelimeler bunlardan sadece bazılarıdır. Belirlenen kelimeler savaş sahnelerinin daha etkileyici bir üslupla anlatılmasına katkı sağlamaktadır. Bu terimler, sadece savaşları betimlemekle kalmamış; dönemin askerî teşkilatlanmasını, rütbe hiyerarşisini ve deniz savaşlarının detaylarını yansıtmıştır. Metinde askerî terimlerin yoğun olarak kullanılması, gazavatnamelerin terminolojik olarak başvurulabilecek önemli kaynaklardan biri olduğunu da ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak metinde yer alan zengin askerî terminoloji Osmanlı savaş sahnelerinin daha canlı ve ayrıntılı bir şekilde sunar. Bu bağlamda eserde bulunan birçok askerî terim dönemin askerî yapısıyla ilgili bilgi verirken ayrıca bu tür eserlerin sadece tarihî değil terminolojik olarak da birer belge niteliğinde olduğunu ortaya koyar.

Yazarların Katkı Düzeyleri: Birinci Yazar %50, İkinci Yazar %50.

Etik Komite Onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal Destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar Çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Ayverdi, İlhan (2009). *Kubbealtı Misallı Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Devellioğlu, Ferit (2010). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Ergin, Muharrem (2002). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak Basım Yayım Tanıtım.
- Galotta, Aldo (1996). “Gazavât-ı Hayreddin Paşa”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopesi (C. 13). İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi.
- Güncel Türkçe Sözlük*, Erişim 10 Mart 2025, <http://sozluk.gov.tr>
- Kahane, Henry; Tietze, Andreas. (1988). *The Lingua Franca in The Levant Turkish Nautical Terms of Italian and Greek Origin*. İstanbul: ABC Kitabevi Yayın ve Dağıtım.
- Levend, Agah Sırrı (1973). *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: TTK Yayınları.
- Levend, Agah Sırrı (2000). *Gazavat-nameler ve Mihaloğlu Ali Bey’in Gazavatnamesi*. Ankara: TTK Yayınları.
- Redhouse (2005). *J. W. Turkish and English Lexicon*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Steingass, F. (2005). *A Comprehensive Persian-English Dictionary*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Şen, Mesut (2019). *Türk Dilinin Dünü ve Bugünü*. İstanbul: Post Yayınları.



*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article (İngilizce)

*Geliş Tarihi / First Received: 02.01.2025

*Kabul Tarihi / Accepted: 18.02.2025

*Atıf Bilgisi: Ayaz, H. (2025). "Geleneksel ve Modern Çocukluk Arasında Tanzimat'ın Alafranga Tipine Yeniden Bakmak". Hars Akademi, 8 (1), 44-54.

*Citation: Ayaz, H. (2025). "Between Traditional and Modern Childhood Looking Again at Tanzimat's Flatranga Type". Hars Akademi, 8 (1), 44-54.

*DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15764787>

GELENEKSEL VE MODERN ÇOCUKLUK ARASINDA TANZİMAT'IN ALAFRANGA TİPİNE YENİDEN BAKMAK

*Hüseyin AYAZ**

Öz

Tanzimat romanı genel itibarıyla yanlış Batılılaşma olgusu etrafında okunmuş ve yanlış Batılılaşan tiplerin gülünç anlatısı olarak anılagelmiştir. Tanzimat yazarları ise romanlarında bu tipin geldiği son noktayı vurgulayarak sonucun vahameti üzerinde dururken onu ortaya çıkaran şartları ve sebepleri ele almış ve aslında sorunun kaynağına da işaret etmişlerdir. Tanzimat romancılarının üzerinde durduğu asıl konu Tanzimat neslinin yetiştirilme biçimidir.

Bir değişim ve dönüşüm süreci olan Tanzimat Dönemi'nde çocukluk anlayışı ve çocuk yetiştirme kültürü de bu değişimden etkilenmiştir. Geleneksel anlayış, çocuğu yetişkinden ayrı görmeyen yaklaşımıyla çocuğun toplumsal hayata dâhil ve yetişkinlerle iç içe olduğu, kademeli sorumluluklar yüklendiği, sürekli ve kesintisiz bir yetiştirme sürecini işletir. Modern anlayış ise masum ve korunmaya muhtaç olarak tanımladığı çocuğun, belirli bir yaşa kadar yetişkinlerin tehlikeli ve günahkâr diye nitelendirdiği dünyasından uzak tutulması gerektiğini savunur. Bu anlayışla çocuk, belirli bir yaşa kadar sosyal hayattan izole, içinde yaşayacağı yetişkin dünyasını tanımadan ve ebeveynin korumacı yaklaşımıyla sorumluluk almadan büyür. Neticede hayatı tanımayan, sosyal ilişkileri zayıf, ekonomik durumunu idame ettirme kabiliyetinden yoksun bir tip ortaya çıkar.

Bu çalışma, Tanzimat Dönemi'ndeki çocukluk anlayışı ve yetiştirme biçimine dair sosyokültürel değişimi ve bu değişimin bir sonucu olarak ortaya çıkan tipi Bihruz ve Felâton üzerinden okumayı hedefler.

Anahtar Sözcükler: Yanlış Batılılaşma, geleneksel çocukluk, modern çocukluk, Felâton Bey ve Râkım Efendi, Araba Sevdası.

BETWEEN TRADITIONAL AND MODERN CHILDHOOD LOOKING AGAIN AT TANZİMAT'S FLATRANGA TYPE

Abstract

The Tanzimat novel has generally been read around the problem of wrong Westernization and has been referred to as the ridiculous narrative of wrongly Westernized types. Tanzimat writers, on the other hand, emphasized the final point of this type in their novels, while dwelling on the gravity of the outcome, they also discussed the conditions and reasons that brought it about, thus pointing to the source of the problem. The main issue that Tanzimat novelists focus on is the way the Tanzimat generation was raised.

During the Tanzimat period, which was a process of change and transformation, the idea of childhood and the culture of raising children were also affected by this change. Traditional culture, with its approach that does not see the child as separate from the adult, operates a continuous and uninterrupted upbringing process in which the child is included in social life, together with adults, and gradually assumes responsibilities. Modern thought, on the other hand, argues that the child, whom she defines as innocent and in need of protection, should be kept away from the world that adults describe as dangerous and sinful until a certain age. With this understanding, the child grows up isolated from social life until a certain age, without knowing the adult world in which she will live in the future and without taking responsibility due to the protective approach of the parent. As a result, a type and generation that does not know life, has weak social relations, and lacks the ability to control its economic situation emerges.

This study aims to read the sociocultural change in the understanding of childhood and the way of raising children in the Tanzimat period and the type that emerged as a result of this change through Bihruz and Felatun.

Key Words: False westernization, traditional childhood, modern childhood, Felâton Bey and Râkım Efendi, Araba Sevdası.

Sosyal Bir Kategori Olarak Çocukluk

Çocukluğun bir kategori olarak ortaya çıkışı Philips Aries’in 1962 tarihli *Centuries of Childhood* adlı eserine dayandırılmaktadır. Aries’e göre Orta Çağ’da bugünkü gibi bir yetişkinlik ve çocukluk ayrımı yoktur, bu ayrım Batı’da 16-17. yüzyıllarda ortaya çıkmıştır (Akt. Heywood, 2003: 25-26). Çocukluk anlayışı; sosyal, ekonomik ve siyasi şartlara bağlı olarak değişim göstermektedir. Çocuğa ilişkin bu yeni teori üzerinden farklı dönemleri, toplumları, coğrafyaları ele alan birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaların geldiği noktada çocukluk anlayışının üç ana kategoriye ayrıldığı söylenebilir:

“Geleneksel tarım ekonomisine ve iş gücüne dayalı bir kültürün ürünü olan Orta Çağ çocukluk anlayışı; Sanayi Devrimi, ulus devletlerin ortaya çıkışı, sağlık vb. alanlarda görülen bir takım siyasi ve sosyoekonomik gelişmelerin sonucu olan modern çocukluk anlayışı; II. Dünya Savaşı’ndan sonra görülen neoliberalizm, teknolojik gelişmeler, küreselleşme ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması vb. değişimlerin neticesi olan postmodern çocukluk anlayışı” (Ayaz 2020: 5).

Geleneksel çocukluk anlayışı, çocuğun yetişkin dünyasıyla iç içe olduğu, fiziksel ve bilişsel kabiliyet ve yetenekleri oranında sorumluluklar ve haklar elde ettiği bir yaklaşımı benimser. Daha ziyade tarımın ve iş gücünün ön planda olduğu toplum yapısında yaygındır. Ayrıca yaşam süresinin kısa, çocuk ölüm oranının çok yüksek olduğu bu dönemde Bumin’in ifadesiyle *“genç ölüyor, hızlı yaşamak gerekiyordu”* (Bumin 1983: 21). Bu nedenle çocuklar güçlerinin yettiği oranda günlük pratiklere dâhil olur, toplumsal yapıyı ve gereklerini günlük yaşayış içinde yetişkinlerle bir arada bizzat deneyimleyerek öğrenirlerdi. Yaşamın keskin ve net biçimde dönemlere ayrılmadığı böyle bir ortamda çocuğun yetişmesi, evini ve çevresini tanınması, arkadaş ve büyüklerle ilişkileri, günlük işleri öğrenmesi anne ve baba kadar topluluğun da katkısıyla gerçekleşir ve kişiyi içinde bulunduğu toplumun bir ürünü hâline getirirdi (Tan 1989: 82). Bu durum, çocuğun kendine has doğal gelişimine uygun, kesintisiz bir gelişim seyriyle içinde yaşayacağı topluma ve geleceğe hazırlanmasını da mümkün kılardı.

Modern çocukluk anlayışı ise çocuğu yetişkin dünyasından korunması gereken, bakıma muhtaç, masum bir canlı olarak görür. Bu anlayış; siyasal, ekonomik ve toplumsal alanda yaşanan bir dizi gelişmenin sonucudur. Bunlar, sağlık alanında yaşanan gelişmelerle uzayan yaşam süresi, milliyetçilik anlayışının doğurduğu ulus devletlerle birlikte benimsenen ideolojiye uygun nesil yetiştirme fikri, ekonomik tekelin dağılmasının ardından orta sınıfın oluşumu ile çocukların iş beklenen değil imkân sunulan kişiler hâline gelişi, Aydınlanma düşüncesiyle birlikte yeni insan anlayışı ve çocuğa ilişkin yeni ve koruyucu bir pedagojinin ortaya çıkışı şeklinde sıralanabilir. Böylece ortaya çıkan modern anlayış, kişiyi uzayan çocukluk süresiyle yetişkin kategorisinden uzaklaştırır; çocuğun yetişkin dünyasından korunması ve bu dünyaya belirli bir program dâhilinde hazırlanması gerektiğini savunur. Bu da kişinin sosyal hayata adapte olmakta, bunun gereklerini yerine getirmekte, kendi varlığını idame ettirmekte zorluk çekmesine sebep olur. Nihayetinde Shulamith Firestone’un da içinde olduğu bazı araştırmacılara göre çocuğun ebeveyne bağımlılığını artırır (Tan 1989: 80).

Tüm bu kategoriler, belirli bir zaman ve toplum yapısında veya aynı toplumun tüm katmanları içinde eş güdümlü değişim gösteren olgular değildir. *“Öyleyse ‘çocukluk’ da bir toplumsal kavramdır ve öteki toplumsal kavramlar gibi norm ve değerlere göreli olarak belirlenir. Toplumsal kavramların anlam ve açıklama gücü ise içinde geçerli oldukları bağlamla sınırlıdır”* (Tan 1989: 72). Nitekim değişimin, tüm toplumlarda ya da toplumun her kesiminde eş zamanlı veya tüm değişim unsurlarıyla gerçekleşmesi mümkün değildir. Bu bakımdan ele alınacak toplumun ya da dönemin kendi dinamikleri ve normları içerisinde değerlendirilmesi, mevcut olan değişim özellikleri ve biçimleri üzerinden incelenmesi gerekmektedir.

Tanzimat Dönemi’nde Çocukluk Anlayışının ve Yetiştirme Kültürünün Değişimi

Çocukluk anlayışının değişimine ilişkin yerel çalışmalar, genel anlamda ulus-devlet inşasıyla Erken Cumhuriyet Dönemi’ne, biraz daha erkene çekilebilirse Meşrutiyet’le birlikte *“vatandaşın icadı”* sürecine odaklanmakta ve konu, yeni ideolojik anlayışı benimseyen iktidarın yeni bir nesil ortaya çıkarmak istemesi bağlamında değerlendirilmektedir. Ancak çocukluk anlayışına ilişkin değişim; kültürel, sosyal ve ekonomik nedenlerle toplumsal bir olgu olarak daha önce Tanzimat Dönemi’nde ortaya çıkmış ve dönem aydınları tarafından da ele alınmıştır.

Osmanlı toplumunda geleneksel çocukluk anlayışının temellendiği iki kaynak söz konusudur. Bunlardan ilki Osmanlı’nın kadim geleneklerinin kaynağı olan Orta Asya kültürü ve buradan getirdiği yazılı metinler, diğeri ise inançla birlikte ortaya çıkan İslam kültürüdür. Bu iki anlayış, Tanzimat Dönemi’ne kadar Osmanlı yaşayış biçiminin ana belirleyicileri olmuştur. Bunlar etrafında oluşan tarihî kaynaklar ve edebî eserler de bu kültürün ifade unsurları hâline gelmiştir. Bu nedenle hem en eski yazılı kaynaklar ve destanlarda hem de divan edebiyatı eserlerinde söz konusu dönemde benimsenen çocukluk ve yetiştirme anlayışına ilişkin unsurları görmek mümkündür. Bu dönem eserlerinde çocukluktan yetişkinliğe geçiş; kişinin biyolojik, zihinsel ve sosyal

gelişimine bağlı olarak gerçekleşen dinamik bir süreçtir. Bu süreçte çocukluk ve yetişkinlik arasında keskin ve net sınırlar olmadığı gibi kademeli ve doğal bir akış söz konusudur.

Destanlara bakıldığında kahramanlar, yaptıkları bir yiğitlik sonucunda ad almaya hak kazanırlar. Bu, ritüele ismini veren eylemden, ‘ad alma’dan, ibaret değildir. “*Kahraman ad kazanırken kendisine birtakım hediyeler de verilir. Bunlar sırasıyla: Beylik, taht, yay, at, güzr ve bunların yanı sıra ev, koyun sürüsü, develer ve cübbe gibi şeylerdir*” (Oy 1979: 151). Kişiye adıyla birlikte verilen hediyelere bakıldığında artık onun kendi sorumluluğunu taşıyabileceğinin öngörüldüğü; mülk, statü ve sosyal bir konum sağlanan bir yetişkin olduğu söylenebilir. Diğer yandan destanlarda kişinin yiğitlik gösterip ad aldığı aşamaya kadarki sürecin üzerinde pek durulmaması, bu dönemin bir eğitim ve hazırlık süreci olarak algılandığının göstergesi sayılabilir.

Yetişkinliğe geçişin kademeli bir ilerlemeye, beceri ve kabiliyete dayandığı geleneksel kültürde yetişkinliğe geçiş için öngörülen ve beklenen bir yaş sınırından bahsetmek de mümkündür. Eski yazılı kaynaklarda bu yaş, ortalama 15’tir. Orhun Abideleri’nde yetişkin sayılma yaşı 14 olarak ifade edilirken¹ Dede Korkut Hikâyeleri’nde sıklıkla 15 yaş vurgusuna rastlanır. Benzer şekilde Osmanlı hukukunda da ceza ehliyetine sahip olma, yani yetişkin sayılma alt yaşı erkekler için 12, kızlar için 9, her ikisi için buluga erme üst yaşı ise 15’tir (Şimşek 2012: 143). Bu yaştakiler, hukuk nezdinde birer yetişkin kabul edilmekte; davacı veya davalı konumunda olabilmektedir. 15 yaş, hem edebî eserlere hem de hukuki metinlere göre geleneksel kültürde yetişkin sayılma yaşı kabul edilir. Ali Duymaz, çeşitli destanlardan verdiği örneklerle yiğitlik göstermek ve böylece ad almak için öngörülen nihai yaşı 15 olduğunu ifade eder (Duymaz 1999: 42).

İnsanların doğayla ve kendi toplumlarından olmayan diğer insanlarla mücadelelerinin zorunlu olduğu bir kültürde kişilerin en erken şekilde yetişkin topluluğa dâhil olması istenir. Türk yazınının iki önemli kaynağından sunulan örneklerdeki geleneksel çocukluk anlayışı, Osmanlı toplumunda da benzer bir yaklaşımla uzun süre varlığını sürdürmüştür. Üretim ilişkileri, iş gücü ve güvenlik ihtiyacı gibi sosyoekonomik nedenlerle geniş aile yapısı ve buna uygun bir çocukluk anlayışı Osmanlı toplumunda yaygındır. Evin her bireyinin üretim faaliyetlerinin içinde yer aldığı bu aile yapısında çocuklar da erken yaşlardan itibaren güç yetirebildikleri ölçüde ev içinde ve dışında kademeli olarak sorumluluk alır ve aileye destek olurlar. “*Aile içi eğitimde çocukların eğitimi önceki kuşaklar tarafından yerine getirilir; tüketime yönelik malzeme, yiyecek, giyecek birlikte üretilir; hane, bir sosyal ünite olan mahalle ile organik bir bağ içindedir*” (Ortaylı 2010: 20). Bu bağ nedeniyle çocukların sosyal hayata hazırlanması, aile kadar mensup olunan sosyal bünyedeki herkesin sorumluluğundadır. Böylece erken yaşlardan itibaren sosyal hayatın içinde yetişkinlerle bir arada yaşayan ve toplumun geleneksel kurallarını öğrenen çocuğun içinde yaşayacağı topluma uyumu kesintisiz bir biçimde sağlanır. Nitekim modern çocukluk anlayışında olduğu gibi çocuk-yetişkin ayrımı net ve katı bir görünüm arz etmez. Bu durum, farklı araştırmacıların çalışmalarıyla da ortaya konmuştur.

Marianna Yerasimos, çeşitli dönemlerde Osmanlı’ya gelen ressamların eserlerindeki çocuk motiflerini inceleyerek çocuğun Osmanlı toplumundaki yerini tespiti çalıştığı araştırmasında “*Osmanlı toplumunda çocukların giyim ve kuşam ile tam anlamıyla ‘küçülmüş’ büyük olduğunu [...]*” (Yerasimos 1993: 65) ifade eder. Çocuklar resimlerde büyüklerden hiç de farklı olmayan bir şekilde çizilir. Benzer bir durum mesnevilerde de gözlemlenir. Ahmet Atilla Şentürk de XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevilerinde Edebi Tasvirler adlı eserinde kız ve erkek çocukların tasvirlerinin yetişkinlerinkinden hiç de farklı olmadığı tespitinde bulunur. Öyle ki 5-6 ya da 6-14 yaşlarındaki kızların güzellikleri anlatılırken divan edebiyatının ideal güzelinden farksız ölçülerde anlatılmıştır. Mesnevilerde yer alan aynı yaşlardaki erkeklerin de meziyetleri ve kabiliyetleri itibarıyla yetişkin erkeklerden hiçbir farkı yoktur. “*Dolayısıyla biraz mübalağadan, biraz da devrin yaş telakkisinden ileri gelen anlayışla bugün çocuk dediğimiz yaştaki bir kahramanın tasviriyle yetişkin bir kahramanın şahsiyeti arasında hiçbir fark gözetilmemektedir*” (Şentürk 2002: 363). Bu anlayışın değişmesi, çocuğa bakış açısının, ona izafe edilen özelliklerin ve ondan beklenenlerin değişmesinin bir sonucudur. Bu değişimin kaynağı Batı, başlangıcı ise Batı’yla ilişkilerin yoğunlaştığı Tanzimat Dönemi’dir. Bu dönem, Batılılaşma ile karakterize edilen bir dönemdir. Ekonomi, idare, eğitim, sosyal hayat hatta mutfak, eğlence ve giyim kültürü dâhil hemen her alanda yaşanan bu değişim ve dönüşüm, çocukluk anlayışı ve çocuk yetiştirme kültüründe de kendisini gösterir.

Özellikle Batı’yla temas hâlinde olan iki aile tipi üzerinden, modern çocukluk anlayışının ve yetiştirme kültürünün Osmanlı toplumuna dâhil olduğunu söylemek mümkündür. Bunlar, sivil bürokrasiye mensup aileler² ve ticaretle uğraşan ailelerdir. Bu iki aile tipi sahip oldukları ekonomik imkânlar sayesinde Batılı

¹ “*Babam kağan uçtuğunda kendim sekiz yaşında kaldım. O töre üzerine amcam kağan oturdu. Oturarak Türk milletini tekrar tanzim etti, tekrar besledi. Fakiri zengin kıldı, azı çok kıldı. Amcam kağan oturduğunda kendim prens... Tanrı buyurduğu için on dört yaşında Tarduş milleti üzerine şad oldum. Amcam kağan ile doğuda Yeşil Nehire, Şantung ovasına kadar ordu sevk ettik*” (Ergin 2011: 39).

² Ekrem Işın, Tanzimat Dönemi’nde Batılılaşmaya yaklaşımları bakımından iki aile tipinden bahseder: Bunların ilki yönetim sistemindeki düzenlemeler haricindeki herhangi bir alana dair Batılılaşmayı kabul etmeyen ve çoğunlukla yargı sistemi içinde yer alan muhafazakâr aileler, ikincisi ise Batılılaşmayı tüm unsurları ve pratikleriyle kabul ederek gündelik hayata dâhil eden sivil bürokrasiye mensup modernist ailelerdir. Çocukluk anlayışının değişimine öncülük eden aile tipi sivil bürokrasiye mensup ikinci aile tipidir (Işın 2012: 563).

yaşayış tarzını günlük hayatlarına uygulayabilir olduklarından Batı kültürünün taşıyıcısı hâline gelirler. Bu iki unsur modern çocukluk anlayışının ortaya çıkışında önemli etkenlerdir. Ekonomik güç, çocuğu üretim öznesi olmaktan çıkarıp tüketim öznesi hâline getirirken Batı’yla temas hâlinde olmak da Batılı birçok kültürel unsurla tanışmayı ve bunları benimseyerek uygulamayı mümkün kılar. Böyle bir durumda kendisinden bir şey beklenmeyen çocuğun en erken biçimde sosyal hayatın içine dâhil olması da gerekmez. Kendisine yatırım yapılan çocuk, Batılı modern çocukluk anlayışında olduğu gibi kendisi için tehlikeli ve kötü kabul edilen yetişkin yaşamından, dolayısıyla sosyal hayattan izole edilir. Bu da çocuğun dâhil olacağı toplumsal hayata sorumluluk alarak hazırlanmasını engellemenin ötesinde hayatının ileriki döneminde onu ailenin korumasına bağımlı kılar. 19. yüzyılda yaşamış, Osmanlı bürokrasi sınıfına mensup Mehmet Emin Efendi’nin Orta Asya seyahatini konu alan ve 1878’de yayımlanan *İstanbul’dan Orta Asya’ya Seyahat* adlı eseri bu konuda önemli tespitler içermektedir.

Mehmet Emin Efendi, Orta Asya’da gözlemlediği Türkmen çocukların geleneksel yetiştirme kültürüne uygun biçimde yetiştirildiklerini, toplumun kabullerini ve yasaklarını sözlü kültür ortamında öğrendiklerini belirtir. Bu durumu mensubu olduğu Osmanlı bürokrat sınıfı ile kıyaslayarak Osmanlı’da çocukların çok daha geç yaşta yetişkin hâle gelebildiklerini ifade eder. Bunun nedenini ise çocukların öncelikle haremde kadınlar gibi terbiye gördükten sonra erkekler arasında yeniden terbiye görmeleriyle izah eder (Mehmet Emin Efendi 1986: 57) ve sosyal hayattan izole olmalarına bağlar. Aradaki farkı ise şu sözlerle ifade eder: *“İşte bu yüzden ki, Asya’da on on bir yaşındaki bir çocuk çok iyi bir süvari ve gürbüz bir kahraman olup, bizde ise on sekiz yirmi yaşındaki bir delikanlı, dadısı yanında olmayınca sokağa çıkamaz. Niçin? Çünkü haremde büyüştür”* (Mehmet Emin Efendi 1986: 59). Mehmet Emin Efendi’nin iki kültür arasında yaptığı bu karşılaştırma, Osmanlı elitinin benimsediği, kaynağını Batı’dan alan ve temeli izole yetiştirmeye dayanan modern çocukluk anlayışının çocuğu korunmaya muhtaç ederek yetişkinliğe geçişini geciktirdiğini ve böyle yetişen çocukların ilerleyen yaşlarında toplumsal uyum sorunu yaşayarak hayata tutunmakta başarısız olduklarını ifade eder.

Aynı toplumsal sınıfa mensup Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı* adlı eserde çocuklarını benzer bir anlayışla yetiştiren dönem İstanbul’undaki “rical ve kibar takımını” eleştirir:

“İsabet-i ayn havfından haremde ve selamlıkta misafirlere gösterilmez. Terbiyesi bozulmamak için daire halkıyla bile temas ettirilmez. Her vakit gördüğü bildiği dayesi, dadısı, lalasıdır. Şayet konakta bir misafir göreceksin olsa hicap eder, sıkılır, kaçar. ‘Buuh!’ diye lalasını korkutur. Süpürge sapına çuha kenarını bağlayıp at gibi üstüne biner. Bahçede koşar, geçerken ayvazın ayağını çeler. Yemek tablasını devirir, güler. Daha bu gibi nice yaramazlıklar yapa yapa büyür, sakallanır. Cinler periler korkusundan geceleri odasında yalnız yatamaz, çünkü hala çocuk kalmıştır” (Ali Rıza Bey 2011: 21).

Terbiyesi bozulmasın diye lalası ve birkaç kişi dışında başka bir insan görmeden, izole büyüdüğü ifade edilen çocuğun yetişkin olmasını beklemek de pek mümkün değildir. Çünkü ilerleyen yaşında dâhil olacağı yetişkin hayatına ilişkin tecrübe edinmekten uzak ve devamlı birileri tarafından korunduğu bir güven ortamında büyütülen kişi, “sakallanma”sına rağmen güvende hissedeceği birilerine bağımlı ve muhtaç hâle gelir. Her türlü olumsuzluktan korunarak büyütülen bu çocuklar, hem psikolojik ve sosyal bakımdan hem de bedenî olarak sokakta oynayan akranlarına kıyasla daha zayıf ve dirençsizdirler. *“Çünkü lalaların, dadıların kucaklarında ve naz ü naim içinde büyüdüklerinden ekserisinin sıhhatleri muhtel olur, nezleden bile ödleri kopar; kansız, çelimsiz, cılız kalırlar. Hatta bazıları tenasüb-i endamdan bile mahrum[dur]”* (Ali Rıza Bey 2011: 21). Bu örnekler, Tanzimat Dönemi’nde değişen çocukluk anlayışı ve çocuk yetiştirme kültürünün dikkat çeken, çeşitli yazarlar tarafından üzerinde durulmuş, düşünülmüş bir konu olduğunu göstermesi açısından son derece önemlidir.

“Değişen çocukluk anlayışı yeni bir yetiştirme kültürünü de beraberinde getirir. Çocukluk anlayışı ve yetiştirme kültüründeki bu ikiliğin doğurduğu çatışma, Tanzimat romanının da ana meselelerinden birisi hâline gelir. Tanzimat yazarları gerek kurmaca gerekse kurmaca dışı eserlerinde bu iki anlayışın ortaya çıkardığı farklı insan profillerini karşılaştırarak yeni neslin yetiştirilmesi sorunsalını ele alırlar. Bu anlamda ekseriyetle romanlardaki ideal tiplerin geleneksel kültüre uygun biçimde yetiştirildikleri, olumsuzlanan tiplerin ise modern kültürle yetiştirildikleri görülür. Tanzimat yazarlarının çoğunlukla çocuk yetiştirme hususunda geleneksel anlayıştan yana tavır takındıkları ve modern çocukluk anlayışı ve yetiştirme kültürünü eleştirdikleri söylenebilir” (Ayaz 2020: 47).

Bu bağlamda Tanzimat romanında yanlış Batılılaşmış ya da mirasyedi züppe olarak ifade edilen tipin mevcut durumunun değil de bu tipi ortaya çıkaran modern çocukluk anlayışının ve yetiştirme biçiminin eleştirildiği söylenebilir.

Modern Çocukluk Anlayışının Bir Sonucu: Mirasyedi Züppe Tip

Tanzimat romanları genelde Batılılaşma olgusuyla düşünülmüştür. Bu bağlamda Tanzimat romanı denince ilk akla gelen yanlış Batılılaşan, mirasyedi, züppe olarak anılan tip olur. Ancak bu tipe, gelenekselden moderne bir değişim seyri içinde olan çocukluk anlayışı ve yetiştirme kültürü üzerinden bakıldığında alışılanın ötesinde farklı bir olguyla karşılaşılır. Dönem yazarları, bir olgunun sonucu olarak ortaya çıkmış bu tipi karikatürize edip eleştirmekten öte bunu ortaya çıkaran sebepler üzerinde durmuş ve ‘elem verici’ olarak nitelendirdikleri bu durumu okuyucuya sunmuşlardır. Bu yazıda ele alacağımız iki yazardan biri olan Recaizade Mahmud Ekrem, konunun vahametini ve önemini *Araba Sevdası* adlı eserinin başındaki “Okurlara” başlıklı kısımda şu sözlerle ifade eder: “*Bu yaklaşıma göre Muhsin Bey hikâyesi okurlarca ağlanacak şeylerden görülmüş olduğu hâlde bu Araba Sevdası gülünecek hâllerden sayılsa gerektir. Fakat dikkat olunursa bu ondan elbette daha fazla hüznü, elbette daha çok elem vericidir*” (Recaizade Mahmud Ekrem 2013: 2). Bireysel bir çöküşün konu edildiği bir tiyatro metni olan Muhsin Bey ile karşılaştırılan romanın, toplumsal hayata ve yeni nesle bakan tarafı itibarıyla uyarıcı ve son derece önemli olduğu belirtilmektedir.

Romana bu zaviyeden bakan Mehmet Narlı romanın ele aldığı asıl konunun gençlerin eğitimi olduğunu ifade eder: “*Erken yaşta babasını kaybeden, düzenli bir eğitim alamayan, varlıklı çevrelerde moda olan yeni hayata vurgun bir genç olan Bihruz çevresinde gelişen romanın, genel olarak ‘gençlerin eğitimi’ konusuna dayandığı ortak bir tespittir*” (Narlı 2002: 20). Burada gençlerin eğitilmesi gereğinin örgün eğitimden ibaret olmadığı ifade edilmelidir. Nuran Deniz de diğer alafranga tip olan Felâtun üzerinden konuyla ilgili “*Felâtun Bey’in yaşadığı en büyük problem ve diğer problemlerinin kaynağı yetiştirme tarzıdır. Dolayısıyla babanın yokluğunda, yaşadığı problemlerin sebebi alafranga meşrep olan ve oğlunu da öyle yetiştiren Merakî Efendi’dir*” (Deniz 2008: 115) tespitinde bulunarak babanın oğlunu yanlış yetiştirdiği hususuna vurgu yapar. Handan İnci de Râkım ve Felâtun arasındaki farka ilişkin şu değerlendirmede bulunur: “*Ahmet Midhat iki genç arasındaki asıl farkı alafrangalık noktasında değil, sosyal ve maddi ilişkilerini düzenlerken aldıkları tavırda, cahillik ve düşüncesizlik ile bilgili ve hesaplı olmanın üzerinde toplar*” (İnci 2005: 85). Bu değerlendirmeler de dikkate alındığında romanlarda ele alınan konu, gençlerin yetişkin yaşamına ve içinde yaşayacakları toplumsal hayata hazırlanmayı da ihmal etmeyecek şekilde tam ve doğru bir yetiştirmeye ihtiyaç duyduklarıdır.

Bu çalışma kapsamında ele alınacak diğer yazar Ahmet Midhat, kişinin tanınması için yetiştirdiği ortam üzerinde hassasiyetle durmuş ve farklı eserlerinde bunun önemini ifade etmiştir. “*Bir çocuk nasıl bir yuvada yetişirse kendisi de o yuvanın ahval-i hususiyesine mutabık bir adam olur*” (Ahmet Midhat 2013b: 74) diyen Ahmet Midhat, romanının henüz ilk sayfalarında Felâtun’un davranışlarını anlamının yetiştirdiği ortamı bilmekle mümkün olacağını söyler: “*Felatun Bey’i güzelce tanımak için kendisinin kökenini görmek elbet gereklidir. Böyle bir kökenden gelen kişinin hal ve tavrı daha kolay anlaşılabilir*” (Ahmet Midhat 2013a: 3). İki farklı yetiştirme sürecine tabi tutulmuş iki gencin karşılaştırıldığı *Bahtiyarlık* romanındaki, “*Bu iki genci karilerimize daha güzelce tanıttirmek için biraz da pederlerinin ahvalinden bahsedelim*” (Ahmet Midhat 2000: 5) cümlesi de bu yaklaşımın bir ifadesidir. Bu bağlamda ele alınacak iki roman olan *Araba Sevdası* ile *Felâtun Bey ve Râkım Efendi*’nin çalışmaya konu kahramanları Bihruz ve Felâtun’un kabiliyetlerine, toplumsal konumlarına ve kişisel özelliklerine geçmeden önce bunun kaynağı olan babalarından ve yetiştirilme biçimlerinden bahsetmek yerinde olacaktır.

Felâtun’un babası Mustafa Merakî Efendi, “*son derece alaturkalıktan, yine son derece alafrangalığa birdenbire sıçramış bir adamdır*” (Ahmet Midhat 2013a: 3). Romanda bu değişimin nedenine dair bir bilgi okuyucuyla paylaşılmaz. Ancak doğru dürüst bir eğitim almamış Felâtun’un karşısındaki “cahil”liği ve romanın bir başka yerinde ifade edildiği üzere “*öyle eğitim görmüş bir adam olmadığı*” (Ahmet Midhat 2013a: 4) dikkate alındığında Merakî Efendi’nin bürokrasiden olmadığı anlaşılır. Ticaretle uğraştığına dair de net bir bilgi olmamakla birlikte “*ayda en az yirmi bin kuruş geliri*” (Ahmet Midhat 2013a: 5) ile ekonomik olarak varlıklı biri olduğu belirgindir. Alafranga yaşayışa olan merakı ise kendisine Merakî takma adını kazandırır. Üsküdar’da güzel konağı, bağı bahçesi olduğu hâlde “*sadece alafranga, yani rahat yaşamak için*” (Ahmet Midhat 2013a: 3) hepsini satıp Beyoğlu’na yakın bir mahallede ev yaptırması, bu merakın seviyesini göstermesi açısından yeterlidir. Ekonomik elit zümreye dâhil olduğu düşünülebilecek Mustafa Merakî Efendi’nin Batı’yla ilişkisi biçimsel benzerlikten öteye geçmez. Çünkü onun alafranga yaşamdan anladığı şey kendi ifadesine göre rahat ve gösterişli yaşamdır.

Bihruz’un babası ise romanda ismi verilmeyen, taşıdığı ünvanla anılan bir Paşa’dır. Paşa, on beş yıldır merkezden uzak vilayetlerde valilik yapar. Öldüğünde bıraktığı nakit para, mücevherler, köşk, konak, mağaza, dükkândan (Recaizade Mahmud Ekrem 2013: 15) oluşan mirastan hareketle Paşa’nın bu sürede hatırı sayılır ölçüde ekonomik bir kazanım elde ettiği anlaşılır.³

³ Tanzimat’la yapılan yeni düzenlemeler otoritenin el değiştirmesini engellemenin yanı sıra bürokratlar elindeki servetin dolaşımını da durdurur. Tanzimat’ın ilanıyla birlikte yüksek rütbeli bürokratların servetlerinin hazineye aktarılması uygulamasına son verilir ve böylece birçok bürokrat hatırı sayılı bir servetin sahibi olur (Mardin 1996: 140).

Tanzimat’ın modernleşme yanlısı iki farklı aile tipine mensup bu babalar, Batı yanlısı ekonomik elit zümrenin de ilk neslidir. Bu nesil, ekonomik olanakları sayesinde Batılı yaşam pratiklerini hayatlarına uygulamasalar da yetiştirme biçimleri ve hedef kültürle aralarında ortak bir geçmişin olmayışı nedeniyle bu yaşam tarzını tam olarak içselleştiremezler. Nihayetinde Batı kültürüne dâhil olma çabası yanlış Batılılaşma olarak da ifade edilebilecek olan benzeme düzeyinde kalır. Bu eğreti durumu çocukları lehine gidermek için onları tümüyle Batılı bir anlayışla yetiştirmeyi hedefler ve çocuklarını küçük yaştan itibaren geleneksel kültür ortamından izole bir yaşama tabi tutarlar. Bu izolasyonun ilk aşaması, çocuğun geleneksel kültür ve yetiştirme ortamı olan sokaktan eve çekilmesi; ikincisi ise Batılı bir yetiştirme kültürüne tabi tutulması veya yabancı bir eğitime teslim edilmesidir.

Bu öğretmenler, modern çocukluk anlayışı ve yetiştirme kültüründe önemli bir figür hâline gelir. Öyle ki Batılı tarzda yetiştirilmek istenen çocuk ile ebeveyni arasında bir izolasyon unsuru olur. Bu durum, Tanzimat Dönemi İstanbul’unda o kadar yaygınlaşır ki âdeti bir modaya dönüşür. Cemil Meriç, *Bir Facianın Hikâyesi* adlı eserinde “ayda 600 (veya daha fazla) frank geliri olan her memur, bu paranın birkaç altınını ayırıp, evinde yabancı bir mürebbiye bulundurmaya vazife say[ar]” (Meriç 1981: 137) sözleriyle aktardığı bu durumu “mürebbiyeler saltanatı” olarak nitelendirir.

Tüm bu değişimlerle birlikte ekonomik elit ailelerde çocuk, geleneksel kültürdekinin aksine üretim ilişkilerinin dışında tutulduğundan artık kendisinden gücü oranında yardım beklenen, etken biri değil; kendisine yatırım yapılan, edilgen biri hâline gelir. Bu yaklaşımla yetiştirilen kahramanlar, yaşamlarının ilerleyen dönemlerinde bu edilgenlikten kurtulup etken bir kişilik kazanarak kendi yaşamlarının öznesi hâline gelemeyizler.

Söz konusu yetiştirme anlayışını kurmaca dışı eserlerinde de eleştiren Ahmet Midhat, çocuğun tecrit edilmesini modern çocukluk anlayışının bir tezahürü olarak görür ve buna şiddetle karşı çıkar. Bu anlayışla büyütülen kişilerin tam anlamıyla yetişkin olmalarının yani sosyal hayatta kabul edilip varlıklarını doğru ve sağlıklı biçimde sürdürmelerinin zor olduğunu dile getirir. Çünkü ona göre böyle bir yetiştirme, kişilerin yetişmeden ergen kalmalarına neden olmakta ve onları, hayatlarının ilerleyen dönemlerinde toplumsal yaşama adapte olamamış, başarısız kişilere dönüştürmektedir.

Karsını, kızının doğumu sırasında kaybeden Mustafa Merakî Efendi’nin tek derdi çocuklarını alafranga yaşam biçimine uygun yetiştirmektir. Onun çocuklarını hayata hazırlamak gibi bir amacı ve gayreti yoktur. Kendisi de ileri düzey bir eğitim görmemiş olan Merakî Efendi, “oğlunun okula gidip gelmesini ve Fransız hocasının dahi eve gelip gitmesini bir çocuğun terbiyesi için yeterli görür” (Ahmet Midhat 2013a: 4). Felâtun’un kardeşi Mihriban da bu yetiştirme biçiminden nasibini alır. Kızı piyano öğretilsin diye tuttuğu piyano öğretmenine piyano çaldırıp kendisi dinleyen Merakî Efendi yüzünden kızı da dönem kızları için gerekli görülen hiçbir beceriyi kazanamaz (Ahmet Midhat 2013a: 9).

Alafrangalığı yanlış Batılılaşmadan ibaret olan Mustafa Merakî Efendi’nin roman boyunca çocuklarına herhangi bir erdem ya da ahlak öğrettiği görülmez. Bunun da ötesinde eğitimleri için yeterli zannettiği özel dersler sayesinde gayet bilgili olduğunu düşündüğü çocukları karşısında rezil olmamak için susar ya da onları onaylar. Onun yaptığı tek şey, kendisinin tam anlamıyla mensubu olamadığı Batılı kültüre, yetiştirilme biçimleri sayesinde sahip olduklarını düşündüğü çocukları karşısında mahcup olmamak için onları onaylamaktan ibarettir.

“Bu baba ve oğul ve kız ya da kız kardeş üçü bir yerde bulundukları zaman baba oğul şayet Mihriban Hanım’ın bir çiçeğini ya da eldiven giyinişini beğenmeyecek olsalar, kızcağızın üç gün üç gece ağlayacağını bildiklerinden dolayı başına bir çiçek değil, saksıyı giymiş olsa bile çok yakışık aldığına yemin etmeye mecburdular. Felatun Bey ise bir fikrini babası onaylamadığı zaman herifin cahilliğini ortaya koymaktan çekinmediğinden dolayı zavallı adamcağız Felatun adlı oğlu yanında utanmamak için beyefendi her ne görüş ve fikrini belirtse Mustafa Merakî Efendi güya kırk yıldan beri o fikirde, o görüşte bulunuyormuş gibi acele olarak onaylamaya mecburdu” (Ahmet Midhat 2013a: 10).

Araba Sevdası romanının kahramanı Bihruz da yetiştirilme biçimi bakımından Felâtun’a çokça benzer. Nesnelerle örülü dünyası, eğitimsizliği ve hayata dair bilgisizliğiyle Felâtun’un temsil ettiği ergen tipin bir diğer örneğidir. Bihruz, bir valinin tek oğludur ve çocukluğu babasının görev yaptığı yerlere onunla birlikte gitmekle geçer. Bu nedenle bir çocuğun öncelikli olarak edinmesi gereken bilgileri 16 yaşına kadar edinemeyen Bihruz’u 16 yaşında İstanbul’da rüştiyeye veren Paşa, iki yıllık bir görev dönüşünde oğlunu imtihan ettikten sonra diploma almasına gerek görmeyerek “çocuğu kendi arzusu üzerine Babiali kalemlerinden birisine aldır[ır]”⁴ (Recaizade Mahmud Ekrem 2013: 12). Bununla birlikte Bihruz’a Fransızcanın yanı sıra Arapça ve

⁴ Buradaki “aldırmak” ifadesi ilk olarak yozlaşan memuriyeti ifade etse de arka planda paşanın nüfuzunun, Bihruz’un eksik yetiştirilme biçiminin ve bunun sebep olduğu edilgenliğin önemli bir ifadesidir. Mardin’in aktarımıyla Franz von Werner Tanzimat Dönemi’nde yozlaşan memuriyet yapısını şu sözlerle ifade eder: “Devlet memurunun oğlu, tabii olarak yine devlet hizmetine girer. Giriş ve başarı,

Farsça için özel hocalar tutulur. Ancak böyle yoğun bir eğitime alışkın olmayan Bihruz, birkaç ay hevesle gittiği kalemde “*Fransızca bir ibare okuma becerisi kazanamadan ağızdan bellediği bir hayli sözcükler ve tamlamalarla en alafranga genç beylerin tavır, kıyafet, hâl ve hareketlerini taklitte gerçekten büyük bir yetenek göster[ir]*” (Recaizade Mahmud Ekrem 2013: 12-13). Bir müddet sonra kaleme neredeyse uğramaz olan Bihruz’un aldığı eğitim bundan ibarettir.

Felâton ve Bihruz, akademik anlamda eksik bir eğitim almalarının yanı sıra içinde yaşayacakları toplumsal yapıya da yabancı büyürler. Çocuğun yetiştirilmesinde tüm mahalle sakininin sorumlu ve pay sahibi olduğu geleneksel kültür ortamından uzak bu modern yetiştirme anlayışı, kişilerin hem bilgi edinme hem de sosyal hayata hazırlanma hususunda eksik kalmalarına sebep olmaktadır. Bununla birlikte aile içi iletişimin olumlu örneğine rastlanmayan romanlarda ebeveynlerle çocuklar arasında duygusal bir bağdan söz etmek de mümkün değildir. Felâton’un, kardeşi Mihriban’la roman boyunca iletişime geçtiği ve onunla arasında bir bağ olduğu görülmez. Bihruz’un annesiyle olan ilişkisi de ancak parasal olarak sıkıştığında ondan yardım istemekten ibarettir. Roman boyunca annesine duyduğu bir saygı, hürmet ya da sorumluluk duygusu yoktur.

Bu ergen tipler karşısında yetişkin, olgun tipin temsilcisi olduğunu söyleyebileceğimiz Râkım ise geleneksel çocukluk anlayışı ve yetiştirme kültürü içinde büyür. İçine doğduğu toplumun bir parçası olarak sosyal yapı içindeki imkânlardan istifade ederek hem iyi bir eğitim alır hem de erken yaşta sorumluluk sahibi olmayı öğrenir ve böylece içinde yaşayacağı sosyal yapının organik bir parçası hâline gelir.

Râkım, bir yaşında babasını kaybeder; annesi ve dadı kalfasının çeşitli işlerde çalışarak kazanabildikleri ile çevirdikleri evde büyür. Bu süreçte Râkım da eğitimini tamamlar. Beş yaşında taş mektebe, on bir yaşında valide ortaokuluna gönderilen Râkım, on altı yaşında oradan mezun olarak Hariciye Nazırlığına girmeyi başarır (Ahmet Midhat 2013a: 13). Annesinin küçüklüğünden beri oğlu için “*bir kere insan içine karıştığını görsem hiç gözüm arkada kalmaz*” (Ahmet Midhat 2013a: 13) sözü yerini bulsa da annesi aynı yıl vefat eder. Bu söz aynı zamanda geleneksel kültürde çocuktan bekleneni ortaya koyması bakımından da dikkate değerdir. Râkım da bu bilinçle kendisini yarına hazırlamak gayretiyle çokça çalışarak hayat mücadelesine girer (Ahmet Midhat 2013a: 13-14).

Râkım, kaleme girdikten sonraki dört yıllık süre zarfında çeşitli çevrelerde tanınır ve buralardan dostlar edinir ve kurduğu dostluğun sağladığı imkânlarla gelişimini sürdürür. Arapça dilbilgisini geliştirir ve *Risale-i Erbaa*’yı; Farsçadan *Baharistan*, *Bostan* ve *Gülistan* ile Hafız, Saib ve *Pend-i Attar*’ı okur. Fransızcasını geliştirip Ermeni dostunun kütüphanesinde hukuk, tarih, coğrafya ve Fransız edebiyatından eserler okurken Galata’daki dostundan biyoloji, kimya, fizik öğrenir. Bu yönüyle Râkım’ın yetiştirme süreci evin dışında, farklı mekânlarda, çeşitli kültürel ortamlara mensup insanlarla kurduğu ilişkiler ağı içinde gerçekleşir. Böylece Râkım, geleneksel çocukluk anlayışına uygun olarak erken yaşta sosyal hayata katılır. Toplumun ve ailesinin kendisinden beklediklerini yerine getirir, eğitimini en donanımlı şekilde tamamlar. Çünkü geleneksel anlayışta toplum, “*bir içtimai destek mekanizmasıdır, bir dayanışmadır. Başarıya göre sevgi tezahürü veya usulsüz davranış üzerine kınama, iyiyi ödüllendirme ve övme veya kötüyü yerme ve men etme fîli birlikte yürür*” (Ortaylı 2010: 137). Böylece kişi, içinde yaşayacağı sosyal yapıyla organik bir bağ kurarak ve onun gereklerini öğrenerek büyür.

Mustafa Merakî Efendi’nin eğitimsiz ve alafranga yaşam düşkünü biri olması çocuklarını eksik yetiştirmesinde bir neden olarak görülebilirken yıllarca valilik yapan bir Tanzimat paşasının oğlunun eğitime özen göstermemesi dikkat çekicidir. Bu duruma iki şey sebep gösterilebilir: söz konusu dönemde bir itibar, statü göstergesi hâline gelen çocuk modası ve çocukların Batılı yaşam biçimine uygun yetiştirilmek istenmesi. Her ikisi de bu ebeveynlerin niyetini açıklamaktadır.

Tanzimat Dönemi’ndeki çocuk modası⁵ kişilerin sosyoekonomik durumlarının bir göstergesine dönüşerek ailelerin itibarı çocuklarını bu modaya uydurabilmeleriyle ölçülür hâle gelir. Hatta lüks tüketimin başladığı Lale Devri’nin ardından III. Selim Dönemi’nde bu yönde bir eğilim oluşmaya başlar ve bir yönüyle gösterişçi tüketimden de bahsedilebilir. Öyle ki bazı “*devlet adamı ve zenginler, çok pahalı ve ithal kumaşlar tercih ettikleri gibi, dairelerindeki hizmetlilere de -kendi güçlerini kanıtlamak için- pahalı elbiseler giydir[irler]*” (Orçan 2014: 67). Böyle bir eğilim, Tanzimat’ta yayılmaya başlayan çocuk modasında da kendini gösterir. Bu süreçte Paşa’nın, gücünün ve itibarının göstergesi olarak oğlunu kullandığı düşünülebilir. Öyle ki “*vilayetlerde bulunduğu zaman en büyük zevki –sırmalı giysisi içinde, midilli veya at üzerinde-*

babasının ilişkileri vasıtasıyla daha kolay elde edilir” (Mardin 1996: 140). Benzer bir değerlendirmeyi Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey (2011: 20), “*Vakıa ahvâl-i kâdime iktizasınca bu misilli beylerimizin çoğu sahabet ve asalet sayesinde ikbale nail olurlar*” sözleriyle rical ve kibar takımı olarak nitelendirdiği ekonomik elit sınıfın çocukları için yapar.

⁵ “*İmparatorluğun merkezlerinde Avrupa ile sosyo-ekonomik ilişkilerin gelişmesi ve orta-sınıf olarak adlandırılacak bir zümrenin ortaya çıkması ile birlikte, giyim kuşamdan oyuncaklara kadar bir dizi alanda çocuklar için özel ürünler getirilmeye ve satılmaya başlamıştır. Özellikle İstanbul, Selanik ve İzmir gibi Batı ile ticari ilişkilerin görece güçlü olduğu merkezlerde, adeta bir çocuk modası doğmaya başlamıştır*” (Özcan 2011: 35).

arkasında *çifte çifte uşaklarla sokak sokak gezip dolaşmak*” (Recaizade Mahmud Ekrem 2013: 13) olan Bihruz’un yaşamı bir itibar göstergesi olacak şekilde çeşitli nesnelerle donatılır.

Çocuk modasına olan düşkünlük Merakî Efendi’de de kendisini gösterir. Merakî Efendi’nin oğlu ve kızı için en önem verdiği şey, *“Beyoğlu’nda çocuk giysisi olarak her ne ki moda olmak üzere yayılır idiye herkesten önce onu alıp çocuklarına giydirmektir”* (Ahmet Midhat 2013a: 4). Ebeveynlerin bu yaklaşımı, çocukları babalarının zenginliğinin ve itibarının bir gösterge nesnesine dönüştürür. Merakî Efendi, alafranga kültüre dâhil olduğunu, böyle bir yaşam sürdüğünü göstermenin yolu olarak çocuklarını kullanırken Paşa da merkezî bürokrasi tarafından benimsenen Batılı ideolojiye uygunluğunun bir göstergesi olarak oğlunu kullanır. Giyim kuşamdan günlük pratiklere kadar Batılılaşmanın göstergelerini sunmak onların âdeta bu ideolojiyi benimseme seviyesinin bir ifadesi hâline gelir. Bu, Kemal İnal’ın “nesneleştirme” dediği olgudur. İnal, ebeveynin korumacı tavrının kişiyi hak ve özgürlüklerinden mahrum ederek bir anlamda kimlik ve kişilik kazanması önünde engel oluşturduğunu ifade eder:

“Nesneleştirme, çocuğun bir birey olarak kendi varlığı üzerinde ve kendisi için çeşitli hak ve özgürlükleri açısından kimliğini kurma ve özgürce yaşamaya dayalı düşünce ve pratiklerinin engellenmesini ifade eder. Çocuğun yetişkin gibi özneleşme -kimliğini kazanma, kendini gerçekleştirme (self-realization) vb.- süreçleri, çeşitli nedenlerle (yaşa dayalı ayrımcılık, bilgi ve deneyim bakımından aşağıda tutma, doğal kültürlere yabancılaştırma vb.) ileri sürülen ideoloji ve siyaset yüklü yetişkin mantığında çocuk, çok değişik biçimlerde çeşitli hak ve özgürlüklerden mahrum kılınarak bir nesne konumuna itilir; bilgi, deneyim ve iktidar ilişkileri bakımından nesneleştirilir. Bu durum, yani çocuğun çeşitli açılardan pasif kılınarak çeşitli itaat ilişkileri altına sokulması, nesneleştirme süreci içinde çeşitli dezavantajlara katlanmak anlamına gelir ki, bu dezavantajlar doğal değil, kurgusal ya da yapaydır” (İnal 2007: 93-94).

Babaların çocuk modasına olan bu düşkünlüğü, ilerleyen süreçte Bihruz ve Felâtun’daki gösterişçi tüketimin kaynağını oluşturur. Veblen’in 19. yüzyılın sonralarında yayımlanan *Aylak Sınıfın Teorisi* adlı eserinde ortaya attığı gösterişçi tüketim kavramı, bir toplumdaki belirli bir grubun diğerlerinden ayrılmak için yaptığı tüketim alışkanlıklarını ifade eder. Bu durum, bir anlamda bireyin elit bir zümreye mensup olduğunu göstermek ya da o zümre içinde itibar görmek için zenginliğinin ve makamının tüketim yoluyla dışavurumu olarak ifade edilebilir (Veblen 1995: 68-69). Bihruz ve Felâtun da yaşamları boyunca babalarının kendilerine kazandırdığı bu alışkanlığı sürdürür ve mensubu oldukları zümreyi göstergelerle ifadeye çalışırlar.

Felâtun, ayna karşısına geçerek kendisini Beyoğlu’ndaki terzilerdeki modellere benzetinceye kadar uğraşır (Ahmet Midhat 2013a: 8). Yeni çıkan kitapları alıp, AP (Ahmet-Platon) ile damgalatarak açıp okumaksızın kitaplığına yerleştirir.

Bihruz da tek bildiği şey olan Batılı giyim kuşam ile eğlenceyi devam ettirir. Kaleme gitmediği günlerde, giydiği her şeyin markalı olması gerektiği düşüncesiyle, Beyoğlu’nda ne kadar tanınmış marka varsa gidip oralardan alışveriş yapar (Recaizade Mahmud Ekrem 2013: 138). Bu dönemin öne çıkan gösteriş nesnelerinden olan araba gezintilerine çıkmaktan da geri durmaz.⁶ Bihruz’un bu araba gezintilerinden tek maksadı *“görünmekle birlikte görmek değil, yalnızca görünmek[tir]”* (Recaizade Mahmud Ekrem 2013: 14). Onun niyeti, *“süs ve gösteriş bakımından seyredilen arabalar içinde birinciliği elde etmekten başka bir şey”* değildir (Recaizade Mahmud Ekrem 2013: 17). Benzer bir durum Felâtun için de söz konusudur. Felâtun’un Kâğıthane’yi gezerken tercih ettiği gün *“gezmeğe gitmekten maksat, kıyı, sahrayı, açıklığı, çimenleri, çiçekleri görmekten çok, halkı görmek ya da daha doğrusu halka kendini göstermek”* (Ahmet Midhat 2013a: 8) olduğundan en kalabalık olan cuma günüdür. Râkım ise Kâğıthane gezisi için تنها bir zamanı seçmesindeki maksadı şu sözlerle ifade eder: *“Bir salı yahut çarşamba günü gideriz. O güzel sahralar, çayırlar tenhadır. Bize her güzelliklerini sunarlar. Başka günlerse oraları at ve araba panayırına döner”* (Ahmet Midhat 2013a: 8). Râkım için mesele görünmek ve gösteriş değil var olan güzelliği görmek ve farkına varmaktır. İki farklı yetiştirme biçiminin temsilcisi olan tipler bu konuda da net biçimde ayrılır.

Bunca harcamanın yanında para kazanma ve elindeki varlığı devam ettirme yönünde bir bilgi ya da tecrübeye sahip olmayan bu ergen tipler, babalarından kalan mirası alıştıkları eğlence ve gösteriş yolunda harcayıp tüketirler. Bihruz, öncelikle eldeki nakitleri, dükkânları, Beyoğlu’ndaki mağazaları, Galata’daki bir hanı satar. Elinde kalan Süleymaniye’deki konak ve Küçük Çamlıca’daki köşkü de bu yaşamı sürdürmek için elden çıkarma gayretine girişir. Felâtun da babasından kalan tüm mirası eğlence ve kumar âlemlerinde tüketir. Modern çocukluk anlayışıyla sosyal hayattan ve onun gereklerinden izole yetiştirilen bu tipler, yaşamlarının hiçbir döneminde üretim ilişkisi içinde yer almamış, para ve ekonomi kontrolüne dair herhangi bir tecrübe ve bilgi de edinmemişlerdir. Bu durum da kaçınılmaz olarak onları, kullanmayı ve kontrol etmeyi bilmedikleri bir mirasın tüketicisi hâline getirmiştir. Kendi hatıralarında Tanzimat Dönemi’ndeki mirasyediliğe değinen

⁶ “O dönemde tüketilen lüks ürünlere bakıldığında, hiç kuşkusuz, lüks tüketimin gözde araçlarından birinin arabalar olduğu görülecektir. II. Mahmut’la birlikte sivililerin de araba kullanmalarına izin verildikten sonra, İstanbul’da araba ve fayton modası başlamıştı. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, lüks yaşamın vazgeçilmez aracı olmuştur” (Orçan 2014: 114).

Balıkthane Nazırı Ali Rıza Bey, bunun istisna olarak değerlendirilemeyecek kadar yaygın bir durum olduğunu belirtir:

“İstanbul’un birçok yerli gençleri şehvet duygularına mağlup olup kumar ve eğlence dünyasına dalarak özellikle babalarının sahip olduğu, kargir mağazalar, çiftlikler, hanlar hamamlar, yahılar, konaklar ellerinden çıktı, çoğu sarraflara ve bankacılara intikal ederek ‘Hayriye Tüccarı’ denilen Müslüman kökenli tüccarların çoğu iflas etti. Bugün millet fertlerinin bir kısmı hastanelerde, bir kısmı hapishanelerde, bir kısmı da sefaletin pençesi altında inliyor” (Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey 2011: 250).

Geleneksel kültür içinde yetişmiş Râkım ise tam bir hesap adamıdır. Küçük yaşlardan itibaren sürekli çalışarak büyüyen Râkım, para kazanmayı da onu en iyi şekilde değerlendirmeyi de bilir. Nitekim kazandığı paranın yarısını gelecek aylarda harcamak üzere kenarda tutarken diğer yarısını da evlerinin tamiri için kullanır (Ahmet Midhat 2013a: 17). Nuran Deniz, onun bu tavır ve kişiliğindeki altyapının yetişme biçimi olduğunu ifade eder: *“Râkım Efendi de zor şartlarda yetişmiş, zor şartların kendisini olgunlaştırdığı bir kişilik gelişir. Babasızlık Râkım’da evine, ailesine bağlı, her şeyin kıymetini bilen, değerlerine bağlı bir kahraman tipi ortaya çıkarır. Râkım babasızlığına rağmen kendisini çok iyi yetiştirir. Ekonomik problemlerini çalışmakla ve tutumlulukla halleder, çektiği zorluklar onu güçlü bir kişilik yapar”* (Deniz 2008: 153). Bu sorumluluk sahibi ve iktisatlı davranışının yanında sosyal ilişkiler kurmakta mahirdir. Râkım, toplumsal hayatın içinde yetişmenin kendisine kazandırdığı bu tecrübe ve olgunlukla gittiği her yerde güven uyandırır, itibar ve saygı görür. Etrafına *“namuslu, edepli, utangaç, âlim, olgun bir kişi”* (Ahmet Midhat 2013a: 31) olarak görülen Râkım, kızlarına özel ders verdiği Ziklasların ve Matio Ancel adlı Fransız dostunun evinde, tiyatrodaki girdiği her locada aynı saygı ve hürmeti görür. Bununla birlikte Râkım, tecrübeye değer veren, toplum içinde duyduğu, gördüğü olaylardan ibret almasını bilen birisidir. Bu sayede toplumsal yapı içindeki olumsuzluklara karşı uyanıktır. Handan İnci (2005: 85), Râkım’ı *“dünyanın bütün hâllerine karşı uyanıktır; insan sarrafıdır”* diye niteler. Felâtun’un kendisine kanıp uğrunda tüm servetini tükettiği ve borca girdiği Polini’yi gördüğünde ondaki yapmacıklığı hemen anlar. Bu konuda Felâtun’u uyarmasına rağmen o, Râkım’ın kendisini kıskandığı için bunları söylediğini düşünerek kulak asmaz.

Hayatlarını idame ettirme ve geçimlerini sağlayabilme kabiliyeti kazandırılmamış, *“müsrifliği asalet ve sahâvet icabından addeden”* (Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey 2011: 20) Felâtun ve Bihruz, toplumsal ilişkilerini düzenlemekte ve karşılaşacakları olumsuz kişilere ve durumlara karşı uyanık davranmakta başarısızdırlar. Bihruz roman boyunca sürekli kandırılır ve dolandırılır. Hocası Mösyö Piyer, arkadaşı Keşfi, kayıkçı, herkes Bihruz’u dolandırır. Finn’in deyişiyle *“Bihruz, insanları yalan uydurmaya kışkırtır sanki, öyle ki hizmetçiler, kayıkçılar, kısaca karşılaştığı herkes, gerçekleri değiştirip Bihruz’un dıymak isteyeceği kalıba sokar”* (Finn, 1984: 95). Bihruz’u çeşitli şekillerde kandırarak haksız kazanç sağlayan ve onun evindeki konfordan istifade eden Fransızca hocası Mösyö Piyer, dönemin değişen öğretmen/hoca figürünün bir örneğidir. Babasının vefatının ardından Arapça ve Farsça hocaları gördükleri muamele nedeniyle artık derse gelmezken Mösyö Piyer işine devam eder. Çünkü Bihruz’u bir geçim kapısı olarak değerlendirir ve onun arzuladığı şekilde davranır. Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, dönemin yabancı mürebbiyelerin bu tavrından şu sözlerle bahseder: *“Muallimlerine gelince; bunlar dahi talebelerinin mizaçlarına hizmet ettikleri hâlde makbul ve aksi takdirde menfur olacaklarını bildiklerinden ücret-i tahsilîyeyi kaybetmemek için mahdum beyleri sıkıkmamak ve mizaçlarına hizmet etmek mesleğini ihtiyar ederlerdi”* (Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey 2011: 20). Mösyö Piyer de bu anlayışla öğrencisinin anlamsız ve yersiz isteklerine kimi zaman karşılık vermek istese de Bihruz’dan elde ettiği çıkar nedeniyle bundan vazgeçer.

Keşfi de roman boyunca söylediği yalanlarla Bihruz’u kandırır. Bihruz’un da dâhil olduğu çevredeki herkesçe *“kırk yalan ya da mantör [yalancı] ya da farsör [şakacı]”* (Recaizade Mahmud Ekrem 2013: 159) olarak bilinmesine rağmen Bihruz onun söylediklerine her seferinde inanır. Bunda söylediği yalanların Bihruz’un yaşamayı arzuladığı, romantik Fransız romanlarındaki hadiselerle uygunluğu da etkilidir. Nitekim Bihruz roman boyunca olaylar karşısındaki hâl ve tavrını bu romanlardaki hayata göre biçimlendirir. Çünkü sosyal hayatın gerçekliği yerine ideal olarak benimsediği ve Fransız romanlarından öğrendiği alafranga yaşamı kendi gerçekliği olarak kabul ve taklit eder.⁷

Keşfi’nin söylediği yalanların yol açtığı olay örgüsü içinde kayıkçı da Bihruz’un vapura yetişme telaşından faydalanmak ister. Bihruz, kayıkçının *“bana iki çeyrek ver, vapur Köprü’ye varmadan seni Sirkeci’ye çıkarayım”* (Recaizade Mahmud Ekrem 2013: 176) teklifini, bir kayığın vapurdan önce karşıya geçemeyeceğini düşünmeden kabul eder. Diğer bir seferinde Bihruz, vapurla İzmir’e gideceğini söyleyen Keşfi’yi yakalayıp Periveş’in mezarını öğrenmek için yine aynı kayıkçıya gider ve kayıkçı bu kez de onu İzmir vapuruna götürdüğünü söyleyerek Trabzon vapuruna götürür (Recaizade Mahmud Ekrem 2013: 206-208).

⁷ Detaylı bilgi için bakınız. Hüseyin, Ayaz (2020). Tanzimat Yazarlarının Çocuk Yetiştirme Anlayışı. Doktora Tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. s. 107-112.

Modern çocukluk anlayışıyla yetiştirmenin bir sonucu olarak Felâatun ve Bihruz roman boyunca komik durumlara düşer. Romanda cahillikleri, görgüsüzlükleri ve yapmacık tavırlarıyla henüz kişilikleri oturmamış eksik, ergen tipler oldukları açıkça ifade edilir. Ziklas ailesinin kızı Margrit, Felâatun’un ergen kalışını “*yaşlı bir çocuk*” (Ahmet Midhat 2013a: 62) ifadesiyle açıkça dile getirirken Bihruz’a dair benzer kanaatler de Perives Hanım’ın “*Daha pek toy zavallı*” (Recaizade Mahmud Ekrem 2013: 41) sözü üzerine Çengi Hanım’la aralarında geçen diyalogla verilir:

“-*Âdeta budala ayol!..*

-*Biraz hoppaya benzer.*

-*Zıpır derler bunlara zıpır...*” (Recaizade Mahmud Ekrem 2013: 41).

Romanda, modern çocuk yetiştirme kültürü ile tüketim anlayışına dayalı olarak büyütülüp daha sonra bu yaşam biçiminden uzaklaşarak toplumsal yapıya dâhil olabilen tek kişi Felâatun’un kardeşi Mihriban’dır. Mihriban, babasının ölümünün ardından komşularının öğütüne uyararak bunu gerçekleştirilebilmiştir. Geleneksel kültür içinde yetişmiş, deneyim sahibi, “*otuz yaşında, akli başında, mektepten çıkmış, âlemin her köşe ve bucağını öğrenmiş bir asker yüzbaşısına varıp*” (Ahmet Midhat 2013a: 130) ardından onun öğütlerini dinleyerek kendisine verdiği eğitimle gelişmiş ve olgunlaşmıştır. Böylece yazar, Mihriban’ın bu değişimi üzerinden modern kültürün yanlış ve eksik yetiştirme biçiminin çözümünü geleneksel kültür olarak işaret eder.

Sonuç

Tanzimat Dönemi genel itibarıyla yönü Batı’ya dönük bir değişim ve dönüşüm süreci olarak kabul edilir. Bu değişim, çocukluk anlayışı ve yetiştirme kültüründe de görülür. Bu dönemde yerleşik geleneksel çocukluk anlayışının yanında kaynağı Batı olan modern çocukluk anlayışı da toplumsal yaşamda yayılım gösterir. Modern anlayışın ortaya çıkardığı yetiştirme kültürü ve sonuçları da dönem yazarlarının romanlarında işledikleri önemli bir konu hâline gelir.

Dönem romanlarında yanlış Batılılaşmış, alafranga ya da mirasyedi tipler arasında öne çıkan iki isim Felâatun ve Bihruz üzerinden modern çocukluk anlayışı ve yetiştirme kültürüne yapılan eleştiriler değerlendirilmiş ve buna alternatif olarak sunulan geleneksel çocukluk anlayışı ve yetiştirme kültürü de Râkım üzerinden ele alınmıştır.

Babaları tarafından hayatla aralarında izolasyon uygulanmış bu tipler hayatlarının erken dönemlerinde sorumluluk almamış, tam bir akademik eğitim görmemiş, değerler eğitiminden yoksun yetiştirilmiş ve amaçsız kişiler hâline getirilmiştir. Bu nedenle hayatlarının devamında akademik ve sosyal başarı göstermek bir yana ellerinde hazır buldukları konum ve imkânı korumayı da başaramazlar. Bu durumun sorumlusu da Batı’yla ilişkisi taklit seviyesinde kalmış, çocuklarını içinde yaşayacakları hayata hazırlamak gayreti göstermeyen, onlara bir kimlik-kişilik kazanma fırsatı vermeyen, yanlış yetiştirme kültürüne kapılmış ebeveynlerdir. Babasını bir yaşında yitiren Râkım ise geleneksel anlayışla, sosyal hayatın içinde, toplumsal yapının sunduğu imkânları kullanarak kendisini hem akademik anlamda hem de dâhil olacağı toplumsal yaşama uygun biçimde yetiştirir.

Tüm bunlarla birlikte Tanzimat romanı, Batı’ya öykünen ebeveynin yanlış ve eksik yetiştirdiği, bu nedenle kimliğini ve kişiliğini bulamayan ve bu yüzden ergen kalanlarla; doğru ve isabetli yetiştirilen, yetişkin kimlik ve kişiliği kazanarak kendi varoluşunu gerçekleştiren ve böylece toplumda yer edinebilenlerin yani olumlu ve olumsuz örnekleriyle Tanzimat neslinin anlatısıdır.

Yazarların Katkı Düzeyleri: Birinci Yazar %100.

Etik Komite Onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal Destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar Çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

Ahmet Midhat (2000). *Bahtiyarlık*, (Haz. Nuri Sağlam). Ankara: TDK Yayınları.

Ahmet Midhat (2013a). *Felâatun Bey ve Râkım Efendi*, (Haz. Zuhâl İbîdan). İstanbul: Kapı Yayınları.

Ahmet Midhat (2013b). *Peder Olmak Sanatı*, (Haz. Gizem Akyol). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ayaz, Hüseyin (2020), *Tanzimat Yazarlarının Çocuk Yetiştirme Anlayışı*. Doktora tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Balıkhan Nazırı Ali Rıza Bey (2011). *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı*, (Haz. Ali Şükrü Çoruh). İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Bumin, Kürşat (1983). *Batı’da Devlet ve Çocuk*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

- Deniz, Nuran (2008). *Tanzimat Romanında Babasız Kahramanlar*. Yüksek lisans tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Duymaz, Ali (1999). “Dede Korkut Kitabı’nda ve Alplığa Geçiş ve Topluma Katılma Törenleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *Belleten*, C. 46, S. 1, s. 39-50.
- Ergin, Muharrem (2011). *Orhun Abideleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Finn, Robert P. (1984). *Türk Romanı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Heywood, Colin (2003). *Baba Bana Top At!* (Çev. Esin Hoşsucu), İstanbul: Kitap Yayınevi.
- İnal, Kemal (2007). *Modernizm ve Çocuk*. Ankara: Sobil Yayıncılık.
- İnci, Handan (2005). “Felatun Bey’i Tanır mısınız?”, *Kitaplık*, S. 83, s. 81-85.
- Mardin, Şerif (1996). *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mehmet Emin Efendi (1986). *İstanbul’dan Orta Asya’ya Seyahat*, (Haz. R. Akdemir), Ankara: KTB Yayınları.
- Meriç, Cemil (1981). *Bir Facianın Hikâyesi*. İstanbul: Umran Yayınları.
- Narlı, Mehmet (2002). “Araba Sevdaları”, *Türkbilig*, S. 4, s. 19-28.
- Orçan, Mustafa (2014). *Osmanlı’dan Günümüze Modern Türk Tüketim Kültürü*. İstanbul: Harf Eğitim Yayıncılığı.
- Ortaylı, İlber (2010). *Osmanlı Toplumunda Aile*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Oy, Aydın (1979). “Dede Korkut Kitabında Kahramanların Ad Almaları”, *Türk Dili*, S. 99, s. 150-152.
- Öztan, Güven Gürkan (2011). *Türkiye’de Çocukluğun Politik İnşası*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Recaizade Mahmud Ekrem (2013). *Araba Sevdası*, (Haz. Tamer Erdoğan). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Şentürk, Ahmet Atilla (2002). *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevilerinde Edebi Tasvirler*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Şimşek, Murat (2012). “İslâm Hukuku ve Pozitif Hukuk Açısından Çocukta Ceza Ehliyeti”, *İnsan ve Toplum*, C. 2, S. 3, s. 139-164.
- Tan, Mine (1989). “Çağlar Boyunca Çocukluk”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, C. 22, S. 1, s. 71-88.
- Veblen, Thorstein (1995). *Aylak Sınıf*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Matbaası.
- Yerasimos, Marianna (1993). *Toplumsal Tarihte Çocuk*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.



*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

*Geliş Tarihi / First Received: 16.02.2025

*Kabul Tarihi / Accepted: 30.05.2025

*Atıf Bilgisi: Çolak Asan, F. (2025). "Ece Ayhan'ın 'Meçhul Öğrenci Anıtı' Adlı Şiirinde 'Ulusal Alegori'". Hars Akademi, 8 (1), 55-67.

*Citation: Çolak Asan, F. (2025). "'National Allegory' in Ece Ayhan's Poem 'Meçhul Öğrenci Anıtı'". Hars Akademi, 8 (1), 55-67.

*DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15764799>

ECE AYHAN'IN "MEÇHUL ÖĞRENCİ ANITI" ADLI ŞİİRİNDE "ULUSAL ALEGORİ"

*Fatma ÇOLAK ASAN**

Öz

Bu çalışmanın amacı, Ece Ayhan'ın "Meçhul Öğrenci Anıtı" adlı şiirini ulusal alegori tezinine uygun bir yaklaşımla çözümlemektir. Şiirin, ulusal alegori tezinin içerdiği yaklaşımlar dikkate alınarak yakın okumasının yapıldığı bu çalışmada, metnin örtük ve açık yapısını oluşturan bileşenler tayin edilmiştir. Doküman analizi yöntemiyle elde edilen bu verilerin yazınsal yöntemin elverdiği ölçüler çerçevesinde, bir ulusal alegori okumasına imkân verip vermediği tahlil edilmiştir. Analizler sonucunda, söz konusu şiirin, Türkiye'nin ve Türk toplumunun içinden geçtiği kritik süreçlerin bir alegorisi olarak yorumlanabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Türk şiiri, toplumsal süreçlerin, ideolojik çekişmelerin, iktidar ve halk arasındaki çatışmaların yansımalarını gerek biçim gerekse içerik ölçeğinde barındıran bir geleneğe sahiptir. Bu yansıma, doğrudan mimetik bir yapıda olmamakla beraber, şiir türünün imgesel avantajları ve duygusal tonlamalara yatkın dili sayesinde, Türk şiirinde toplumsal, siyasal, ideolojik, kültürel bunalım dönemlerinde okurun sesi olmayı sürdüren bir damar mevcuttur denilebilir. Ece Ayhan, Türk şiirinin en protest şairlerinden biri olarak ulusal alegoriye şiirinde yer vermiş ve bu yaklaşımla siyasaya ciddi eleştirilerde bulunmuştur.

Anahtar Sözcükler: Ece Ayhan, Meçhul Öğrenci Anıtı, ulusal alegori, devlet, eleştiri.

"NATIONAL ALLEGORY" IN ECE AYHAN'S POEM "MEÇHUL ÖĞRENCİ ANITI"

Abstract

The aim of this study is to analyze Ece Ayhan's poem "Meçhul Öğrenci Anıtı" with an approach appropriate to the national allegory thesis. In this study, in which the poem was closely read by taking into account the approaches included in the national allegory thesis, the components that constitute the implicit and explicit structure of the text were determined. It has been analyzed whether data obtained by the document analysis method enable the reading of a national allegory within the framework of the literary method. As a result of the analysis, it was concluded that the poem in question can be interpreted as an allegory of the critical processes that Turkey and Turkish society are going through. Turkish poetry has a tradition that contains the reflections of social processes, ideological conflicts, and conflicts between the government and the people, both in form and content. Although this reflection is not directly mimetic in nature, it can be said that there is a vein of poetry in Turkish poetry that continues to be the voice of the reader in periods of social, political, ideological and cultural crisis, thanks to the imaginative advantages of the poetry genre and its language prone to emotional intonations. Ece Ayhan, as one of the most protest poets of Turkish poetry, included national allegory in her poetry and made serious criticisms of politics with this approach.

Key Words: Ece Ayhan, Meçhul Öğrenci Anıtı, national allegory, state, criticism.

*Doktora Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı, Sakarya.
fatma.asan3@ogr.sakarya.edu.tr / ORCID: 0009-0006-6763-216X.

Giriş

İkinci Yeni şairlerinden Ece Ayhan'ın şiirlerine ilişkin değerlendirmelerde, şairin kişiliğine yönelik "hırçın", "muhalif", "marjinal" gibi nitelermelerin, eseri bağlamında da genel bir yargı olarak kabul edildiği göze çarpmaktadır. Bu tarz değerlendirmeler, Ayhan'ın şiirini, kaotik/parçalanmış ve bu parçaların protest yönü kuvvetle vurgulanmış metinler olarak görme eğilimindedirler. Ece Ayhan, yaşadığı dönemin sanat-edebiyat camiasından, Türkiye'nin uzak ve yakın tarihine kadar pek çok konu üzerinde aykırı fikirler ileri sürmüştür. Şair bu tavrını "etikçilik" sıfatıyla kavramsallaştırmıştır (Ayhan 1993: 149).

Ece Ayhan, sahip olduğu muhalif ve entelektüel tutumu, şiirlerinde çeşitli yazınsal teknikler vasıtasıyla ortaya koyar. Ayhan şiiri, içeriğindeki toplumsal, tarihsel ve politik göndermelerle bireysel olanı aşan bir anlatıyı kurarken alegoriden de yararlanır. Ece Ayhan şiirleri, alegorik anlatım bakımından verimli bir malzeme sunmaktadır. Bu çalışmada, söz konusu malzeme içinden, bireysel olanla siyasal olanın iç içe geçtiği "Meçhul Öğrenci Anıtı" şiirinde Türkiye'nin yakın toplumsal ve siyasal tarihini merkeze alan bir dilin kullanıldığı gösterilmeye çalışılacaktır. Alegorinin, Fredric Jameson'ın "ulusal alegori" tezine uygun bir biçimde, özellikle cumhuriyet ideolojisinin ve Cumhuriyet'i kuran kadroların, bürokratların ve askerî kanadın başat rol oynadığı idari-siyasi sürecin hem panoraması hem eleştirisi olmak bakımından, işlevsel bir yazınsal yöntem olduğu tartışılacaktır.

Ulusal alegori, literatürde romanlar üzerinden incelenmiştir. Bunun başlıca nedeni, tarihsel olarak da modern ulus-devletin ortaya çıkışı ile eşzamanlı gelişen roman türünün, bireysel hikâyelerle tarihsel, toplumsal ve siyasal bağlamları birleştirme imkânı sunmasıdır. Roman, karakterlerin gelişimi, olay örgüsü, mekân, zaman gibi unsurlarla, tarihsel sürece ışık tutmak, bir toplumun yapısını, yaşadığı çatışmaları, dönüşüm süreçlerini, kolektif bağları incelemek bakımından yazara daha geniş bir hareket alanı sağlar. Ancak söz konusu durum, şiirde ulusal alegorinin bulunmayacağı anlamına gelmemektedir. Daha ziyade mensur anlatılarda kullanıldığını gördüğümüz alegori, şiirde de etkili bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle epik şiirler, destanlar, tahkiyeli şiirler, "anlatımcı şiirler" (Sümer 2010: VII), modern politik şiirler, imgelem gücü yüksek, tarihsel, toplumsal, ideolojik yüklemeleri yoğun şiirler, arka planda ulusal göndermeler taşıyabilir. Şiir ölçeğinde ulusal alegori, imgesel anlatım, semboller, tarihsel, mitolojik ya da ideolojik atıflar aracılığıyla dolaylı olarak kurulur. Türk edebiyatında Nâzım Hikmet'in şiirleri bireysel aşk, acı, hasret, gurbet gibi konular üzerinden, Marksist mücadele, sınıf çatışması, ulusal bağımsızlık vb. temaları işlemeyle öne çıkar. Yahut Mehmet Âkif Ersoy'un şiirlerinde, şairin ıstırapı, aslında ulusal duyguların dışavurumudur. Alegorik şiire bir örnek olarak Tevfik Fikret'in "Devenin Başı" manzumesi verilebilir (Karataş 2019: 27).

Ece Ayhan şiirini özgün yapan, onu diğer İkinci Yeni şairlerinden farklı kılan birtakım hususlar vardır. Akademik eleştirilerde, şaire yönelik genel yargı İkinci Yeni hareketinin en özgün sesi olduğudur. Bu şiiri çok sesli bir şiir olarak tanımlamak uygundur. Bütün olgu ve görünüşleriyle hayata karşı, bizzat kendisinin "algı ortalaması" diye tabir ettiği vasat kavrayışın ötesinde, ifrat-tefrit noktaları arasında salınan bir idrake sahip olan şair, başta dilin kendisi olmak üzere, duygu, düşünce, iddia, teklif, analiz ve sentez noktasında, olağan ve alışılmışın sınırlarını zorlayan bir şairdir. Ayhan'ın şiiri, verili olanı dağıtan, sorgulanmaksızın onaylanan olguları tartışmaya açan bir retoriğe sahiptir. Şairin sesinde; öteki'nin, reddedilen'in, farklı'nın, "dar kapı"nın, bastırılanın ve susturulanın sesini duymak mümkündür. Bu seslerden her birine diğer İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde de tesadüf edilebilir ancak Ece Ayhan'ın söyleminin keskinliği ve politik göndermeleri daha belirgindir.

"Ulusal Alegori" ve Şiir

Alegori, bir anlatım tekniğidir. Tüm edebiyatlarda olduğu gibi Doğu edebiyatlarında da eskiden beri kullanılmış olması, alegoriye yaslanan söyleyişlerin edebî bir yönünün bulunduğunu, duygu veya düşünce aktarımında etkili bir yöntem olduğunu gösterir. Ulusların destanlarında, mitolojilerde, Budist metinlerde, Aisopos'un masallarında, Kelile ve Dimne'de ve hemen tüm ulusal masallarda sıklıkla karşılaşılan bu yöntem, okura iletilmek istenen mesajın ağır, tumturaklı ve didaktik cümleler kurmaksızın daha çarpıcı bir hikâye üzerinden aktarılmasına imkân verir. Kavramın kapsamlı bir tanımı şu şekildedir:

“Alegori, bir olay, nasihat, dilek veya düşünceyi, başka varlıklar vasıtasıyla ve onlara ait özelliklerle ‘boyayarak’ anlatmaktır. Alegorik ve sembolik anlatım, bazen, toplumun tepki duyacağı bir konuyu kapalı bir şekilde anlatmak için tercih edilir. Şair ve ediplerin yönetim, kültür ve medeniyet eleştirilerinde alegori veya başka kapalı bir üslup tarzını tercih etmeleri tabiidir” (Coşkun 2006: 38).

Alegorinin en önemli özellikleri, bir eserin bütünüyle ilgili bir betimleme olması (Açıl 2013: 94), metafor, mecaz, sembol ve istiareten faydalanarak kurulan, çok anlamlılık ve muğlaklık içeren ayrı bir edebî tür olarak ele alınabilmesidir (Pomakoğlu 2016: 340). Şiirin, tüm bu retorik araçlarının üst seviyede kullanılmasına ve katmanlı anlamlar yaratmaya en çok imkân tanıyan edebî tür olması, onu, aynı zamanda alegoriye elverişli hâle getirir.

Alegorinin varlık nedeni, hakikatin varlığına dair bir ön kabulden ayrı düşünülemez. Fakat söz konusu hakikat, dilin imkânları itibarıyla kimi zaman askıda kalır. Bainard Cowan, bu durumu paradoksal bir ifadeyle açıklar ve alegorinin ilk şartının gerçeğin varlığının tasdik edilmesi, ikinci şartının ise gerçeğin muğlaklığının kabul edilmesi olduğunu söyleyerek alegoriyi hakikatin içinde boy atan bir sürgüne benzetir (1982: 114). Alegori, hakikatin temsili olarak metin düzeyinde icra ettiği bu mühim rolü iki tarzda yerine getirir. Bu hususta yapılan bir tasnife göre, ilki “kusurlu” ikincisi “kusursuz” alegori olmak üzere iki alegori çeşidi vardır. “Kusursuz” alegoriler zamansız öğretilerdir, zira bire bir denklikler tarihsel süreç içinde değişime uğramazlar. Anlatıda eş değerliklerin geçerli olduğu yalnız iki küme mevcuttur. Örneğin George Orwell’in *Hayvan Çiftliği* adlı eserinde, *Hayvan Çiftliği* devrimin hemen sonrasındaki Sovyet Rusya’ya karşılık gelir. “Kusurlu” alegoride ise metin, tarihsel süreçte farklı anlamlara kapı aralar ve bu anlam kümelerinin sayısı en az ikidir (Öztürk Kasar, Yatarkalkmaz 2021: 124). Anlaşıyor ki alegori, hareket alanı metnin sınırları olsa da anlam alanı metinle sınırlı kalmayan ve kollarını tarihe, topluma, insana ve hayatın her safhasına uzatabilen yetkin bir eleştiri ve yorumlama yöntemidir. Bilhassa, şiirin bir tür olarak “resullerin sözleri gibi” tefsire açık, her bir okurun kavrayış gücü nispetinde açık uçlu ve içeriğine tutulan tarihsel, siyasal, psikolojik vs. aynalarla farklı görünüm arz eden yapısı göz önüne alındığında, “kusurlu” alegori tanımına uyan bir ifade biçimine yakın sayılması mümkündür.

Alegorinin tanımlanmasının ardından özel tarzda bir alegoriyi imleyen “ulusal alegori” kavramını ele almak gerekir. Kavram, Marksist eleştirmen Fredric Jameson’a aittir. Jameson, söz konusu kavramı, ilk kez 1986’da yayımlanan “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı” başlıklı makalesinde dile getirmiştir. Jameson’ın yazısının temel savı, Üçüncü Dünya’da üretilen tüm metinlerin zorunlu olarak alegorik olduğu yönündedir. Makalede, bu savı destekler mahiyette başka yargılara da yer verilmiştir. Jameson’a göre, Üçüncü Dünya entelektüelleri, özel bir hikâye anlattıkları iddiasında olsalar da dile getirdikleri şey, kendilerinin de içinde bulunduğu ulusun ortak yazgısıdır. Bu yazgı, söz konusu ülkelerin modernleşme süreçlerini karakterize eden gerilime ve çatışmaya tekabül eder. Tezini Hegel’in efendi-köle diyalektiği üzerinden örnekleyen yazar, kapitalist Birinci Dünya’nın edebiyatının kamusal-politik-siyasal alanla irtibatı olmayan, salt özel-bireysel, Freudyen eserler üretmelerine, temel karakteristiklerinin postmodern olmasına karşın, Üçüncü Dünya edebiyatının siyasal alanın dışavurumunu içeren, emperyalizm ve sömürgecilik deneyiminden mustarip kamusal örüntülerin yansıdığı, postmodernizm seviyesine varamamış, adeta alt bir tür olan “alegorik” anlatım biçiminde metinler yazdıklarını söyler (2008: 365-371). Üçüncü Dünya metinleri için bir okuma önerisi olarak da değerlendirilebilecek bu yaklaşımın özeti yazarın şu cümleleridir: “*Özel bireysel yazgının öyküsü, her zaman kamusal Üçüncü Dünya kültürünün ve toplumunun kuşatma altındaki durumunun bir alegorisidir*” (2008: 373). Jameson’ın tezine karşılık, bir yıl sonra, geniş çaplı bir eleştiri kaleme alan Aijaz Ahmad, Üçüncü Dünya tanımlaması başta olmak üzere, bu ayrımın dayandığı kuramsal zemini gerçeklikten uzak, genellemeci ve dışlayıcı bulur. Üçüncü Dünya’nın, tekil ve homojen bir kütle olarak algılanmasının deneysel olarak hiçbir gerçeğe dayanmadığını, bu kütlenin üretim ilişkileri değil de uluslar içindeki egemenlik ilişkileri bağlamında, tekil sömürgecilik ve emperyalizm deneyimiyle kurgulandığını, bu durumda da tarihin itici gücünün buralarda sınıfsal oluşumlar, sınıf mücadelesi veya sınıf, ulus, ırk, cinsiyet, çelişkiler çokluğu ile değil de tekil ulusal sömürü deneyimi ile belirlenmesinde çarpıtma ve abartma olduğunu, Üçüncü Dünya’nın, tarihin yalnızca nesnesi olarak tanımlanmasının “öteki”leştirici bir eleştiri dili olduğunu iddia eder (1995: 39-47).

İki eleştirmen arasındaki bu tartışmanın Türkiye’de de yankıları olmuştur. Murat Belge konuya dair yazdığı “Üçüncü Dünya Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış” adlı yazıda Ahmet Midhat Efendi’den bu yana alegorinin Doğulu ve Batılı değerlerinin belirlendiğini ve sonrakilerin bu kalıplar üzerinden yazdıklarını söylerken bu çizginin dışına çıkan modern yazarları da sayar. Türk edebiyatında Orhan Pamuk, Oğuz Atay, Latife Tekin gibi yazarların bu kategoriye uygun eserler yazdıklarını, ancak bu yazarların Jameson’ın iddiasındaki gibi kolonyalist bir yaşıntının etkisinde kalmadan bu tarzı tercih ettiklerini söyler (2009: 69). Jameson’a hak verdiği noktada Belge, Batılı yurttasın 2. Dünya Savaşı’ndan bu yana politik aygıtın işleyişine güvenmediği için onu görmezden gelme eğiliminde olduğunu, oysa Üçüncü Dünya’nın birçok ülke ve bölgesinde siyasetin hâlâ önemini koruduğunu, dolayısıyla bireysel psikolojiyi ve edebiyatı etkilediğini düşünür. Modernleşme sürecini de içine alan resmî tarihin, değişim sürecine kumanda eden siyasi otorite tarafından birçok sır ve esrar perdesiyle örtüldüğünü, Üçüncü Dünya yazarlarının bu esrarı anlamak ve açıklamak, kendi toplumunun tarihini derinlemesine kavramak için, ister istemez siyasalın içinden konuştuklarını ifade eder (2009: 72). Sibel Irzık ise muhtemeldir ki Osmanlı’nın son dönemini ve Kurtuluş Savaşı’nı kastederek Türkiye’nin böylesine bir geçmişinin bulunduğunu, dolayısıyla Türkiye’nin Jameson’ın Üçüncü Dünya sınıflandırmasına dâhil edilebileceğini belirtmektedir (Ünser 2022: 146). Konuya ilişkin bir başka önemli yazı da Serhat Uyrukulak’a aittir. Yazar, söz konusu makalede, temel niteliği “özel ve kamusal, poetik ve politik olan arasındaki kopuş” olarak nitelenebilecek Birinci Dünya romanları ile “*metinlerinde beliren her Freud’un kılık değiştirmiş bir Marx olduğu*” Üçüncü Dünya romanları arasındaki şemayı benimseyen okurun, bir tür şartlanmışlık içine girerek kolektiviteye göndermede bulunmayan eserleri bile kategorik bir zorunlulukla ulusal alegori olarak okumasındaki tehlikeden söz eder (2014: 143).

Tartışmanın geldiği noktada, ulusal alegorinin indirgemeci ve genelleyici yaklaşımını akılda tutarak metin tahlilinin sıhhatini kuşkuya düşürecek “zorunlu” yorumlara karşı tetikte olmak bir seçenek hâlinde önümüzde belirir. Bunu yaparken her türden sanatın, kullandığı vasıtanın, yani kelimenin, rengin, figürün, formun, sesin, görüntünün ötesinde, gerçekte anlatmak istediği şeyin “başka” bir şey olduğunu, dolayısıyla her sanatın bir yönüyle alegorik olduğunu da unutmamak gerekir. Bu bağlamda, edebiyat, alegoriye yaslandığında, anlam katmanlarıyla donanmış zengin bir retorik sunma imkânına erişir.

“Meçhul Öğrenci Anıtı”nda Ulusal Alegori

“Ulusal Alegori” kavramı, modern durumun karmaşıklığını ve ayrıntılarını anlatma konusunda tüm türlerden ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Bu sebeple üzerinde tartışılan teorik, ideolojik veya kültürel meselelerin “roman” türü ile daha sıkı ilişkiler içinde olmasının da normal olduğu düşünülmelidir. Öte yandan ulusal olmasa da alegorinin modern öncesi şiir için, özelden Türk şiiri için kullanışlı bir teknik olması, alegorinin modern şiir ve roman arasında özgün bir bağlantı noktası olarak ortaya çıkmasına müsaade eder. Ece Ayhan’ın, tarihsel, toplumsal, ideolojik ve siyasal bağlantıları kuvvetli ve imgelem gücü yüksek şiirlerinin, alegori ve şiir arasında modern bağın onun üzerinden denetlenebilecek bir çıkış yolu bıraktığı hesap edilebilir. Ece Ayhan’ın tüm tahakküm odaklarına karşı politik, ideolojik tutumların daha üstünde konumlandığı “etikçi”liği, Jameson’ın ulusal alegorisini ve ona karşı Ahmad’ın cevaplarını da içeren bir kapsam vaat edebilir.

Ece Ayhan’ın çocukluğu sıra dışı bir toplumsal çevrede, fuhuş, şiddet, yoksulluk, ıssızlık ve kimsesizlikle geçmiştir (Karaca 2007: 115). Bu karanlık çocukluk dönemi, şiirinin ana zembereğini döndüren bir itici güç olmuştur. Ayhan’ın parasızlık, hastalık, toplumdan dışlanma gibi pek çok zorluklarla geçen hayatı, tarihin ve toplumun resmî söyleme aykırı bir yüzünü görmesine neden olmuş ve şiirini, bu görme biçiminden doğan özgün bir kavrayışın mimarisi hâlinde kurmuştur. Şairi alegoriye sevk eden, toplumsal dinamikleri ve bireysel psikolojileri kendine mahsus bu perspektiften okuması olmuştur diyebiliriz.

Ece Ayhan şiiri, politik veya kuramsal sınırları reddeden bir şiirdir. İkinci Yeni şiiri için kullanılan “sivil şiir” (Ayhan 2001: 33) nitelemesini temel ve yan anlamlarıyla birlikte üzerinde taşıyan bir şiir yazan Ayhan, siyasal angajmanlardan beride durmuştur. Marjinal tutumunu, David Ricardo’nun, kasabanın en uzak tarlasındaki ürünün piyasayı belirlediği iddiasındaki iktisat kuramıyla izah eden şair (Ayhan 2014: 35), verili gerçekliklere uzaktan ve eleştirel bakışıyla kurduğu dilsel yapıyla, ulusal alegorinin varsaydığı alanın dışına taşarak kendi muhalefetine sesine, kendisine benzer hayatlardan gelenlerin sesini eklemiştir. Bu bağlamda Ayhan şiiri, ideolojik ve politik olanı kuşatmakla beraber onun üstünde bir “dil” yaratan noktada konumlanır. İlk şiirlerinden itibaren, yakın ve uzak tarihe yaptığı göndermeler, özellikle Meşrutiyet sonrası ve

Cumhuriyet'teki olay ve olgulardan hareketle tarih üstü direniş ve çatışma noktalarına yaptığı atıflar, Ayhan'ın şiirinin "Yeni Tarihseleçilik" olarak nitelenebilecek biçimde ulusal alegorinin özgün bir biçimi ile ilgi kurabilmesine imkân verir.

Ayhan'ın en bilinen şiirlerinden biri olan "Meçhul Öğrenci Anıtı", bu bağlamda Barbara Harlow'un, *Resistance Literature* kitabında alıntılıdığı "direniş edebiyatı" kategorisine dâhil edilebilecek bir şiirdir. İlk defa 1966'da Filistinli bir yazar ve eleştirmen Ghassan Kanafani tarafından Filistin edebiyatını tarif etmek üzere başvurulmuş bir kavram olan "direniş edebiyatı", yasal engellere ve sansürlere maruz kalan ve kültürel bir kuşatma altında yok sayılan bir edebiyatı nitelemek üzere yazar tarafından kavramlaştırılmıştır (1987: 5). Ayhan'ın direnişi, coğrafi ve politik konumu aşan bir direnişe ve ayrıksılığa vurgu yapmaktadır. Her ne kadar, Birinci ve İkinci Dünya'dan sayılamayacak bir coğrafyanın çocuğu olarak şiir yazmışsa da üzerinde durduğu husus, ideolojik yaklaşımların gözden ırak tuttuğu evrensel bir meseledir. Öte yandan, ulusal alegori oryantalist bir yanılgıyı içeriyor olmasına karşın, Ayhan'ın şiiri ulusaldan hareketle, evrensel bir karşıt olma ve direnme durumunu ifade edecek yorumlara olanak sağlayacak bir konumdur. Tikel durumlardan evrensele varma yönünde Ayhan şiirinin özgünlüğünü belirten Bayıldırın'a göre, "Meçhul asker anıtı" tekil bir askerin anıtı olmadığı gibi, bu şiir de tekildeki çoğula adanmıştır (1999). Şiir, 1969'da öldürülen Battal Mehettoğlu'nun ardından yazılmış olsa bile içerdiği politik mesaj ve evrensel göndermeler itibarıyla salt belli bir şahsın yahut kesimin şiiri değil, var olma sancısını yansıtan bir serzenştir (Ayçelik 2022: 493). Ayhan'ın kendisi de bu vaziyeti şu sözleriyle teyit eder: "*Ben tek bir çocuk olayından hareket etmiyorum; bunu toplumumuzun bir dolu derdi arasında bir derdi olarak da görmüyorum. Demek istiyorum ki, bütün kahırlarımız bir tek toplumsal olayda yansıyabilir*" (1996: 76).

Edebiyatın direniş bağlamında hayati fonksiyonu vardır. Metin aracılığıyla yabancı egemenliğine karşı yürütülen direniş, edebiyat üzerinden yaratılır. Edward Said'e göre, sömürgeci alaşağı edilmemiş bile olsa insanlar topraklarını hayallerinde geri alabilirler (Akt. Jusdanis 1998: 227). Sömürgeci kavramının yalnız toprakları değil zihinleri de işgal edenleri ve geri kazanılması yolunda hayal kurulan toprakların, sömürgecinin dayattığının dışında kalan özgün ve çoğulcu yaşam biçimlerini de kapsadığı söylenebilir. "Meçhul Öğrenci Anıtı" şiirini "direniş edebiyatı" kategorisinde değerlendirmemizin en mühim sebebi, Ayhan'ın hâkim bir noktada konuşlanan devletin, toplumun alt sınıftan fertleri karşısında bir tür işgalci vasfıyla eylemde bulunduğu inanmasıdır. Ece Ayhan'ın burada muhalefet ettiği devlet, sadece Üçüncü Dünya ülkelerindeki değil evrensel kapsamda tüm otoriter yapılarıdır. Dolayısıyla Ayhan'ın muhalefeti Jameson'ın ulusal alegorisinden daha geniş bir cephenin karşısında kendisini konumlandırır. Negatif sıfatlarla yüklü eylemlerle devlet aygıtı, hakkını arayan bireylerin yolunu kesmekte, özgürlük alanlarını işgal etmekte, onlara insanca yaşayacak bir saha bırakmamakta, özgün kimliklerini reddedip onları kendi katında problem doğurmayacak munis ve itaatkâr bir kütle olarak hareket etmeye zorlamaktadır. Bu tektipleştirici tavır, devletin sert yüzünü ortaya koyan en önemli alamettir. Şiirlerinde genel olarak toplum dışına itilmiş, dışta bırakılmış, marjinal kimliklere yer vermesinin nedenini, Sezai Karakoç'un "*Negatif gerçeklikler*" ifadesini ödünç alarak izah eden Ayhan şöyle der: "*Sonra bir fotoğrafın arabı 'rötuş'suzdur. İnsanın şiirde ve tarihte kendine çekidüzen vermesini doğru bulmuyorum ben*" (1987: 70). Ece Ayhan, rejimin sessiz sedasız yok ettiği kimliklerin dramını şiir metnine âdeta kazıyarak onlara edebî düzlemde yeniden hayat vermektedir.

Bu şiirin yazıldığı tarih 1970'tir. Ali Gevgilili'ye göre özellikle 1945-1970 arasındaki yirmi beş yıl burjuvazinin ekonomik ve politik iktidarını kesinleştirmesinin çeşitli duraklarını yansıtır (1989: 92). Kapitalizmin gelişimi, sosyal ve sınıfsal yapıya daha önce benzeri görülmemiş altüst oluşlar biçiminde yansımış, gelişen kapitalizm eski ve yeni düzen arasında derin bir yapısal ikilik yaratmıştır. Bu değişim olgusu, bir iç direnç ve savaşımın sürecidir. Türkiye gibi tarihsel nedenlerle kapitalizmin girişim çarklarına gecikmiş olarak giren bir toplumda, hızlı kapitalistleşme toplumun uyuşmuş eklemlerini birdenbire sarmış, burjuvazinin gelişimi ve kapitalizmin asıl dinamosu durumundaki güçlerin, eski ayrıcalıklarını korumak isteyen başka sosyal gruplar, kurumlar ve dünya görüşleriyle savaşımı, böyle anlarda toplumun yerleşmiş değerler sisteminde bir iç anarşi yaratmıştır (1989: 84) Bu çalkantılı süreç elbette Cumhuriyet kadrolarının modern dünyaya entegre olmak için yaptığı manevralardan bağımsız düşünülemez. Modernleşmenin Batılılaşmak olarak anlaşıldığı Türkiye'ye özgü bu vasatta, modernizm toplumu dönüştürücü bir ideolojik aygıt olarak işe koşulmuştur. "*Modernizmi, modernleştiriciden, bu yüzden de doktriner bir yaklaşımdan ayrı düşünmemek gerekir. Her*

ikisini bağlayan ortak doku ise, kapitalistleşmedir" (Kahraman 1997: 57). Kapitalistleşmeden umulan faydalar ancak modernizmin kanatları altında kalındığı sürece elde edilebilir. Tam bu noktada, Terry Eagleton'ın, modern yaşamın dünyevileştirilmiş kültürünün, bir çeşit din ikamesi olduğu noktasındaki görüşünü hatırlamakta fayda var (2011: 101). Geleneksel değerlerin ve bilhassa dinî düşünce ve pratiklerin, pragmatizm, pozitivizm, sekülerizm ve faydacılık gibi düşünce biçimleriyle yer değiştirilmeye çalışıldığı Cumhuriyet sonrası dönemde, kültürel yapının iktisadi gayelerle yeniden düzenlenmesi yoluna gidilmiştir. Modernizm ve kapitalizmin birlikteliğinden doğan bu sancılı dönemin Ayhan şiirindeki izleri, bilhassa bu şiirde gözlemlenebilir. Bu sayede Cumhuriyet modernleşmesinin oluşturduğu yapının alegorik izdüşümü, Ayhan şiirinde kendini gösterir. Fakat Ayhan'ın şiirinin "*bir fotoğrafın arabı*" gibi ters, sivil ve marjinal bir noktadan bu alegoriyi oluşturduğu dikkate alınmalıdır. Onun şiirini kapalı yapan bu özgün alegoridir.

Şiir, baştan başa toplum ile devlet, özne ile otorite, özel ile kamu, ezilen ile ezen, direniş ile baskı arasındaki diyalektiği ortaya koyar. Kapitalist modernleşmenin jakoben tarzda yürürlüğe konduğu ülkelerden biri olan Türkiye'de, modern anlayış doğrultusunda kültürel kurumlar ve yapılar inşa hatta icat edilmiştir. Jameson, söz konusu makalesinde, kültürel yapı ve tavırların, temel çelişkileri çözümlemeye yönelik çabalar olarak ortaya çıktıklarını, fakat bu kültürel modellerin sonraki kuşaklara nesnel vaziyetin bir parçası biçiminde göründüklerini söyler. Bu kültürel modeller "*Bir zamanlar çözümün parçasıyken, daha sonra sorunun bir parçası hâline gelirler*" (1994: 29). Türkiye'de mevcut durum tam da budur. Kapitalizm, toplumsal tüm değer ve yapılarla beraber insanı da sömürü çarkının dişlileri arasında sıkıştırmış ve bunu modernizmin sağladığı uygun zemin üzerinde gerçekleştirmiştir. Üçüncü Dünya entelektüellerinin "*kolektif kimlik arayışı*" (Jameson 2008: 30) bu tarihsel perspektiften beslenmektedir. Tepeden inmeçi kültürel kimliğin eleştirisi, Üçüncü Dünya metinlerini alegorik ve Üçüncü Dünya yazarını alegorik eleştiriye yatkın kılar. Alegori bu noktada, modernizmin onayladığı verili kimliklerin buyurgan bir biçimde dayatılmasına karşı bir muhalefet biçimi olarak ortaya çıkar. Üçüncü Dünya ülkelerinin modern sisteme entegrasyondan büyük faydalar uman siyasal aktörlerinin, eleştirel yaklaşımlara gösterdiği sert ve hoşgörüsüz refleks nedeniyle, alegorinin, denklilikleri okurun kabiliyetine bırakarak riski azaltan yönü, elverişli bir ifade alanı oluşturmaktadır. Şiirdeki "çamaşırcı ana" ile "eskici baba"nın kapitalist sistemin ezdiği iki figür olduğunu, mafya gibi davranan devletin, öğrencilerin kanına girdiğini, çocukların oyuncaklarla değil zakkumlarla oynadığını fark eden okur, şiirden kalkarak değerlerin altüst olduğu bir anarşi ve güvensizlik ortamını kuvvetle idrak eder. İşte bu idrak, şiirdeki alegorik yapıya içerik kazandırır.

Devlet ve Disiplin Toplumu Alegorisi

Şiir, sonu başa alarak hikâyeyi kurgular:

"Buraya bakın, burada, bu kara mermerin altında

Bir teneffüs daha yaşasaydı

Tabiatattan tahtaya kalkacak bir çocuk gömülüdür

Devlet dersinde öldürülmüştür" (Ayhan 2015: 123).

"Meçhul Öğrenci Anıtı" şiiri, sistemin katlettiği bir çocuğun ardından yazılan bir ağıttır. Şiir, daha adından itibaren tarihsel ve politik göndermeler içerir. Meçhul asker anıtında olduğu gibi, kimliği belirsiz kahramanların öyküsünü anımsatan şiirde, esas figür olarak bir çocuk etrafında kurgulanan alegorik yapıyla, toplumsal bir eleştiri yapısı. Öldürülen çocuk, uslanmayan karakteriyle yalnız bireysel varlığını değil Türkiye'deki 60'lı yılların asi öğrenci hareketlerini, o tarihsel süreçteki çatışmaları ve toplumun dışlanmış kesimlerini sembolize eder. Alegorik olarak bir halkın tüm çocuklarını simgeleyen "meçhul öğrenci", otoritenin baskı altına aldığı, geleceğin potansiyel gücüdür. Zulme uğramış halkların sesini bugüne taşıyan şiir, bireyin anlatımı aracılığıyla ulusun alegorisinin yapılması anlamında Jameson'ın tezine uyan bir yapıdadır.

Bu faili meçhul cinayetin en vurucu ögesi, çocuğun "devlet dersinde" öldürülmesidir. Devlete yapılan bu vurgunun başlıca nedeni, Ece Ayhan'ın devlette sembolleşen iktidara yönelik tavrıdır. Her türden iktidara karşı çıkan Ayhan'ın, ona yönelik nefreti öylesine büyüktür ki kendi düşüncesinin dahi iktidarda olmasını istemez (Ayhan 1996: 132). Ona göre, devlet, iktidar ve otorite kavramları birbirinden ayrı düşünülemez; bunlar, aynı yapı ve işleyişin değişik yüzlerle kendini ortaya koyma biçimlerine işaret etmekten başka bir ayrılmaya sahip

değillerdir. Onun, “devlet”i, iktidarı elinde tutan ve artıkdeğer paylaşımına dayalı çıkar ilişkileri içinde bir araya gelmiş bulunan belirli sınıflara mensup kişilerin, bu durumlarını meşrulaştırmak, süreklileştirmek ve halkı/öbür toplumsal sınıfları sindirerek bu ilişkiler ağından uzak tutmak için kullandıkları bir otorite aracı olarak gördüğü anlaşılmaktadır (Kul 2007: 296). Ece Ayhan şiirinde temel üç saldırı noktası bulunur. Bunlardan biri din, ikincisi sistem, üçüncüsü resmî tarihtir (Hüküm 2014: 54). Hemen fark edileceği üzere, bu üç unsurun üçü de muktedirdir ve birer baskı aracı olarak toplumsal fonksiyonları vardır. Bütün baskı araçlarıyla birlikte, mülkiyetten ve mülkiyet duygusundan da nefret eden Ayhan, iktidarı mülkiyetle özdeşleştirir. “*Emlak cumhuriyeti*” (Ayhan 1993: 55) ifadesindeki ironi, şairin bu husustaki yargısını yeterince ortaya koyar. “Meçhul Öğrenci Anıtı” şiiri, devletin, çatısı altında yaşayan bireyleri de mülkü sayarak hayatları, inançları ve yaşama tarzları üzerinde tasarrufta bulunma yetkisini kendinde bulmasının trajik sonuçlarını dile getirmektedir.

İktidarın, tebaasına karşı katle varacak ölçüde sert davranışını en çarpıcı biçimde anlatan pasajlardan biri Elias Canetti’ye aittir. Canetti güç ve iktidarı kedi, o güce maruz kalan varlığı fare ile temsil ederek bu hiyerarşik ilişkiyi kedinin fare ile oynaması üzerinden analiz eder ve kedinin egemen olduğu uzamın, fareye yaşattığı umut anlarının, onunla oynarken bir yandan da onu yakından izlemeye devam etmesinin, onu yok etmek noktasındaki niyetinin ve kararlılığının tümünün iktidarın görünümüleri dahası ta kendisi olduğunu belirtir (2006: 284). Bu sembolizm, “Meçhul Öğrenci Anıtı” şiirinin çerçevesiyle uyumludur. Kedi-fare ikilisi bu şiirde devlet-öğrenci ikilisine tekabül eder. Uzam, okuldur ve umut, modern Cumhuriyet baskısıyla tahtaya kaldırılmış çocuğun tabiata dönüş umududur.

Şiirin alegorik kurgusunda, devletin buyurganlığı, bir “zabit okulu”nun bünyesinde görünür hâle gelir ve tüm tebaasına layık gördüğü zulüm, bir öğrenci üzerinden anlatılır. Çocuğun ölümü, aslında bireysel bir hadisenin toplumsal bir temsile dönüşmesiyle, devlet şiddetine ve ideolojisine yönelik derin bir eleştirinin alegorisidir. “Devlet dersi” gibi simgesel bir ifade, devletin, çocukları güzel yarınlar değil, itaate hazırlayan tavrını ve toplumsal yapıyı ideolojik çizgiye uyumlu kılmakla görevli disiplinler anlayışı temsil eder. “Meçhul öğrenci”nin “devlet dersinde öldürülmüş” olması, kendi tabiatına uygun bir biçimde ve kendi içsel dinamikleriyle gelişip serpilecek toplumsal güçlerin, iktidar eliyle baskılanmasıdır. Öyle ki bu baskı aslında bir bireye değil, topyekün bir kuşağa hatta ulusa yöneliktir. Öte yandan, öğrencinin öldürülmesi, onun fiziksel varlığını sona erdiren bir hadise değil, düşünsel, kültürel ve ahlaki varlığına kastedilmesi anlamına gelen bir alegori olarak da okunabilir. Münferit bir trajediden öte, açık bir politik eleştirinin taşıyıcısı olan bu olayla, çocuk Tanrı’ya/Tanrı’lara yahut bir dinin kutsallarına değil, modern devletin dayattığı ideolojik yapıya kurban verilmiştir.

Ayhan’ın devlete yönelik zihinsel manada uzlaşmaz tutumu, şiirinde protest bir söylem olarak kendisini gösterir. Başlangıçta biçim ağırlıklı bir muhalefetle şiire başlayan ve sonrasında içerik ağırlıklı bir muhalefetle yazmayı sürdüren Ayhan için, önemli olan kötülüğü göstermek ve onu adlandırmaktır. Şairin eserlerinde kötülük olgusu çeşitli türevlere sahip olmakla beraber, kötülükle ilişkilendirdiği alanlar ekseriyetle “iktidar” bağlamındadır (Bademkiran 2018: 287). Bir güç odağı olarak nitelenebilecek iktidar, toplumu tahakküm altında tutar ve otoritesini kullanarak kendisine ve kendi lehine ortaya koyduğu ilkelere mutlak bir itaat dayatır. İktidarın talep ettiği bu boyun eğiş, kötülüğün ta kendisidir; zira otoritesinin bekasını toplumsal disiplin üzerinden devşirir. Ayhan’ın bu eleştirel tutumu, Jameson’ın Üçüncü Dünya ülkeleri ifadesi ile ima ettiği direniş kültürüne yabancı, itaatkâr ve sessiz çoğunluğun alegorisini ihlal eder.

Eğitim Sistemi ve Tarih Alegorisi

Ece Ayhan, “meçhul öğrenci”nin ölümünden sonra kamerayı geriye, cinayet öncesine çevirerek okuru sinematografik bir görüntünün şahidi kılar:

“Devletin ve tabiatın ortak ve yanlış sorusu şuydu:

-Maveratünnehir nereye dökülür?

En arka sırada bir parmağın tek ve doğru karşılığı:

-Solgun bir halk çocukları ayaklanmasının kalbine!dir” (Ayhan 2015: 123).

Meçhul öğrenci, belki ki teneffüsten evvel, devlet ve tabiatın ortak ve yanlış sorusuna karşın, sınıfta havaya kalkan tek eldir. "Maveraünnehir nereye dökülür" sorusu, aslen bir kara parçası olan bölgeyi ırmak olarak niteler. Bu soru bir coğrafya sorusu biçiminde görünse de, semantik olarak yanlış ve bağlam dışı oluşu nedeniyle, eğitim sisteminin gerçek yaşamla ilgisizliğine, köhneliğine ve ezberci yaklaşımına yöneltilmiş bir eleştiridir. Buna karşın, yanlış soruya ısrarla doğru cevap bekleyen devlet ve tabiat, aldıkları cevabı belki de hazmedemeyerek öğrenciyi öldürmüşlerdir. Söz konusu cinayetin, bu kışkırtıcı cevabın, soruya sessiz ve kayıtsız kalan diğer öğrencileri de kışkırtması olasılığına karşı bir tedbir olarak işlendiği de akla uzak gelmemektedir. Şiirde, katı disipliner yapıdaki eğitim sistemi aracılığıyla bastırılan çocuklar, aslında direniş potansiyeli taşıyan halkı sembolize eder. Doktriner eğitim anlayışının bastırmaya çalıştığı esas unsur, halkın doğru bilgilerin öğrenmesi değil, bir kitlesel hareket ya da kalkışma ihtimalidir. Devletin, bütün imkân ve vasıtalarıyla yürürlükte tuttuğu bu eğitim sistemi, aynı zamanda devletin onayladığı resmî tarihin bütün yanlış soru ve cevaplarının da alegorisidir.

"Meçhul öğrenci"nin verdiği cevaba göre, ırmağın akarak denize kavuşması gibi, Maveraünnehir nihayet bir halk çocukları ayaklanmasının kalbine dökülür. Türk tarihinin dünden bugüne, Orta Asya'dan küçük Asya'ya olan akışının temel dinamiğini siyasi bir zeminde değerlendiren bu cevaba göre, halk ayaklanması tıpkı bir deniz gibi bağrında, devinimlerin, diyalektik çelişkilerin son bulacağı bir sahadır. Ayaklanmanın taşkınlığı ile denize dökülen ırmağın sükunu arasında gerçeğe uymayan bir analogi kurulması, Türkiye'nin ters bir akıntıya kapılıp gitmekte olduğunu imlemektedir. Aydın zümrenin olup biteni kenardan seyrettiği, meçhul öğrencinin anısını yaşatmanın aynı sınıfın "solgun" halk çocuklarına kaldığı bir toplumda tersine işleyen tarihsel süreç, umutsuzluğu da beraberinde getirir. Öte yandan, Maveraünnehir, bilindiği gibi "*Seyhun ile Ceyhun nehirleri arasında kalan coğrafi bölge*" (Çolak 2003: 177) anlamını taşır. İki nehrin arasındaki bu bölgenin, şair muhayyilesinde bir nehir olarak tanımlanması, tıpkı yok-ülke (ütopya) gibi bir yok-nehir tasavvurunu çağırıştır. Var olmayan bir su kaynağının şiirde mevcut kılınması, şairin bilinçdışından kopup gelen bir arzusun dışavurumu olarak düşünülebilir. Nurdan Gürbilek, "ulusal alegori" üzerinden yapılan bir okumanın, Üçüncü Dünya metinlerinde bilinç dışına itilen alegorik yapıların deşifre edilmesini sağlayabileceğini söyler (2007: 172). Ece Ayhan'ın tasavvur ettiği bu yok-nehir, deniz, akarsu, kaynak gibi suyla ilişkilendirilen varlıkların psikanalizde temsil ettiği "anne arketipi"nin (Jung 2015: 22) tezahürü olarak okunabilir. Anne'ye yönelik bu arzu; sığınma, özdeşleşme, varlığın onaylanması, duygusal tatmin gibi bileşenleri kapsar. En az iki yüz yıldır bocalayan "hasta adam"ın hastalığına yönelik yanlış teşhisler ve reçetelerle zaman kaybeden (Berkes 1965: 9) Türk aydını, sahici bir anne duyarlılığı aramaktadır.

Şiirde, devlet ile okul arasında kurulan irtibat, çok çarpıcı bir gerçeği açığa çıkarmaktadır. Ivan Illich, modern sistemde okulun ve öğretmenin fonksiyonlarını irdedelediği yazısında, okulun, doğası gereği katılımcıların zaman ve enerjileri üzerinde bir hak iddia ettiğini, bu durumun öğretmeni sırasıyla vaiz, rehber bekçi ve terapist rollerine soktuğunu söyler. Öğretmen, moral verici bir değer olarak ailelerle, Tanrı'yla ya da devletle yer değiştirmektedir. Öğrencilere sadece okulda değil aynı zamanda toplum içerisinde de neyin yanlış neyin doğru olduğunu öğretmektedir ve hepsinin kendilerini aynı devletin çocukları olarak hissetmelerini sağlamaktadır (2015: 47). Illich'in yukarıdaki değerlendirmesi şiirde yer alan, "devlet dersi"ni anlatan fakat varlığı görünmez kılınan öğretmenin alegorik karşılığını bulmamızı kolaylaştırır. Bu öğretmen, devletin tayin ettiği değerlerin ve hiyerarşik sistemin öğrencilere empoze edilmesinden sorumlu bütün kişi, kurum ve kuruluşlardır ki bunların başında yine eğitim sistemi ve okullar gelir. Öğretmen hem bizzat kendisini hem eğitim sisteminin temsil eder; vazifesi de taze zihinlerin devşirilmesine aracılık yapmaktır. Ayhan'ın alegorisinin muhalif tutumu hem modern Cumhuriyet'in durumunu anlatır hem de insan doğasına yönelik bir çıkarım içerir. Bu yönüyle Jameson'ın tezini hem kapsar hem de aşar.

Foucault'ya göre, toplumsal bir gövdenin her bir noktası arasından, bir kadın ile bir erkek arasından, aile içinden, öğretmen ile öğrencisi arasından, bilen ile bilmeyen arasından geçen iktidar ilişkileri, büyük iktidarın köklerini saldırdığı hareketli ve somut topraktır, onun işlev görebilmesini mümkün kılan koşullardır (2012: 110). İktidarın zihinlere saldırdığı köklere can suyu veren en mühim modern kurumlar kuşkusuz okullardır. Althusser de benzer şekilde düşünür. Ona göre, hükümet, siyasal ideolojik bir aygıtın yanında kilise, medya ve okul gibi aygıtlar ve bunlara ilaveten gündelik baskı aygıtları olarak uzmanlaşmış baskı güçleri, yani polis, seyyar jandarma güçleri, güvenlik kuruluşları ve elbette ordu, hepsi birden devletin baskı aygıtlarını oluştururlar.

(2003: 17). Bu aygıtlar vasıtasıyla, devlet toplumu kolaylıkla yönlendirir, gerekirse şiddetle sindirir. “Meçhul Öğrenci Anıtı” şiirinde, okul, pedagojik değil, çocukları sistemin normlarına göre şekillendiren ideolojik enstrümanlar olarak eleştirilir.

Alegorik metinleri çözümlemede kullanılabilecek şablonlardan biri, birincil ve ikincil anlam kavramları üzerinden ortaya konabilir. Alegoride birincil anlamın yanına ikincil anlam katıldığında daha da sağlamlaşan bir yapı ortaya çıkar (Ayhan 2011: 59). Örneğin Süha Oğuzertem, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ndeki alegorik yapıyı açıklarken metnin birincil ve ikincil düzlemlerinin, metni anlamlandırma bakımından hangisini tercih edeceğimize bağlı olarak diğerinin ortadan kalkacağı bir fazlalık olmadığını, fakat “asıl” öykü eğer öteki öykünün izdüşümü olarak kavranırsa doğru anlaşılabilceğini söyler (2008: 472). “Meçhul Öğrenci Anıtı” şiirinde söz konusu olan birincil ve ikincil düzlemler dikkate alındığı vakit görürüz ki adı sanı meçhul bir öğrencinin katline ferman çıkaran ve onu bir teneffüsten daha mahrum ederek oracıkta öldürüp kara mermerin altına gömüveren katil, ardından ağıt yakan, “boynuna mekik oyalı mor bir yazma bağlayan eski eskici babası”, “asker kaputu giyip gizli bir geyik yavrusunu emziren gece çamaşırcısı anası” ve hatırasını yaşatmak için ona “çocuk bayramlarında zarfsız kuşlar gönder”en sınıf arkadaşları birincil düzlemin aktörleridir. Söz konusu aktörler, bir cinayete kurban giden, o cinayete şahit olan ve o cinayetin ağıdını yakıp kederini duyanlar olmak üzere üç gruptur. Bu üç grubun karşısında, sınıfta “meçhul öğrenci”ye yanlış bir soru soran ve sonra onu katleden “devlet dersi”nin öğretmenini vardır. Bu düzlemde görünen olay örgüsüne baktığımızda, ilk etapta herhangi bir sınıfın içinde cereyan edebilecek masum ve vasat bir durum olduğu kanaatine varırız. Fakat ikincil düzlemde, “meçhul öğrenci”nin kimliği, Türkiye’nin hem devrimci aydın kesimi hem sömürü ve baskıya maruz kalan alt sınıfların alegorisi olarak yeniden okunursa metin anlamca daha da zenginleşir ve yoğunlaşır. İç içe geçmiş anlam katmanlarından başlıcası, Türkiye’nin bilhassa 60’lı yıllarda yoğunlaşan ve 68 kuşağı olarak anılan genç kuşağın eylemleriyle zirveye ulaşan devrimci eylem ve zihniyetlerinde kendini belli eder. Dolayısıyla “meçhul öğrenci”nin, arka sıradan parmağını uzatarak devletin ve tabiatın ortak ve yanlış sorusunu doğru cevaplama, bu cevaba sinmiş isyan ve ayaklanma iması, artık kişisel ve özel bir tecrübe değildir. Birincil düzlemde yaşanan bu tecrübenin ikincil düzlemdeki yansıması kamusal ve Türkiye’nin, dünyadaki özgürlük, eşitlik ve adalet talepleriyle başlayan dalgalanmalarla eşzamanlı olarak geçirdiği büyük değişim ve dönüşümün eleştirisidir. 1968 kuşağı tüm dünyada mevcut iktidara ve siyasal statükoya karşı sorgulama ve bir bayrak açıştır. “Devrimci” çıkışların hemen her yerde gözlemlendiği bu süreç, Batıda sistemin daha çok özel alana ilişkin değer yargılarına karşı bir reaksiyon niteliğinde olmakla beraber, Türkiye benzeri ülkelerde siyasal sistemin devrimci bir dönüşümü söylemini ön plana taşımıştır (Karaömerlioğlu 2019: 228). Türkiye’de genç kesim ve aydın zümre, bu “devrimci” görüşlerin tesiriyle çoğulcu demokrasi fikrinden uzaklaşarak devrimci yöntemlerle iktidara gelecek devrimci yönetimlere umut bağlamıştır (Alpay 1988: 174). Jameson’ın “*alegorik rezonans*” (2008: 374) dediği durum bağlamında şiirin başından sonuna dek her bir kişinin ve olgunun alegorik muadili yerli yerine konduğunda, 60’lı yılların bu devrimci tablosu karşımıza çıkar.

Ulusal Belleğin Susturulması ve Aile Alegorisi

“Bu ölümü de bastırmak için boynuna mekik oyalı mor

Bir yazma bağlayan eski eskici babası yazmıştır:

Yani ki onu oyuncakları olduğuna inandırmıştım” (Ayhan 2015: 123).

Şair şiirin bu bölümünde cinayet sonrası sahneleri kadraja alarak evvela babanın sonra ananın sitemkâr sözlerini aktarır. Oğlunu “oyuncakları olduğuna inandır”an baba ve “emeğini eline verdiler” diyerek sızlanan ana, cinayet sonrasının iki olağan tepkisini dillendirirler. Bu şahsi tepkiler, evlatlarını acı bir ölümle yitiren ebeveynlerin tevekkül içindeki kabullenişlerinden öte büyük bir infial manası taşımaz. Bilhassa baba, evladını oyuncakları olduğuna inandırmakla, onu o güne dek kandırdığını hatta oyaladığını itiraf eder görünür. Oyuncaklar çocukları eğlendiren nesneler olduğu halde, şiirde toplumsal kontrol aygıtlarından biri olarak alegoriye dahil edilmesi, bireyi oyalamaya ve gerçeklerden uzak tutmaya elverişli her olguyu ve varlığı araçsallaştıran ideolojik yapıyı gözler önüne serer.

“Meçhul öğrenci”nin hem bireysel hem sınıfsal olarak içinde bulunduğu koşulların acı gerçekleriyle yüzleşmesi ve bu yüzleşme marifetiyle direniş bilinci kazanması için çaba göstermek yerine, onu hayali “oyuncakları” ile teselli eden baba, işlevsiz, pasif ve silik bir baba figüründen öteye gitmez. Bir babanın

korumasından ve desteğinden mahrum büyüyen çocukların travmatik ruhsal yaşantılarına dair pek çok şey söylenmiştir. Bu konuda en çarpıcı yorumun sahibi olan Freud'a göre, oğlan çocuğu babasıyla psikanaliz dilinde ambivalent (çelişik) sözcüğüyle anlatılan bir ilişki içinde yaşar. Bir yandan, içinde kendisine rakip saydığı babasını ortadan kaldırmayı amaçlayan bir kin ve nefret beslerken öte yandan yine babasına karşı belli bir sevgiye her vakit ruhunda yer verir. Her iki tutum da bir araya gelerek baba özdeşleşmesini doğurur (1981: 17). Şiirde ise baba yanlış tutumuyla âdeta oğlunun ölümüne seyirci kalmış gibidir. Otoritesi ve erki yetersiz bir baba figürü olarak kurgulanan baba, üstelik "mekik oyalı mor bir yazma" gibi kadınsı bir aksesuar giyinmiş olarak şiire sokulmuş olmakla yargımızı kuvvetlendirmektedir. Bu durum özelden genele giden bir çizgide kamusal manasıyla okunduğu vakit, İdris Küçükömer'in "*Her toplumsal bunalımda bir baba arayışı olur*" (Akt. Ayhan 1987: 45) ifadesinde ortaya koyduğu gibi bir toplumsal bunalım içinde babasız kalan "meçhul öğrenci"nin şahsında dağınık, başıboş ve kimliksiz kalan Türkiye toplumunu imlemektedir. Babaya hayranlık ve babaya öykünmek ile onu ortadan kaldırmak arzusu arasındaki paradoksal ve trajik ilişki hem ferdî hem toplumsal maceramızı niteler görünmektedir. Baba imgesine karşı olumsuz bir tutum içinde olan Ayhan da "*İnsanoğlu babasızdır*" dizesiyle, böylesi bir bağlantı toptan dışlamaktadır. Bir söyleşisinde ise "Mor Külhani" şiirindeki "*Oğullar oğulluktan sessizce çekilmesini bilmelidir abiler*" dizesi için, "*Bugün yazsaydım şöyle kurardım o dizeyi: 'Babalar babalıktan sessizce çekilmesini bilmelidir abiler*" der (1987: 44).

Bu silik babaya karşın, ironik bir biçimde bir erkek kıyafeti olan asker kaputu giymiş hâlde "gece çamaşırcısı ana" karşımıza çıkmaktadır.

"O günden böyle asker kaputu giyip gizli bir geyik

Yavrusunu emziren gece çamaşırcısı anası yazdırmıştır:

Ah ki oğlumun emeğini eline verdiler" (Ayhan 2015: 123).

Çamaşırcılık gibi toplumun en alt kesiminden insanların uğraştığı bir iş ile asker kaputunun simgelediği güç ve otorite arasındaki tezat, şiirdeki gerilimin bir başka yönünü oluşturur. Bu ananın oğlunun emeğini eline verenler, devletin gücünü bünyesinde toplayan en mühim unsur olarak silahlı kuvvetlerden başkası değildir. Bu durumda asker kaputu giyen ana da cinayetin failleriyle hiç değilse esvapları bakımından benzerliğe sahiptir. İnsan ile kıyafeti arasında esrarlı bir rabitanın mevcudiyetinden ve elbiselerin korkunç bir hafızaları olduğundan söz eden yazarlar olmuştur (Kısakürek 1970: 28). Ananın giydiği asker kaputu, onu giyen askerin kudretini sembolleştirmektedir ve bu kudretin işlediği kötülüğe anayı da ortak etmektedir. Buradan şöyle bir sonuca ulaşmak olasıdır: Ana ve baba, her ne kadar bu hikâyenin cinayete kurban giden "meçhul öğrenci"den sonra ikinci gerçek mağdurları olarak görünüyorsa da aslında onlar da cinayetin gizli fakat bilinçsiz ortaklarıdır. Kamusal açıdan bakıldığında haksızlıkların, karmaşanın, dökülen kanların ve yapılan infazların sorumluluğu sadece silahı tutan ele, ipi çeken ele ait değildir. O sorumluluk, bütün toplumundur. Ayrıca, "Meçhul öğrenci"nin ölümünün ailesi tarafından sessizlikle karşılanması, yaşadığı dramın ulusal bellekte bir biçimde görünmez kılınmasıdır. Toplumsal hafızada nahif bir sızlanmadan öte bir iz bırakmayan bu olay, yaşamın sıradanlığı içinde âdeta olağanlaşır. Bireysel bir travma üzerinden toplumsal travmaları işaret eden Ayhan, sessiz kabullenişlerin ardında, devletin aykırılığa yönelik bastırma refleksi olduğunu gösterir.

Şiirin bu bölümünde dikkati çeken bir unsur da ananın gizli bir geyik yavrusunu emzirmesidir. "Asker kaputu" giyen ananın geyik yavrusu emzirmesi, yani militarist bir eylemle ile naif bir eylemin zıtlığı, şiirde dramatic bir gerilim yaratır. Burada, geyiğin seçilmesi tesadüfî değildir. Geyik, Türkler tarafından bozkurt gibi kutsal sayılan hayvanlardan biridir. Cengiz Han'ın ilk ataları ile ilgili efsanede Türklerin Gök-Kurdu ile beyaz geyikler yan yana gelmiştir. (Albayrak 1993: 83) Yine Irk Bitig'de Tanrı'nın "kut"u kuş yavrusuna, geyik yavrusuna, insanoğluna verdiğini aktaran cümlelere rastlanır (Yeşildal 2007: 9). Erdoğan Kul, şiirde yer alan geyiğin, yanında daima bir geyik taşıyan II. Abdülhamit devrinin İttihat ve Terakkicilerinden Resneli Niyazi'ye bir gönderme olduğu kanaatinde ve bu örtük göndermenin "anne"nin "devrimci ruh"a sahip bir çocuk doğurup yetiştirme potansiyeliyle ilişkilendirileceği düşüncesini taşımaktadır (2007: 225). Geyik bu şiirde ulusal alegori tezine uygun bir biçimde sembolik bir bağlamda kullanılmakta ve sahih özgürlüğü elde edemeyen ulusları sembolize etmektedir (Aktaş 2024: 50). Ece Ayhan şiirinin kaynakları arasında din ve tarihin yanı sıra masalsı öğeler ve mitoloji de önemli yer tutmaktadır (Deveci 2018: 656). Türkiye toplumunu bir "insan toplumu" (Ayhan 2004: 4) kılabilen kudret, geyik sembolizminde açığa çıkan, ezelden ebede kıymetten düşmeyecek ölümsüzlük, özgürlük ve kut gibi değerlerin sürekli tazelenmesiyle hayatiyet

kazanabilir. Ayrıca, gizli emzirilen geyik, ilk okuyuşta akla Hz. Musa’nın, annesi tarafından sarayda hüviyeti bilinmeden emzirilmesini yahut Türklerin türeyiş efsanesinde mağarada dişi kurdun Türk çocuğunu emzirmesini getirmektedir. Her iki hadisede de gizlice emzirilen bu çocuklar, büyüdüklerinde dünya düzenini şekillendiren, yepyeni ve bambaşka bir toplumu yoğuran insanlar olmaları bakımında çarpıcı bir benzerlik taşırlar. Şiirde, evladını yitirmiş acılı ananın geyiği gizlice emzirmesi, Türk toplumunu değiştirip dönüştürecek kahramanın bu kutlu göreve hazırlanma sürecine okuru şahit kılar. Kayıplar yaşansa da o kayıpları telafi edecek tohum yine toplumun bağrında mevcuttur. Şairin geleceğe dair iyimserliğini yansıtan bu dize, Türkiye’de periyodik olarak yaşanan ihtilaller, sürgünler, gözaltılar, idamlar gibi yakıcı süreçlerin, güzel yarınlara ulaşacağına olan umudun alegorisidir.

Şiirin son bölümünde, bu trajik olayın ıstırabını çeken topluluk karşımıza çıkmaktadır:

“Arkadaşları zakkumlarla örmüşlerdir şu şiiri:

Aldırma 128! İntiharın parasız yatılı küçük zabıt okullarında

Her çocuğun kalbinde kendinden daha büyük bir çocuk vardır

Bütün sınıf sana çocuk bayramlarında zarfsız kuşlar gönderecek.” (Ayhan 2015: 123).

Bu topluluk, en az “meçhul öğrenci” kadar meçhul sınıf arkadaşlarıdır. “Parasız yatılı küçük zabıt okullarında”, her çocuk bayramında, öldürülen arkadaşlarına “zarfsız kuşlar” göndereceklerine dair sözleşirler. Arkadaşlarının ölümü karşısında sadece mektup yazabilen bu figürler, devlet ve toplum arasındaki iktidar ilişkisini alegorik olarak yansıtır. Kuşların zarftan yoksun olması, tam da kuşların özgürlüğü çağrıştıran doğalarına uygundur. Kuşların ayağını bağlayacak hiçbir unsur yoktur. Bir sınıf dolusu masumdan bir başka masuma yollanan bu postalar, geleceğin dinamik gücü olan çocukların özgürlük mesajlarını sembolize eder ve devlet fermanının erişemeyeceği bir vasıtaıyla, “zarfsız kuşlar”la iletilir. Devlet protokolüne takılmadan yol alan bu mektuplar, her çocuğun kalbinde taşıdığı “kendinden büyük” özgürlük, adalet, umut ve insanca yaşam özleminin alegorisidir. Öldürülen öğrencinin küçük zabıt okulundaki arkadaşları, aynı toplumsal sınıfın üyeleri olarak geçmişin acısını unutmuyarak daha güzel bir geleceğin inşası için dayanışma içerisinde hareket etmektedirler. Haksız uygulamaların hafızalardan silinmesiyle, toplumsal dönüşüm ve iyileşme imkânının ortadan kalkacağı sezdirilir. “Meçhul öğrenci”nin “zarfsız kuşlar”la hatırlanması, kolektif hafızada yaşaması, trajedisinin toplumsal bir miras olarak tarihsel süreçte aktarılması, halkın bedel ödeyen kahramanlara duyduğu saygının ve inancın alegorisidir.

Sonuç

Ece Ayhan, şiirini özgün bir tarzda kuran şairlerdendir. Şiirlerinin siyasal, toplumsal art alanı, ilgili okurları resmî tarih söylemine başka bir pencereden bakmaya sevk edecek biçimde, ironik ve kışkırtıcı bir retorikle inşa edilmiştir. Ece Ayhan, her ne kadar siyasal hareketlerin içinde aktif bir özne olarak bulunmasa da 60 kuşağının bütün devrimsel yükünü omuzlarında hissetmiş, dönemin yeni bir soluk ve özgürlük alanı arayan havasını solumuş ve bu havanın içinde, bu havayı yansıtan şiirlerle zengin çağrışımlı, çok katmanlı bir şiir yazmıştır.

“Meçhul Öğrenci Anıtı” kusurlu alegori kategorisinde değerlendirilebilir. Zira denklik kümeleri tarihsel süreç içinde farklı karşılıklara imkân verecek tarzda okunabilir. Ece Ayhan, bu şiirde modernizmle ve görüşlerini tasvip etmediği politik/siyasal kesimlerle, meçhul bir öğrenci üzerinden hesaplaşmaktadır. Şiirin tezi, devletin bilinçli bir şekilde kendisine muhalefet edenleri susturma yönündeki şiddet içerikli eylemleri vurgulanarak ortaya konur. “Devlet dersinde” öldürülen “meçhul öğrenci”, dersin müfredatına itiraz eden asi bir özne olarak en arka sırada dahi olsa dikkati üzerine çekmiştir. “Arka sıra” ibaresinin ima ettiği toplumsal katmanı çevreleyen koşullar, ülkenin temel gerçekliğidir.

Şiirdeki alegorik yapı, Türkiye’nin ve Türk toplumunun kendine özgü çelişkilerine, çarpıklıklarına karşılık gelecek biçimde kurgulanmıştır. Bastırılmaya ve susturulmaya çalışılan kesimlerin, buna mukabil bilinçsizce katillerinin zihniyetini tahkim eden cahil sınıfların, yaşanan dramaların ve hakkıyla yası tutulmayan, öyküsü anlatılmayan kesimlerin bir alegorisidir. Şiiri oluşturan başta “meçhul öğrenci” olmak üzere, devlet, tabiat, tahta, eskici baba, asker kaputu giymiş ana, oyuncaklar, geyik, zarfsız kuşlar gibi imgeler ve söz öbeklerinin hepsi, Türkiye gerçeğinde bir kimlik yahut tutuma karşılık gelmektedir. Türk ulusunun, toplumsal

uzlaşmaya doğru yol almaktan uzaklaşarak kaotik çalkantılara sürüklendiği kriz dönemlerinden biri olarak 68 olayları, "Meçhul Öğrenci Anıtı" şiirinde protest bir sese kavuşmuştur. Öte yandan, bu ses, Battal Mehetoğlu'nun şahsında belirginleşen münferit bir örneği aşarak iktidarın baskı aygıtlarıyla özgürlükleri kısıtlanan, "emeği eline verilen" bütün kitleleri kapsamaktadır.

Yazarların Katkı Düzeyleri: Birinci Yazar %100.

Etik Komite Onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal Destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar Çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Açıl, Berat (2013). *Klasik Türk Edebiyatında Alegori*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Aijaz Ahmad (Kasım 1995). "Jameson'ın 'Öteki' Retoriği ve Ulusal Alegori", *Hil Kültür ve Toplum Dergisi*, S.1. s. 39-64.
- Aktaş, Hasan (2024). "Ece Ayhan Şiirinde Geyikli İhtilalci Resneli Niyazi'nin Tarihsel ve Yazınsal İmajı", *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, S. 39, s. 45-54, (<http://dx.doi.org/10.12992/TURUK1434> [Erişim tarihi: 12.10.2024]).
- Albayrak, Nurettin (1993). *Dini Türk Halk Hikâyelerinden Geyik, Güvercin ve Deve Hikâyeleri*. Yüksek Lisans tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Alpay, Şahin (Bahar 1988). "68 Kuşağı Üzerine Bir Deneme", *Toplum ve Bilim*, S. 41, s. 167-174.
- Althusser, Louis (2019). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki.
- Ayçelik Zeliha (2022). "Ece Ayhan'ın Biyografisinin Eserlerine Yansımaları", *Hars Akademi*, C. 5, S. 2, s. 489-500, (<https://dergipark.org.tr/pub/hars/issue/74299/1184895> [Erişim tarihi: 19.11.2024]).
- Ayhan, Ece (1987). *Kolsuz Bir Hattat*. İstanbul: Beyaz Yayınları.
- Ayhan, Ece (1993). *Şiirin Bir Altın Çağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayhan, Ece (1996). *Dıpyazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayhan, Ece (2001). *Sivil Denemeler Kara*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayhan, Ece (2004). *Hoşça Kal İlhan Berk'e Mektuplar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayhan, Ece (2014). *Hay Hak! Söyleşiler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayhan, Ece (2015). *Bütün Yort Savul'lar! 1954-1997 Toplu Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayhan, Emine (2011). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Abdullah Efendi'nin Rüyalari" Hikâyesinde "Ulusal Alegori". Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bademkiran, Ümit (2018). "Kötülük Kavramı ve Ece Ayhan'ın Eserlerine Kötülük Meselesi Bağlamında Bir Yaklaşım", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 58, Sayı: 2, s. 281-308, (<https://Dergipark.Org.Tr/Tr/Pub/Iutded/Issue/41630/496714> [Erişim tarihi: 16.11.2024]).
- Bayıldiran, Sabit Kemal (1999). "Meçhul Öğrenci Anıtı", (<https://Sibiryaberberi.Blogspot.Com/2012/03/Mechul-Ogrenci-Ant.Html> [Erişim tarihi: 20.10.2024]).
- Belge, Murat (2009). *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berkes, Niyazi (1965). *200 Yıldır Neden Bocalıyoruz*. İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Canetti, Elias (2006). *Kitle ve İktidar*, (Çev. Gülşat Aygen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çolak, Yaşar (Ed.) (2003). "Maveraünnehir", *İslâm Ansiklopedisi* (C. 28). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Coşkun, Menderes (2006). "Klâsik Türk Şiirinde Mürekkkep İstiare, Temsilî İstiare ve Alegori", *Bilig*, S. 38, s. 51-70, (<https://Bilig.Yesevi.Edu.Tr/> [Erişim tarihi: 03.11.2024]).
- Cowan, Bainard (1982). "Walter Benjamin's Theory of Allegory", *New German Critique*, S. 22, s. 109-122, (<https://doi.org/10.2307/487866> [Erişim tarihi: 21.11.2024]).
- Deveci, Ümral (2018). "Ece Ayhan'ın Şiirlerinde Masalsı Değiştirimler", *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 6, S. 5, s. 655- 660. (<https://Doi.Org/10.18506/Anemon.397916> [Erişim tarihi: 23.12.2024]).
- Eagleton, Terry (2011). *Kültür Yorumları*, (Çev. Özge Çelik). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel (2012). *İktidarın Gözü*, (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, Sigmund (1981). *Psikanaliz Açısından Edebiyat*, (Çev. Selahattin Hilav). İstanbul: Ataç Kitabevi.
- Gevgilili, Ali (1989). *Türkiye'de Kapitalizmin Gelişmesi ve Sosyal Sınıflar*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Gürbilek, Nurdan (2007). *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Harlow, Barbara (1987). *Resistance Literature*. Newyork And London: Methuen Publishing.
- Hüküm, Muhammed (2014). "Ece Ayhan'ın 'Padişah ile Aslan' Şiirinde Osmanlı Tarihine Muhalefet Aracı Olarak Dilin Kullanımı", *Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 1, S. 1, s. 52-52, (<https://Www.Academia.Edu/9909967/Ece-Ayhan%C4%B1n-Padi%C5%9Fah-İle-Aslan-%C5%9Eiirinde-Dilin-Bir-Muhalefet-Etme-Bi%C3%A7imi-Olarak-Kullan%C4%B1m%C4%B1> [Erişim tarihi: 17.12.2024]).

- Illich, Ivan (2015). *Okulsuz Toplum*, (Çev. Mehmet Özyay). İstanbul: Şule Yayınları.
- Jameson, Fredric (2008). *Modernizm İdeolojisi (Edebiyat Yazıları)*, (Çev. Kemal Atakay ve Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (2015). *Dört Arketip*, (Çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jusdanis, Gregory (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*, (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kahraman, H. Bülent (1997). *Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu Mu?* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karaca, Alaaddin (2007). *İkinci Yeni Poetikası*. Ankara: Hece Yayınları.
- Karaömerlioğlu, M. Asım (2019). "Bir Uluslarüstü Kuşak Olarak 1968'liler Üzerine Bir Deneme", (Der. Ayhan Bilgin). *68'e Bugünden Bakmak*. (s. 219-229). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Karataş, Turan (2019). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Kısakürek, Necip Fazıl (1970). *Hikâyelerim*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kul, Erdoğan (2007). *Ece Ayhan'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma*. Doktora tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Oğuzertem, Süha (2008). "Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım", (Ed. Abdullah Uçman ve Handan İnci), *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar* (s. 460-478). İstanbul: 3F Yayınları.
- Öztürk Kasar, Sündüz; Yatarkalkmaz, Şahan (2021). "Ulusal Alegori Tartışması Işığında Yusuf Atılgan'ın Anayurt Otel Romanı", *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 24, s. 1239-1259, (<https://doi.org/10.29000/Rumelide.990759>) [Erişim tarihi: 07.12.2024].
- Pomakoğlu, A. (2016). "Klasik Türk Edebiyatından Bir Alegori Örneği Olarak Muidi'nin Şem' ü Pervâne Mesnevisi", *Türklük Bilgisi Araştırmaları*, S. 46, s. 339-353, (https://www.academia.edu/38624799/Klasik_T%C3%BCrk_Edebiyat%C4%B1ndan_Bir_Alegori_%C3%96rne%C4%9Fi_Olarak_Muidinin_%C5%9Em_%C3%BC_Pervane_Mesnevisi) [Erişim tarihi: 12.11.2024].
- Sümer, Mehmet (2010). *Turgut Uyar Şiirinde Anlatımcı Teknik*. Yüksek Lisans tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Ünser, Halil İbrahim (2022). "Ulusal Alegori Tartışması Bağlamında Devlet Ana'da Alegorik Yapı", *Erciyes Akademi*, C. 36, S. 3, s. 1462-1478, (<https://doi.org/10.48070/erciyesakademi.1114457>) [Erişim tarihi: 03.11.2024].
- Uyurkulak, Serhat (2014). "Üçüncü Dünya Edebiyatı ve Ulusal Alegori", *Litera*, S. 15, s. 136-146, (<https://dergipark.org.tr/pub/iulitera/issue/1241/14561>) [Erişim tarihi: 03.01.2025].
- Yeşildal, Ünsal Yılmaz (2007). *Anadolu Folklorunda Geyik*. Yüksek Lisans tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.



*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

*Geliş Tarihi / First Received: 28.04.2025

*Kabul Tarihi / Accepted: 12.06.2025

*Atıf Bilgisi: Kaplan, M. M. (2025). “Kazak Edebiyatçı Ord. Prof. Dr. Zaki Ahmetuli Ahmetov (Hayatı, Bilimsel Çalışmaları)”. Hars Akademi, 8 (1), 68-74.

*Citation: Kaplan, M. M. (2025). “Kazakh Literary Scholar Ord. Prof. Dr. Zaki Ahmetuli Ahmetov (Life and Scholarly Works)”. Hars Akademi, 8 (1), 68-74.

*DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15764815>

KAZAK EDEBİYATÇI ORD. PROF. DR. ZAKİ AHMETULİ AHMETOV (HAYATI, BİLİMSEL ÇALIŞMALARI)

*Mehmet Mesut KAPLAN**

Öz

Zaki Ahmetuli Ahmetov, Kazak dili, halk edebiyatının yanı sıra Türklük bilimine önemli katkılar sağlamış, şiir ve söz sanatlarında kuramlar geliştiren, alanında otorite, akademik (Ord. Prof. Dr.) ünvana sahip aydın bir bilim insanıdır. Sovyetler Birliği ve sonrası gittiği her ülkede (Rusya, Ukrayna, Kırgızistan, Özbekistan vd.) bilim ve edebiyat dünyasında saygıyla anılan Ahmetov, edebiyatşinaslığının yanı sıra başarılı bir akademisyen, eğitmen ve öğretmendir. Temel araştırma alanları, Kazak edebiyatı tarih ve kuramları Abay'ın şiirleri ve M. Awezov'un öykü, tiyatro vd. edebî eserleri üzerinedir.

Edebiyat eleştirisi ve kuramı alanındaki çalışmaları hem teorik hem de pratik açılardan bilimsel öneme sahiptir. Özellikle monografi ve kitapları, edebî janr kuram ve metodolojisinin geliştirilmesine katkılar sağlamıştır. Eserleri üniversitelerde ve yüksekokullarda yaygın biçimde incelenmekte, sorunların yenilikçiliği ve araştırılan materyalin güncelliği bakımından temel araştırmalar olarak değerlendirilmektedir.

Bu çalışma Kazak dilci ve halk edebiyatçısı Z. Ahmetov'un hayatı, eserleri ve bilimsel kişiliği hakkında yazılan Rusça, Kazakça kitap ve makalelerden yararlanılarak hazırlanmıştır. Kazak geleneksel çağdaş halk şiiri, destan ve manzumeleri alanında akademik çalışma ve araştırmalar yapan akademisyen adaylarına katkı ve kaynak sağlamak amacı esas alınmıştır. Zaki Ahmetov'un bilimsel çalışmaları ve hakkında yazılan değerlendirmeler incelenmiş ve analitik yöntem kullanılarak bu makale hazırlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Z. A. Ahmetov, Kazak şiiri, Abay, Muhtar Awezov, şiir kuramları.

KAZAKH LITERARY SCHOLAR ORD. PROF. DR. ZAKI AHMETULİ AHMETOV (LIFE AND SCHOLARLY WORKS)

Abstract

Zaki Ahmetuli Akhmetov is an authority in his field, an academic (Ord. Prof. Dr.) who has made significant contributions to the Kazakh language and folk literature as well as Turkish science, who has developed theories in poetry and verbal arts. He is an enlightened scientist with the title. Akhmetov, who is respected in the world of science and literature in the Soviet Union and in every country he went to after (Russia, Ukraine, Kyrgyzstan, Uzbekistan, etc.), is a successful academician, trainer and teacher as well as a literary critic. His main research interests are the history and theories of Kazakh literature, Abay's poems and M. Awezov's literary works such as stories, theaters, etc.

His work in the field of literary criticism and theory is of scientific importance both theoretically and practically. In particular, his monographs and books contributed to the development of literary genre theory and methodology. His works are widely studied in universities and colleges, and are considered to be fundamental research in terms of the novelty of the problems and the relevance of the material being investigated.

This study has been prepared by using Russian and Kazakh books and articles written about the life, works and scientific personality of Kazakh linguist and folk writer Z. Akhmetov. It is based on the aim of providing contribution and resources to academic candidates who conduct academic studies and research in the field of Kazakh traditional contemporary folk poetry, epics and verses. The scientific works of Zaki Akhmetov and the evaluations written about him have been examined, and this article has been prepared using an analytical method.

Key Words: Z. A. Akhmetov, Kazakh poetry, Abay, Mukhtar Awezov, theories of poetry.

Giriş: Zaki Ahmetulı Ahmetov’un Hayatı

Zaki Ahmetulı Ahmetov 4 Mayıs 1928’de Doğu Kazakistan Bölgesi, Ulan ilçesi, Uzunbulaq köyünde bilime, eğitime önem veren bir ailede doğar. İlk ve orta eğitimini bölge okullarında başarıyla tamamladıktan sonra Kazak Devlet Üniversitesine gider ve 1947’de başarılı bir öğrenci olarak mezun olur. Ailesinin teşviki ve hayalini kurduğu akademisyenlik yolunda ilk adımlarını atar. 1947–1950 yılları arasında SSCB Bilim Akademisinin Leningrad’daki Şıgıstanuv Enstitüsünde yüksek lisansını (aspirantura) tamamlar. Ardından 1965 yılında “Kazak Şiir Yapısı” adlı tezini savunarak filoloji bilimleri doktoru (kandidat) ünvanını kazanır. Yoğun emek vererek hazırladığı bu tez, Kazak şiirinin tarihsel gelişim sürecindeki biçim, biçem, anlamsal ve kuramsal özelliklerini ortaya çıkarması açısından ilk eserdir. Gençliğinin getirdiği enerji ve heyecanla çalışmalarına aralıksız devam eden Ahmetov, bir yandan makaleler, bildiriler hazırlarken doktorasına (profesörlük tezi) devam eder.

Başta Kazakistan olmak üzere Kırgızistan, Özbekistan, Türkmenistan, Tacikistan ve Azerbaycan gibi komşu ülkelerde akademi ve bilim dünyasında adı duyulmaya başlar. Leningrad Devlet Üniversitesinde “Lermontov ve Abay” konulu doktora tezi savunmasının ardından 1971–1975 yılları arasında Kızlar Pedagoji Enstitüsünde doçent, bölüm başkanı, dekan ve Kazak SSR Bilim Akademisi Dil ve Edebiyat Enstitüsünün kıdemli araştırmacısı olarak görev yapar. Zaki Ahmetov, bundan sonraki süreçte akademi ve yüksek öğretimde hep yönetici olarak görev alır. Ancak bilimsel çalışmalarına ara vermez. 1975–1981 yılları arası Kazak SSR Bilim Akademisi M. Awezov, Edebiyat ve Sanat Enstitüsü müdür yardımcısı ve müdürü olarak görev yapar. 1976-1984 yılları arası Kazak SSR Bilim Akademisi Toplum Bilimleri Bölümünde akademik sekreterlik, 1984-1986 yılları arası ise başkan yardımcılığını yürütür.

1983’te Kazakistan Cumhuriyeti Ulusal Bilim Akademisi üyeliğine seçilerek meslek hayatının zirvesi olan akademik (Ord. Prof. Dr.) ünvanına layık görülür. Toplum ve toplum yöneticileri tarafından ısrarla siyasette de aktif görev tavsiye ve tekliflerini reddedemez ve sonunda SSR Yüksek Konsey milletvekili olarak seçilir (1985). Ayrıca 1996’da Uluslararası Aytnatov Akademisi tarafından akademik ünvanı verilir.

Ahmetov, manzum eser, şiir, klasik ozan (aқın) atışma, deyişleri alanında bilimsel çalışmalar yapan, kuramsam yaklaşımlar geliştiren, edebiyat alanında saygın, iyi bir aile babası, üniversitelerde ders veren, insani, vicdani ve yardımsever kişiliğiyle tanınan akademisyendir. Aynı enstitü ve bilimsel kürsülerde beraber çalışan doktora öğrencisi Svetlana Ananiyeva, onun hakkında Kazak aksakalı, birey olarak yaşadıkları ve gördüklerini şu şekilde açıklar:

“Zaken kimse hakkında kötü söz söylemezdi. Ancak son zamanlarda, yaşlılık çağına yaklaşan bir bilim doktoru hakkında (ilk ve tek kez) olumsuz bir yorumunu duydum. Doğrusu, o bilim insanı çeşitli ünvan ve ödüllere sahip olsa da bugün benmerkezci davranışlarıyla kendini göstermektedir. Zaken’in dediği gibi, bilim adamlığı ile kibirlilik (Batıraşlık) insanı ârafta bırakır ve yorar. Şimdi anlıyorum ki Zaken, ‘Kızım sana söylüyorum, gelinim sen anla!’ misali, kibir ve bencillik bilim adamına yakışmaz diye beni uyarırmış” (Ананьева 2018: 296).

Ailesi okuyup iyi bir eğitim alması için genç Ahmetov’u sürekli desteklemiş, teşvik etmiştir. Çağdaş eğitim almasında her türlü fedakârlığı yaparken dini eğitimine de önem vermişlerdir. S. Ananiyeva anılarında Z. Ahmetov’un bu özelliğine de dikkat çekmektedir:

“Akademik büyüklerimiz ve Abay araştırmacıları arasında Kur’an okuyan yalnızca Zaken’di. Son yıllarda Kur’an’dan bahseder, makamına özen göstererek, kendini vererek okurdu. Ziya ablamızın anlattığına göre, Zaken’in ataları da mollaymış. Tabii Sovyet döneminde böyle bir bilgi dile getirilmezdi. Dört kardeş arasında yalnız onun hayatta kalmasının boşuna olmadığını Zaken de hissediyordu. Annesine ayrı bir saygı beslerdi. Onun kültürlü ve nazik tavırlarında Ziya ablanın doğrudan payı olduğunu anladım.

‘1995 yılında, Gülziya’nın babası vefat etti. Taziye için o eve gittiğimizde, Zaken ilk kez (bizim yanımda) Kur’an okudu. Makamıyla, her ayeti kıraatle okudu. Hepimiz şaşkına döndük. Sonra, “Bu duaları çocukken babamdan duymuştum, unutulmamış demek ki,” diye anlattı. Annesi vefat edip, onu toprağa veren insanları gördükçe, ‘Ana-babanın evladını uğurlamasından daha zor ne olabilir ki...’ diye dalıp giderdi.

Pek çok konuda ‘Bunu zamanla düşünürsün,’ diyerek topu bana atmakla kalmaz, aynı zamanda mutlaka fikrimi de almak isterdi. Bunun yalnızca gençlere ilgi göstermek değil, onların yeni bilimsel fikirlerine de değer vermek olduğunu şimdi anlıyorum. Kendi çocuklarıyla yaşıt olan bizlere ‘siz’ diye hitap etmesi, onun ne kadar soylu bir entelektüel, zarif ve kültürlü biri olduğunun en önemli göstergesiydi. Zaken’in ağabeyliği, kişiliği ve hocalığının semeresini her zaman hatırlayacağız” (Ананьева 2018: 296-297).

Akademisyen Ahmetov ulusal ve uluslararası sempozyum ve konferanslara katılmış çok sayıda nitelikli bildiriler sunmuştur. Keskin zekâsı, akıcı ve açık bir üslubun yanı sıra yer yer mizahi ustalığını sergilerken salonlardaki bütün dinleyiciler ve öğrencilerin takdir ve hayranlığını kazanmıştır. Doktora, profesörlük tez veya bilimsel konularla ilgili tez ve makaleleri pür dikkat okuyup eksikliklerine dair ayrıntılı kapsamlı, aforizma yüklü raporlar hazırlamıştır. Muhatap ve doktor, profesör adayları kırıp incitmeden eleştirilerini dile getirmiştir (Ананьева 2018: 297). Kazak edebiyat ve bilim dünyasına yazdıkları, onlarca makale ve kitapların yanı sıra yetiştirdiği onlarca doktora öğrencisi nedeniyle Kazakistan’ın emekçi kahramanı (1978), Birinci dereceli Ş. Valihanov (1980) ve Sovyetler Birliğine bağlı ülkelerce önem arz eden Kazakistan Cumhuriyeti Devlet Ödülü nişanı verilmiştir (1996).

Z. Ahmetov’un hayatı, bilimsel çalışmalarıyla ilgili Kazakistan Bilimler Akademisi tarafından bir monografi yayımlanmıştır (Дәулетбекова и Инашева 1994). Ayrıca Kazakistan’ın Al Farabi Üniversitesi yayınlarından çıkan kitapta dilci ve edebiyatçılar, bilimsel yönü, akademisyenliği ve anılarıyla ilgili makaleler yazılmıştır. Söz konusu eserin Ahmetov’un hayatı, bilimsel çalışmalarının yanı sıra 1940’lardan itibaren Kazak dilcilik tarihine ışık tutması açısından son derece önem arz etmektedir: **Jurmanski V. M.**, Z. Ahmetov’un Doktora Tezi Hakkında, **Kenzhebayev B.**, Z. A. Ahmetov’un Doktora Tezine Dair Görüşler, **Nurtazin T.**, Z. Ahmetov’un “Kazak Şiir Yapısı” Kitabı Hakkında, **Kirabayev S.**, Bilge (Zaki) Âlim, Hayatı; Şahsiyet ve Sanatı Örnek, **Derbisalin E.**, Ustalığın (sanatsal ustalığın) Özünü Dile Getiren, **Eleukenov Ş.**, Henüz Yürünmemiş Patika Yoldan, **Berdibay R.**, Bilimin Duru Kaynağına, **Nurgali R.**, Akademik Zaki Ahmetov; Âlim, Ansiklopedist, **Jarmuhameduli M.**, Geniş Ufuklu Âlim, **Narimbetov Â.**, Bilimin Parlak Yıldızı, **Kundaqbayuli B.**, Gerçek Bir Âlimdi, **Qabişev Ğ.**, Tarihte Silinmez Bir Şahsiyet, **Jumagulov Ş.**, Zaki Her Zaman Bizim Hafızamızda, **Qasqabasov S.**, Akademik Zaki Ahmetov, **Egeubayev A.**, Abay Ekolünün Akademisyeni, **Nayzagarin T.**, Alev Gibi Coşkulu Geçmiş Bir Ömür, **Qalijanov U.**, Zaki Ahmetov Dünyası, **Dädebayev J.**, Tabiatında Nurlu ışığı, Kutu Olan, **Jüanişbekov N.**, Maestro **Akmataliev A.**, Zaki Ağabey Kırgız Bilim Adamlarının Mektebi, **Ebdesuli K.**, Hoca (Üstat) Öğretisi, **Maytanov B.**, “Parlak Gökyüzüne Tutunarak Yükselmişsin Sen, **Sadikov A.**, Unutulmaz Zaki Ağabey!”, **Âbdiuğazuli B.**, Âlimin Örnek Ömrü, **Tilepov J.**, Bilge, Âlim, **Negimov S.**, Akademik Zaki Ahmetov, Kazak Şiirinin Kuramcısı, **İsmakova A.**, Zâken Hakkında Bir Hatıra (anı), **Ananyeva S.**, Akademik Z. Ahmetov’un Çalışmalarında Kazak ve Rus Klasik Edebiyatı: Tipoloji ve Etkileşim, **Piraliyeva G.**, “Sadelik, Manevi Güzelliğin Başlıca Şartıdır”, **Sadikov H.**, Dünya Çapında Ünlü Âlim, **Bekniyazov T.**, Entellektüel bilgelik, **Kunayev D.**, Hatıradan Kalan Buluşmalar, **Omaruli B.**, Asalet (soyluluk) Teorisi, **Hamraev A.**, Hoca (Üstat), **Tüspova A.**, Her Şey İnsanlara Kalıyor, **Orazbek M.**, “Geride Sözü ve İşin Kalsa...”, **Keşenova T.**, Başkasının Sevincine Yüreğten Sevinmeyi Bilen, **Omarov K.**, Zâken Olağanüstü Bir İnsandı, **Nasırqızı Z.**, Zaki Hakkında Söz, **Oysılbay A. T.**, Akademik Zaki Ahmetov’un Araştırmalarında Abay Çalışmaları, **Ebdırahmanqızı T.**, Sözü Özünü (inceliklerini) İrdeleyen Usta Hatip, **Ömirbek J.**, Doğuştan Gelen Kudret, **Kanafin A.**, Akademik Zaki Ahmetuli’na **Kosan S.**, Elveda, Can Ağabey!¹

Ahmetov’un çalışmaları, Kazak ve Rus akademisyenler M. Awezov, S. Mukanov, G. Musrepov, Z. Kabdolov, S. Kenesbayev, M. Siltchenko, Ch. Djumaliev, V. Jurmanski, P. Berkov ile Moskova’dan edebiyat eleştirmenleri G. Lomidze, Z. Kedrina tarafından takdir görmüştür. Eserleri Moskova, St. Petersburg, Erevan, Minsk, Kişinev, Bakü, Taşkent, Bişkek, Çin ve Türkiye’de yayımlanmıştır. *Edebi Sanat Kuramı* adlı kitabı 1992’de Çin’de yayımlanmıştır.

Özellikle V. M. Jurmanski, S. E. Malov, A. Şçerbak, L. Timofeev, V. A. Manuilov, G. İ. Lomidze, M. B. Hrapçenko, A. A. Petrosyan, D. A. Olderogge, M. P. Alekseev gibi ünlü bilim adamları Zaki Ahmetov ile mektuplaşarak edebiyat teorisi, tarihi ve eleştirisi üzerine düşüncelerini paylaşmışlardır. Edebiyat eleştiri kuramcısı L. Timofeev, bir mektubunda Z. Ahmetov’un çalışmalarından duyduğu memnuniyeti dile getirmiş ve gönderdiği kitap için kendisine teşekkür etmiştir (Қызырбекқызы 2023).

¹ **Мұтанов Ғ. М.**, Заки Ахметов, Әл Фараби атындағы Қаз ҰУ, Алматы, 2018; **Жирмунский В.М.** О докторской диссертации З. Ахметова, **Кенжебаев Б.** Отзыв на докторскую диссертацию З.А. Ахметова, **Нуртазин Т.** О книге З. Ахметова «Казахское стихосложение», **Кирабаев С.** Зерделі ғалым, Қабдолов З. Өмірі- үлгі, енері – енеге, Дербісалин Ә. Шеберлік сырын толғаған, **Елеукенов Ш.** По нехоженой тропе, Бердібай Р. Ғылым тұнығына бойлаған, **Нұрғали Р.** Академик Зәки Ахметов- ғалым, энциклопедияшы, **Жармұхамедұлы М.** Кең құлашты ғалым, **Нарымбетов Ә.** Ғылымның жарық жұлдызы, **Құндақбайұлы Б.** Нағыз ғалым еді, **Қабышев Ғ.** Тарихтан өшпес тұлға, Жумагулов Ш. Зәки әр уақытта біздің есімізде, **Қасқабасов С.** Академик Зәки Ахметов, **Егеубаев А.** Абай мектебинін академигі, **Найзагарин Т.** Жалынды өткен бір ғұмыр, **Қалижанов У.** Зәки Ахметов әлемі, **Дәдебәев Ж.** Табиғатында асыл нуры, киелі қасиеті бар, **Джуанышбеков Н.** Maestro, **Акматалиев А.** Заки ағай қырғыз оқушытууларының мектебі, **Әбдезулы К.** Устаз тағылымы, **Майтанов Б.** «Нурлы аспанға тырысып өскенсің сен», **Садықов А.** Эстен кеткіс Заки-аға! **Әбдіуғазыұлы Б.** Ғалымның ғибратты ғұмыры, **Тілепов Ж.** Гүлама, **Негимов С.** Академик Зәки Ахметов - Қазақ өлеңінің теоретигі, **Ісмакова А.** Зәкен туралы естелік, **Ананьева С.** Казахская и русская классика в трудах академика З. Ахметова: типология в взаимодействии, **Пиралиева Г.** «Қарағтайымдылық-рухани әдеміліктің басты шарты», **Садықов Х.** Ученый с мировым именем, **Бекниязов Т.** Зиялы парасат, **Қунаев Д.** Памятные встречи, **Омарулы Б.** Тектілік теориясы, **Хамраев А.**, Устаз, **Түсупова А.**, Все остается людям, **Оразбек М.**, «Арттағыға сезің мен ісің қалса...», **Кешенова Т.** Өзгенің қуанышына шын қуана білетін, **Омаров К.**, Зәкен ғажап адам еді, **Насырқызы З.** Зәки туралы сез, **Ойсылбай А.Т.**, Академик Зәки Ахметов зерттеулеріндегі Абайтану мәселелері, **Әбдірахманқызы Т.** Сез сырын саралаған саңлақ дүлдүл, **Өмірбек Ж.** Туа біткен кудіреті, **Канафин А.**, Академик Зәки Ахметулына, **Косан С.** Бакул болың ыз, жан аға!

11 monografi, 15’ten fazla kitap, 400 makale ve ders kitaplarının ortak yazarıdır. Mufasssal, çok ciltli Kazak ve Dünya Edebiyatı tarihinin yazılmasında da etkin yazar ve editör olarak görev almıştır. Genç meslektaşlarının araştırmalarını yönlendirmekte, danışmanlığında 20’den fazla doktora adayı tezini savunmuştur. Birçok kitap, dergi editörlüğünün yanı sıra bilimsel hayatının büyük bir bölümünü adadığı Kazak şair Ulu Abay adına hazırlanan kapsamlı “Abay” ansiklopedisinin yazmış ve editörlüğünü yürütmüştür.

Bilimsel Çalışmaları

Zaki Ahmetov’un edebiyat ve akademi dünyasında tanınmasındaki en bilinen çalışması kuşkusuz 1964’te yayımlanan “Kazak Şiirinin Biçimsel Özellikleri” adlı doktora tezidir. Daha sonra monografi olarak yayımlanmış olup dilci, edebiyatçı ve halk edebiyatçıların dikkatini çekmiş, takdirlerini kazanmıştır. Ünlü Türkolog V. M. Jirmunskiy (Zhirmunsky), Ahmetov’un çalışmalarını inceleyerek özellikle *Kazak Şiirinin Biçimsel Özellikleri* ve *Edebi Sanat Kuramı* eserleri hakkında olumlu eleştirilerde bulunmuştur. Jirmunskiy, Ahmetov’un Kazak şiirinin yapısal ve dilsel özelliklerine dair derinlemesine analizlerini övmüş ve bu çalışmaların karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarına önemli katkı sağladığını vurgulamıştır (Jirmunskiy 1965: 34). Kazak edebiyat incelemeleri alanında Kazak geleneksel modern şiir yapı ve ölçüsüyle ilgili objektif kural ve kuramları ortaya koyan ilk ve hâlen tek temel eser niteliğindedir.

Ahmetov, kendisinden önce bu alanda araştırma yapan edebiyatçıların bildiri, makale ve kitaplarına vakıf olup görüş ve değerlendirmelerini sınıflandırmış Türkoloji bibliyografyası alanındaki bilimsel kaynakları ve bilgi birikimini kullanarak kendi kuramsal yaklaşım ve değerlendirmelerini ortaya koymuştur. Geçmişten günümüze Kazak vezninin evrim süreci ve modern Kazak halkının kültürel ve entelektüel dünyasındaki değişimlerine bağlı olarak şiirin biçim ve biçimsel özelliklerini analiz etmiştir. Bu eser, günümüze dek yalnızca Kazak edebiyatı için değil bütün Türkoloji sahasında değerli bir kaynak olarak değerlendirilmektedir (Buraya Türk edebiyatçılarından örnek verilmesi istenmiş fakat Türk edebiyatçıları tarafından Ahmetov üzerine çalışma yapılmamıştır). Ayrıca Rus ve Kazak şiirlerinin karşılaştırmalı analizine ilişkin özgün örneklerle de yer vermiştir.

Z. Ahmetov, doktora tezine ayrı bir önem vererek şunları ifade eder: “*Herkesin kalbine yakın, yürekte çıkmış bir araştırması vardır. Benim için bu kitap bütün resmi ünvanlarımdan da üstündür. Bu çalışmayı tamamladığımda evet doğru ve yerinde bir çalışma yaptım!*” (Пиралиева, Гүлзия 2018: 296-297). Z. Ahmetov’un Kazak manzum eserlerle ilgili bu görüş ve değerlendirmelerinin yersiz olmadığını daha sonra Kırgızların Manas Destanı’nın biçim ve biçimsel özelliklerine dair kuramsal yaklaşım ve değerlendirmeleri gösterecektir. Kırgızların geçmişten günümüze hâlen Manasçılar tarafından icra edilen ve dünyanın en büyük destanı olarak kabul gören “Manas Destanı” adına 1995 Ağustos ayında Almatı’da düzenlenen Uluslararası konferanstaki bildirisinde bu destanın sadece tarihin arka odalarında kalan Kırgızların tarihi bir anıtı değil günümüzde de yaşayan ve var olmaya devam eden canlı bir destan olduğunu ifade ettikten sonra destanın yedi ve sekiz hece ölçüsü ile icra edildiği tespitinde bulunmuştur. Z. Ahmetov, destanda Kazak halkı tarihinin de yer aldığını özellikle Kazak Han ve hanlıklar dönemi hakkında kayda değer bilgilerin yer aldığını, kimi Kazak ozanları yer deyiş ve atışmalarında Manas Destanı dizelerinden örnekler verdiğini dile getirmiştir. (Пиралиева, Мутанов, Ахметов 2018: 304-305).

1954’te yayımlanan günümüz araştırmaları için de zengin malzeme sunan yeniliklerle dolu bir eser olan *Lermontov ve Abay* kitabının ardından Z. A. Ahmetov, yetenekli bir araştırmacı ve edebiyat eleştirmeni olarak tanınmaya başlamıştır. Bu eserde, Abay’ın Rusça’dan Kazakça’ya yaptığı çeviriler ilk defa analiz edilmiş, Abay’ın Rus şairlerine, özellikle Lermontov’a bakışı ortaya konulmuştur. Akademik Z. Ahmetov, “Abay Araştırmaları” (Abayşınaslık) bilimine de büyük katkı sağlamıştır. 1953’te, Abay’ın eserlerinin kanonik metnini² tespit etme meselesiyle ilgili olarak Abayşınaslıkta (Abay araştırmalarında) ilk kuramsal dayanağı ortaya koymuş ve bilimsel bir makale yayımlamıştır. Abay’ın Rus klasik şiiriyle bağlantısını ve onun çevirmenlik dehasını anlamak bakımından bugün de önemini koruyan kapsamlı bir araştırma niteliğindedir.

Abay üzerine yapılan ayrıntılı ve kuramsal çalışmaları, genç bilim adamının dil, şiir ve halk edebiyatı alanındaki araştırmalarına önemli katkılar sağlayacak ve bu alanda çığır açmasında etkin rol alacaktır.

1970 tarihli *Kazak Şiiri Dili Üzerine* ve 1973 tarihli *Edebi Sanat Kuramı* kitaplarında yazar, Kazak şiiri dilinin özelliklerini, tanınmış şairlerin bireysel şiir dilinin ve söz dizimi ile ritmik yapısındaki gelişiminin objektif yasalarını incelemiştir. Sözlü ve yazılı edebiyat ile çağdaş şiir arasındaki şiir dili farkını, farklı dönemlerde gelişen ifade araçlarını irdelemiştir. Z. A. Ahmetov, sayısız çağrışım bağlantıları ve analogilerle, yaylak-kışlak yaşam tarzının etkisiyle Kazak halkının bilincine yerleşen ulusal sanatsal düşüncenin önemli özelliklerinin belirlendiğine ve bunların çağdaş Kazak şiirinde kullanılan pek çok şiirsel imgeye temel

² Kanonik metinler, bir kültürün, dinin veya geleneğin temelini oluşturan, normatif ve belirleyici nitelikteki metinlerdir. Bu metinler, zaman içinde kutsal, otorite veya standart kabul edilerek korunmuş ve nesiller boyunca aktarılmıştır. Kanonlaşma süreci, metinlerin seçimi, standartlaştırılması ve toplumsal hafızada merkezi bir rol üstlenmesiyle şekillenir. Örneğin, Tevrat, İncil, Kur’an gibi kutsal metinler veya Homeros’un destanları, belirli bir kültürel kimliğin inşasında kritik rol oynamış kanonik eserlerdir. Bk. Jan Assmann, *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, (Çev. Ayşe Tekin), 2001, Ayrıntı Yayınları.

oluşturduğunu ve pek çok örnekle şiir dilinin yeni imgeler ve sembollerle zenginleştiğini kanıtlamıştır. Şiir dilinde yeni imgelerin ortaya çıkması ve ifade araçlarının pekişmesi ile çağdaş vezinde esaslı yeniliklerin olduğunu ispatlamıştır. 1978 tarihli “Kazak Edebiyatında Çağdaş Gelişim ve Gelenekler” monografisinde yazar, diğer edebiyatlarla karşılıklı yarar sağlayan etkileşim, zenginleşme ve etkileşim bağlamında incelenen çağdaş Kazak edebiyatının güncel problemlerini ortaya koymuştur.

1984 tarihli *Abay Romanının Şiirsel Yapısı ve Muhtar Awezov’un Destansı Romanı* monografileri, M. Awezov’un başyapıtına adanmıştır. Bu kitaplarda yazar, Abay imgesinin sanatsal tasvirinin ve şairin yaşadığı tarihi dönemin incelenmesini, romanın tür özellikleri, kompozisyon yapısı ve ifade araçlarının içerikle ve edebî form ile yakın ilişki içerisinde incelenmesini gerçekleştirmiştir. Muhtar Awezov’un başlangıçta üç ciltlik bir roman olarak planladığı *Abay Yolu* romanı, Kazak halkının tarihsel geçmişine adanmış dört ciltlik bir epik esere dönüşmüştür. Z. Ahmetov romanla ilgili değerlendirmelerinde şu konulara dikkat çeker:

“*Abay dönemi üzerine derinlemesine yapılan araştırma, Awezov’un çağdaş yaşamı daha net görmesine, onun zorluklarını ve çelişkilerini kavramasına, aynı zamanda modern ideolojik mücadeleye katılımını ve insanlar arasındaki ilişkilere derinden vakıf olmasını sağlayarak tarihsel olayları bütün yönleriyle ele almasına katkı sağlamıştır. Roman-epos, yazarın zorlu hayatında çektiği acıların ve katlanılanların birçoğunu içine almıştır. Fakat burada belki de en önemli olan, Abay’ın gerçeğe ve adalete sarsılmaz inancının, Awezov’un yaşam felsefesini de yansıttır olmasındır*” (Ahmetov, 1997: 34-35).

Romanın şiirsel yapısının incelenmesinde, sadece son hâline değil aynı zamanda arşiv belgeleri, taslak metinler, daktilo kopyaları ve romanın ana hatları da dikkate alınmıştır. Böylece Awezov’un *Abay* romanının yazım süreci objektif ve bilimsel araştırmalar ışığında açığa kavuşmuştur.

1995 tarihli *Abay’ın Şiirsel Dünyası* kitabında, Abay şiirini analiz eden Z. A. Ahmetov, Abay’ın sanatsal ve estetik geleneklerle yakın ilişkisini, yenilikçi yöntemlerini ve Rus ile Dünya edebiyatını algılayışını göstermiştir. Dünya kültürüne dâhil olma arzusu, Rus klasiğiyle uyum, kişisel gelişim, bunlar Abay’ın lirik şiirinin önde gelen motivasyonlarıdır. Ruhani yalnızlık teması, onun şiirini Rus klasiğiyle birleştirir. Puşkin, Lermontov, Krilova, Bunin, Polonskiy gibi yazarların eserlerinden yapılan çeviriler buna örnektir. Örneğin, A. Puşkin’in *Evgeniy Onegin* adlı eserinde Lenski’nin monoloğunun birkaç farklı çeviri varyantı mevcuttur. Abay’a en yakın olan ise Lermontov’dur. Büyük Kazak şairine ait “Duma”, “Ne sıkıcı ne de hüznü verici”, “Dua”, “Akşamlar” ve M. Yu. Lermontov’un “Vadim”, “Demon” ve “Mtsiri” gibi eserlerin çevirileri ona aittir.

Abay’ın Şiirsel Dünyası adlı eseri, ünlü bilim insanının yıllarca süren araştırmalarının sonucu olup eserleri Kazakistan, Rusya ve Kırgızistan’daki edebiyat bilim okulları tarafından bilimsel olarak tanınmıştır. Eser, Abay’ın şair, düşünür, aydın, besteci ve kamu önderi olarak çok yönlü kişiliğini canlı bir şekilde ortaya koymaktadır. *Abay’ın Şairlik Dünyası* başlıklı monografisi, bilim insanının uzun yıllar süren incelemelerinin bir sonucu olarak Abay’ı yeni bir bakış açısıyla tanıtan çok önemli bir çalışma olmuştur. Yazar, Abay’ın eserlerini her yönüyle ele almış, daha önce üzerinde ayrıntılı durulmayan bir konuyu – Abay’ın şairlik sanatı ile müzik ve ezgi hakkındaki düşüncelerini – ilk kez bütün yönleriyle incelenmiştir. Abay’ın dünyası, Kazak edebiyatı klasiğinin, şair-felsefecinin, düşünürün, toplum adamının, aydınlatıcının ve bestecinin kendisi kadar çok yönlü ve büyüktür. Örneğin, “Tatyana’nın Mektubu”, “Tatyana’nın Sözü” (yani “Onegin’e Yanıt”), “Gözlerimin Pupilleri”, “Dağ Zirveleri” gibi eserlerde, Abay bunları yalnızca ana diline çevirmekle kalmamış, aynı zamanda bestelerini de yazmıştır.

Şiirde “üç bütünlük” ilkesi; akıl, duygu ve irade; bilginin edinilmesinin gerekliliği üzerine düşünceler, aydınlanma çağrısı, adalet ve insancılık ilkesinin teyidi, Abay’ın sosyal yönlü bir şair olarak değerlendirilmesini sağlamaktadır. Abay’ın şiir dünyası, bozkır han, beyleri Kazakistan’ın devlet yapısı ve kadının rolü üzerine şiirsel düşünceleri de içermektedir. Abay için “Mükemmel İnsan”, karakterinde çalışkanlık, dürüstlük, adalet ve yeteneğin ideal biçimde birleştiği kişidir. Şair, karakterlerin psikolojisini ve ruh hallerini son derece incelikte aktarır. Abay, aynı zamanda derin duygusal lirik şiirin de ustasıdır. Onun mirası hem samimi lirik şiir örneklerini hem de peyzaj şiirini barındırmakta, şiir sanatı, şiir ve hiciv üzerine derin düşünceleri içermektedir.

Yukarıda belirtilen monografiler dışında, Ahmetov’un Kazak edebiyatı ve Abay’ın incelenmesine yönelik diğer eserleri de dikkat çekicidir: *Abay ve Çağdaş Zamanlar*, *Dahinin Dersleri*, *Abay’ının* eserlerine yazdığı ön söz, dergilerde yayımlanan pek çok makale ve Moskova, St. Petersburg, Taşkent, Kiev, Semipalatinsk, Almatı’da düzenlenen uluslararası Abay’ın 150. doğum günü anısına Akademi’de yapılan onlarca bildiri Kazak dil ve halk edebiyatına önemli katkılar sağlamıştır.

Z. A. Ahmetov’un diğer büyük Kazak yazarlarından M. Awezov’un incelenmesine yönelik eserleri de “M. Awezov’un Destansı Romanı” (1997) ve “Büyük Yazar-Hümanist”, “Muhtar Awezov ve Dünya

Edebiyatı” gibi makaleleri içermektedir. Awezov’un *Abay* romanının yazım sürecine ilişkin makalesi Türkiye’de yayımlanmıştır (Ahmetov 1997: 34-45). Ahmetov’un, Abay ve Awezov’un yaratıcı faaliyetleri üzerine yaptığı araştırmalar, henüz tam olarak aydınlatılamayan veya modern edebiyat incelemelerinin gereklilikleriyle örtüşmeyen çözülememiş sorunlara ışık tutma amacı taşımaktadır.

Z. A. Ahmetov tarafından düzenlenen *Edebi Terim Sözlüğü* 1996’da yayımlanmıştır. Bu eser, Kazak edebiyat terimlerinin sistematik olarak bilimsel açıdan ilk defa ele alındığı çalışmadır. Konuyla ilgili “Edebi Terimlerin İyileştirilmesi Üzerine”, “Manas ve Kazak Destanları”, “I. Jansugurov’un Şiirinde Üslup ve Dil” A. Bokeihanov ve M. Dulatov üzerine kaleme aldığı makale ve bildirileri de önem arz etmektedir. Bu ve diğer eserlerde Z. A. Ahmetov, önemli teorik sorunları tartışmaktadır. Kazak destanı “jır” ve Türk dünyası şiirinde beyit konusunu incelerken çağdaş Kazak ve Türk edebiyatının köklerinin yazılı metinlerin yanı sıra sözlü edebiyat geleneğinde de araştırılması gerektiği vurgulanmaktadır.

Bilimsel araştırmalarının ana konusu, şiir teorisi ve “ölen tanuw” (şiir bilimi) meseleleridir. *Kazak Şiirinin Dili Hakkında* ve *Şiir Sözüünün Kuramı* gibi çalışmalarında şiir estetiğinin (poetika) ulusal özelliklerine özel önem göstererek Kazak şiirindeki ölçü ve motif kalıplarını, bunların çeşitlenme yollarını ve yöntemlerini, dize, durak, kıta gibi şiirin yapı birimlerinin yasalarını ayrıntılı biçimde ele almıştır. 2002’de yayımlanan *Kazak Şiiri Teorisinin* Temelleri adlı monografisinde Kazak şiirini bambaşka bir açıdan incelemiş; Kazak şiirindeki yapının bütünü, söz dizimini, ritmini, hece özelliklerini yeni bir bakış açısıyla yorumlamıştır. Bilimsel ilgi alanı oldukça geniş olan Z. A. Ahmetov, yaratıcı yöntem ve üslup gelenek ile yenilikçi yöntemler, bakış açısı ile sanatsal üretim arasındaki ilişki, edebiyatın söz dizimi ve üslup problemleri, çağdaş edebiyatın gelişimindeki başlıca eğilimleri araştırmaktadır. 1968’de Leningrad’daki *50 Yıllık Sovyet Edebiyat İncelemeleri*, 1969’da Moskova’da *Kazak Edebiyatı Tarihi*, 1970’de Almatı’daki *Kazak Sovyet Edebiyatı Tarihi* kitaplarında; ayrıca 1968 (№ 3) Moskova’daki *Dilbilimi Problemleri*, 1974 (№ 4) *Sovyet Türk Coğrafyası* gibi dergilerde bilimsel yazı ve makaleleri yayımlanmış, dil ve edebiyat eleştirmenleri tarafından takdir edilmiştir.

İlk akla gelen eserleri: *Lermontov ve Abay*, Rusça. A., “Bilim Akademisi Yayınları”, 1954, *Kazak Şiir Yapısı*. Rusça. A., “Bilim Akademisi Yayınları”, 1964, *Şiir Zirvesi, Bilgelik, Şiir Sözü Teorisi*, Mektep, 1973, *Kazak Edebiyatının Günümüzde Gelişimi ve Gelenekleri*. Rusça. A., “Bilim”, 1978, *Abay Yolu Eposunun Poetikası*. Rusça. A., “Bilim”, 1984, *Şiir Sözü Teorisi*. “İle” (Çin Halk Cumhuriyeti), 1992, *Abay’ın Şairlik Dünyası*, Ana Dili, 1995, *M. Awezov’un Roman Eposu*. A., “Sanat”, 1997 ve adları bir makaleye sığmayacak kadar bildiri, makale ve bilimsel yazıları vardır. Kazak şiirinin tarihi gelişimi içerisindeki özgün özellikleri ve yapısının incelenmesi için bilimsel bir sistem oluşturmuştur. Gelenekçi ve yenilikçi yöntemler, Kazak şairlerinin sanatsal ustalığı, vezin problemleri, Kazak edebiyatının diğer ülkelerin edebiyatlarıyla edebî teması gibi çağdaş edebiyat incelemelerinin güncel problemlerini araştırmıştır. Z. A. Ahmetov’un eserleri, tarihsel ve edebî süreçlerin çağdaş kavramıyla, sosyal, ahlaki, estetik ve sanatsal önceliklerle örtüşen yaklaşımlarını yansıttığı için büyük önem taşımaktadır.

Sonuç

Z. A. Ahmetov, Kazak şiir alanında kuramsal yaklaşımlar geliştiren bir edebiyatşinas, genç araştırmacıları yönlendiren, teşvik eden çok yönlü bir bilim adamı; yüksek kültür ve eğitim seviyesi, cömertliği mükemmel vatandaş ve vatansever Kazak aydınıdır. Zaki Ahmetov’un Kazak şiirinin poetik yapısı üzerine yaptığı kuramsal çalışmalar, yalnızca geleneksel şiir biçimlerini sistematik olarak analiz etmekle kalmamış, aynı zamanda Rus-Kazak edebî etkileşimlerine dair derinlikli bir perspektif sunmuştur. Ahmetov, Abay ve Muhtar Awezov gibi klasikleşmiş isimlerin yanı sıra çeviri edebiyatının Kazak şiirine etkilerini de inceleyerek bu alanda öncü bir bakış geliştirmiştir. Geleneksel ile modern arasındaki geçişi şiir dili, ritmik yapı ve ifade kalıpları üzerinden irdeleyen çalışmaları, Kazak edebiyatının estetik ve yapısal kimliğini anlamak isteyen araştırmacılar için temel kaynaklar arasında değerlendirilmektedir.

Ahmetov’un, dil ve Kazak halk edebiyatı alanında yaptığı bilimsel araştırma ve çalışmalar neticesinde ünü ülke sınırlarını da aşmıştır. Yabancı ülkelerle Kazak Dostluk Derneği, Sovyet Barış Komitesi, “Bilgi” ve “Vatan” dernekleri üyesi, Bilimler Akademisi İnsani ve Sosyal Bilimler Departmanı Bürosu üyesi, Awezov Edebiyat ve Sanat Enstitüsü, Al-Farabi Kazak Devlet Ulusal Üniversitesi ve Kırgız Devlet Üniversitesi’nde Uzman Akademik Kurul üyesi olarak görev yapmıştır.

Yazarların Katkı Düzeyleri: Birinci Yazar %100.

Etik Komite Onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal Destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar Çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Ahmetov, Zaki. (1997). “Abay Yolu Epopesinin Yazılış Tarihi”. (Çev. Zeyneş, İsmail; Ahmet, Güngör) *Muhtar Awezov Hakkında Makaleler*, Ankara: Bilig Yayınları.
- Jan Assmann (2001). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, (Çev. Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları.
- Jirmunskiy, Viktor, Maksimoviç. (1965). *Türk Halklarının Destanları ve Şiir Sanatı*. Moskova: Nauka Yayınları.
- Koshenova, Totı, (Temmuz 2016). “Абайдағы Сөз Бейнелілігі Және Академик Заки Ахметов”, *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*. C. 4, S. 9.
- Ананьева, Светлана (2018). “Казахская и русская классика в трудах академика З. Ахметова: типология в взаимодействиях”. Мүтанов, F. M., *Заки Ахметов*, Алматы, Әл Фараби атындағы Қаз ҰУ.
- Ахметов, З (1995). *Абайдың ақындық әлемі*. Алматы. Ана тілі.
- Ахметов, З. (1973). *Өлең сөздің теориясы*, “Мектеп” Баспасы, Алматы, (<https://kazneb.kz/ru/bookView/view?brId=1173241&simple=true#> [Erişim tarihi: 21.04.2025]).
- Давлетбекова, А. Д., Инашева, Г (1994). *Заки Ахметович Ахметов*. Алма-Ата, Материалы к био-библиографии ученых Казахстана.
- Жанғара Дәдебаев, “Зәки Ахметов”, (<https://abai.kaznu.kz/wp-content/uploads/%D0%97%D3%99%D0%BA%D0%B8%D0%90%D1%85%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B2.pdf> [Erişim tarihi: 17.04.2025]).
- Кошанов, А.К. (Бас редактор), Қорабаев С. С. (1998). Т.В Вдовухина, (Құрастырушылар), Заки Ахметович Ахметов, Министерство-Навки академия наук республики казахстан, “Ғылым”, Алматы, (<https://kazneb.kz/ru/bookView/view?brId=1155541> [Erişim tarihi: 21.04.2025]).
- Қызырбекқызы, Балнұр, “Научное наследие Заки Ахметова”, (https://adebiportal.kz/ru/news/view/naucnoe-nasledie-zaki-axmetova_24577 [Erişim tarihi: 22.04.2025]).
- Піралиева, Гүлзия (2018). “Қарағайымдылық-рухани әдеміліктің басты шарты”. Мүтанов, F. M., *Заки Ахметов*. Алматы: Әл Фараби атындағы Қаз ҰУ.



*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

*Geliş Tarihi / First Received: 01.06.2025

*Kabul Tarihi / Accepted: 27.06.2025

*Atıf Bilgisi: Bağca, S. N. (2025). “Yaşlılıkta Duyu Kayıplarının Huzurevi Tasarımına Etkisi”. Hars Akademi, 8 (1), 75-83.

*Citation: Bağca, S. N. (2025). “The Impact of Sensory Losses in Aging on Nursing Home Design”. Hars Akademi, 8 (1), 75-83.

*DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15764836>

YAŞLILIKTA DUYU KAYIPLARININ HUZUREVİ TASARIMINA ETKİSİ

*Sena Nur BAĞCA**

Öz

Türkiye’de hızla artan yaşlı nüfusun duyu kayıpları, huzurevi tasarımlarını erişilebilir ve insan odaklı bir yaklaşımla yeniden düşünmeyi gerektirir. İstanbul’daki huzurevlerinde yürütülen bu araştırma, duyu kayıplarının yaşlı bireylerin mekânsal gereksinimlerini nasıl etkilediğini inceleyerek huzurevi tasarımlarını daha erişilebilir kılmak için bir kılavuz sunmayı amaçlamıştır. Araştırma ve gözlemler sonucunda, duyu kayıplarının yaşlıların mekân kullanımını, güvenliğini ve sosyal etkileşimlerini olumsuz yönde etkilediği ortaya konmuş; mevcut tasarımların ise bu ihtiyaçları karşılamada yetersiz olduğu tespit edilmiştir. Huzur evi planlamasında (tasarımında) dikkat edilmesi gerekenler veya önerilenler; Görme kaybı için; Koyu kapı çerçeveleri, Parlama yapmayan LED aydınlatma, Kabartmalı yönlendirme şeritleri, İşitme kaybı için; Keçe kaplı akustik paneller ve Görsel sinyaller; Dokunma ve Proprioepsiyon (Öz Duyum) kaybı için; ergonomik mobilyalar ve kaymaz zeminler, Koku-Tat kaybı için; Karbon monoksit ve gaz kaçağı dedektörleri gibi güvenlik odaklı çözümler önerilmektedir.

Bu çalışma; iç mimarlık, gerontoloji (yaşlılık bilimi), ergonomi ve yaşlı bakımı alanlarında çalışan profesyonellere, yaşlı bireylerin yaşam kalitesini artıracak insan odaklı ve erişilebilir huzurevi tasarımları için rehber olmayı hedeflemektedir.

Anahtar Sözcükler: Huzurevi tasarımı, yaşlılarda duyu kaybı, mekânsal erişilebilirlik, iç mimari tasarım.

THE IMPACT OF SENSORY LOSSES IN AGING ON NURSING HOME DESIGN

Abstract

The rapidly increasing elderly population in Türkiye, coupled with sensory impairments, necessitates a reevaluation of nursing home designs through an accessible and human-centered approach. This research, conducted in nursing homes in Istanbul, investigates how sensory impairments impact the spatial requirements of elderly individuals, aiming to provide a guideline for enhancing the accessibility of nursing home designs. The findings from the research and observations indicate that sensory impairments adversely affect elderly individuals’ use of space, safety, and social interactions, while current designs are found to be inadequate in addressing these needs. Considerations or recommendations for nursing home planning (design) include: For vision loss: Dark door frames, non-glare LED lighting, tactile guidance strips, For hearing loss: Felt-covered acoustic panels and visual signals, For tactile and balance (proprioception) loss: Ergonomic furniture and non-slip flooring, For smell and taste loss: Safety-focused solutions such as carbon monoxide and gas leak detectors.

This study aims to serve as a guide for professionals in interior design, gerontology, ergonomics, and elderly care, promoting human-centered and accessible nursing home designs to enhance the quality of life for elderly individuals.

Key Words: Nursing home design, sensory impairment in the elderly, spatial accessibility, interior architectural design.

*Lisans Öğrencisi, İstanbul Ticaret Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı, İstanbul.
senabagca@gmail.com / ORCID: 0009-0003-3344-3748.

Giriş

Yaşlılık, insan ömrünün doğal bir sürecidir. Tıp ve teknolojiadaki kayda değer ilerlemeler, dünya genelinde olduğu gibi ülkemizde de ortalama yaşam süresini uzatarak yaşlı nüfusun belirgin bir şekilde artmasına yol açmıştır (Ağar 2020: 351; Özer Baş 2021: 2). Yapılan araştırmalara göre Türkiye’de 65 yaş ve üzeri nüfus %10’u aşmıştır (TÜİK 2023). Yaşlanma; hücre, organ ve sistemlerdeki işlevsel kapasitenin kademeli olarak azaldığı, geri dönüşü olmayan biyolojik bir süreçtir (Ağar 2020: 348). Bu doğal süreç, yaşlı bireylerde görme keskinliğinde azalma, işitme zorlukları, dokunsal hassasiyetin kaybı, koku ve tat alma duyularında zayıflama gibi çeşitli fizyolojik değişikliklere yol açmaktadır (Ağar 2020: 351). Söz konusu duysal kayıplar, yaşlı bireylerin çevreleriyle etkileşimini, mekân algılama biçimlerini ve günlük yaşam aktivitelerini gerçekleştirebilmelerini önemli ölçüde sınırlandırmaktadır. Çevresel tasarım unsurları, özellikle aydınlatma, renk/kontrast ve gürültü seviyeleri, duyu kayıplarına sahip yaşlıların davranışsal ve işlevsel sonuçlarını iyileştirmede kritik bir rol oynar (Ontario Ministry of Long-Term Care 2018: 15). Bu bağlamda, yaşlı bireylerin önemli bir kısmının yaşamlarını sürdürdüğü huzurevlerinin tasarımı, sakinlerin duysal ihtiyaçları dikkate almak zorundadır. Ne yazık ki günümüzdeki birçok huzurevi tasarımı ve mekân içi düzenlenmesi konusunda genellikle genel konfor ve işlevsellğe odaklanmakta olup yaşlılıkla belirginleşen duyu kayıplarının yarattığı karmaşık ve kişiselleşmiş mekânsal gereksinimleri yeterince ele almamaktadır. Bu tasarım eksiklikleri; huzurevi sakinlerinin mekânı algılama ve kullanma süreçlerinde çeşitli engellerle karşılaşmalarına, düşme riskinin artmasına, yön bulma konusunda zorluk yaşamalarına, sosyal etkileşimlerinin azalmasına ve sonuç olarak genel yaşam kalitelerinin düşmesine neden olabilmektedir. Bu çalışma, duyu kayıplarının huzurevi sakinlerinin mekânsal algısını nasıl etkilediğini analiz ederek erişilebilir ve insan odaklı tasarım ilkeleri sunmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, yaşlı bireylerin değişen duysal deneyimlerini göz önünde bulunduran ve huzurevi ortamlarında daha destekleyici bir çevre yaratmaya yönelik tasarım ilkeleri ve stratejileri sunulması hedeflenmektedir.

Bu makale, başta iç mimarlık disiplini olmak üzere gerontoloji, ergonomi, sağlık bilimleri ve yaşlı bakımı alanlarında çalışan tasarım profesyonelleri, huzurevi yöneticileri ve politika yapıcılar için değerli bir kaynak olmayı hedeflemektedir. Amacımız, yaşlı bireylerin duyu kayıplarına bağlı olarak değişen mekânsal ihtiyaçlarına duyarlı, insan odaklı huzurevi tasarımlarının yaygınlaşmasına katkıda bulunarak onların daha bağımsız, güvenli ve konforlu bir yaşam sürmelerine destek olmaktır. Tasarım sadece estetik bir olgu değildir hem mekânın ruhunu hem de orada yaşayan insanların ruhunu yansıtmalıdır. Toplumun yaşam tarzına uyumlu mekanlar yaratmak için tasarımcının tecrübesi büyük önem taşır (Dere 2024: 4). Ruha uygun bir yapı, bireyin ve toplumun ruhsal iyileşmesine doğrudan katkıda bulunur.

1. Yaşlılarda Duyu Kayıpları

Yaşlanma süreci, görme, işitme, dokunma, propriosepsiyon, koku-tat ve vestibüler denge gibi duyu sistemlerinde çeşitli kayıplara yol açar. Bu kayıplar, yaşlı bireylerin günlük yaşam aktivitelerini gerçekleştirme yeteneklerini kısıtlar, mekânsal algılarını zayıflatır ve güvenlik ile konfor düzeylerini olumsuz etkiler (Ağar 2020: 351). İstanbul’daki huzurevlerinde yapılan gözlemler, bu duyu kayıplarının yaşlıların mekân kullanımını, sosyal katılımını ve genel yaşam kalitesini derinden etkilediğini; mevcut tasarımların ise bu ihtiyaçları karşılamada yetersiz kaldığını ortaya koymuştur. Bu nedenle, huzurevi tasarımlarının, duyu kayıplarının çok boyutlu etkilerini dikkate alan erişilebilir ve insan odaklı çözümler sunması gerekmektedir. Aşağıdaki alt başlıklar, her bir duyu kaybının spesifik etkilerini ve bu etkilere yönelik tasarım önerilerini detaylandırmaktadır.

1.1. Görme Kaybı

Yaşlılarda görme kaybı sıklıkla rastlanan sağlık sorunudur. Yaklaşık her üç kişiden biri 65 yaşına geldiğinde bir tür görme kaybına neden olan göz hastalığına sahiptir (Quillen 1999: 99). Bu kayıplar, bireylerin günlük yaşam aktivitelerini gerçekleştirme yeteneklerini zorlaştırır ve yaşlıların kendilerini güvende ve de konforlu hissetmelerini engeller. Yaşlılarda görme kaybının en yaygın nedenleri Tablo 1’de gösterilmiştir.

Yaşlı Hastalarda Görme Kaybının Dört Yaygın Nedeninin Belirtileri Tablo 1 (Quillen, 1999: 2)

Tanı	Açıklama
Yaşa bağlı makula dejenerasyonu	Bulanık görme, görüntü bozulması, merkezi skotom, okuma zorluğu
Glokom	Görme alanı kaybı, bulanık görme (geç)
Katarakt	Bulanık görme, parlama, monoküler diplopi
Diyabetik retinopati	Bulanık görme, uçan cisimler, görme alanı kaybı, zayıf gece görüşü

Farklı huzurevlerinde gerçekleştirilen gözlemler ve huzurevi sakinleri/personeli ile yapılan görüşmeler sonucunda, bu değişimlerin yaşlı bireylerin mekânları ve nesneleri fark etmede güçlük yaşamasına neden olduğunu, yaşlıların günlük yaşamlarını idame etmede zorlandığı tespit edilmiştir. Sonuç olarak, huzurevlerindeki yaşlılarda görülen görme kayıplarının, mekânın işlevselliği ve güvenliği üzerinde önemli bir etkisi olduğu belirlenmiştir. Bu durumun önüne geçmek amacıyla mekân içerisinde renkler üzerinde özel düzenlemelere ihtiyaç duyulduğu tespit edilmiştir. Yeterli aydınlatma, düşmeleri azaltabilir ve ruh halini iyileştirebilir; yüksek kontrastlı yüzeyler ise yön bulmayı kolaylaştırarak kafa karışıklığını önler (Ontario Ministry of Long-Term Care 2018: 48).

1.2. İşitme Kaybı

İşitme de yaşlılıkla birlikte en fazla etkilenen duyu organlarından birisidir. İşitme, dış ortamdaki mekanik titreşimler ile oluşturulan sesleri duyma ve algılama yetisidir (Erdogan 2016: 26). Norveç’te yapılan bir araştırmaya göre 60-79 yaş aralığındaki nüfusun %60’ı, 80 yaş ve üzerindekiilerin ise %90’ı işitme kaybı yaşamaktadır. İşitme kaybının yaşlılarda yaşam kalitesini düşürdüğü, yalnızlık, sosyal ağlarda azalma, depresyon ve daha düşük öz-yeterlik gibi sorunlarla bağlantılı olduğu da ifade ediliyor (Solheim vd. 2016: 1). Yaşın ilerlemesiyle birlikte değişen kulak yapısı kulağın işlevlerinin azalmasına sebep olur. Yaşlılığa bağlı olarak gelişen ve sık karşılaşılan işitme kayıplarına presbiakuzi denir. Bu durum “*işitme sinirinin yaşla birlikte özelliğini kaybetmesi gibi beyindeki işitme merkezinin özelliğini ve işlevini yitirmesi*” (Presbycusis t.y.: 111; Gates, Mills 2005: 1113) sonucunda ortaya çıkar. Presbiakuzi, huzurevi tasarımı için kritik bir öneme sahiptir, çünkü yüksek frekanslı ses kaybı yaşlı bireylerin iletişimini, güvenliğini ve mekânsal algısını olumsuz etkiler. Gürültülü ortamlarda konuşma ayırt etmeyi zorlaştırarak sosyal izolasyona yol açan presbiakuzi, akustik düzenlemeler (örneğin, ses emici paneller) ve sessiz sohbet alanları gibi tasarım çözümleriyle hafifletilebilir (McCreedy et al. 2018: 324). Acil durum sinyallerinin algılanmasını zorlaştırdığı için görsel (LED flaş ışıkları) ve titreşimli uyarı sistemleri güvenlik açısından zorunludur (Lesner 2003: 70). İşitme cihazı kullanımını desteklemek için döngü sistemleri ve ergonomik bakım istasyonları, elektromanyetik girişimi azaltan tasarımlarla birleştirilmelidir (Solheim et al 2016: 482). Ayrıca, düşük frekanslı ses sistemleri ve akustik optimize alanlar, ses yönü algısını ve mekânsal konforu artırarak presbiakuzi hastalarının bağımsızlığına katkı sağlar.

Farklı huzurevlerinde gerçekleştirilen gözlemler ve huzurevi sakinleri/personeli ile yapılan görüşmeler sonucunda da sakinlerin birçoğunda işitme kaybı yaşandığı tespit edilmiştir. Bu kayıplar gündelik hayatı olumsuz etkileyerek sakinlerin hem birbirleri ile hem de personellerle anlaşmakta güçlük çekmesine sebep olmuştur. İşitme cihazlarının bu sorunları kısmen veya tamamen hafifletebileceği, ancak huzurevlerinde işitme cihazlarının sıklıkla kullanılmadığı veya düzgün çalışmadığı gözlemlenmiştir (Solheim vd. 2016: 1). İşitme cihazlarının kullanılmamasının nedenleri arasında motor becerilerindeki azalma, arka plan gürültüsü, cihazların rahatsız edici olması ve demans gibi bilişsel sorunlar yer alır (Solheim vd. 2016: 2). Sakinlerin birbirleriyle iletişimde zorlandıkları, ayrıca mekândan kaynaklanan yankılanma ve arka plan gürültüsü nedeniyle ciddi iletişim sorunları yaşadıkları, bu durumun özellikle sosyal izolasyon ve depresyona karşı onları savunmasız hale getirdiği gözlemlenmiştir (McCreedy vd. 2018: 6). Ayrıca işitme kaybıyla birlikte olası acil durum sinyallerini (örn. yangın alarmı) net bir şekilde algılayamayıp ciddi güvenlik sorunlarıyla karşılaşabileceği öngörülmüştür. Bu durumun önüne geçebilmek için mekânda akustik ve acil durum sinyallerine yönelik düzenlemeler yapmak bu kişilerin güvenliğini artırmak ve acil durumlarda hızlı tepki verebilmelerini sağlamak adına kritik öneme sahiptir. Bu durumda acil durum sinyalleri için düzenlemeler şarttır. Görsel sinyal sistemleri, titreşimli uyarı cihazları bunlara örnektir.

1.3. Dokunma ve Proprioepsiyon (Öz Duyum) Kaybı

Dokunma kaybı yaşla birlikte deri reseptörlerinin hassasiyetinin azalması ve nöropati gibi durumlar nedeniyle oluşur (Wickremaratchi, Llewelyn 2006: 302). Bu, nesneleri algılama ve yüzeyleri ayırt etme yeteneğini etkiler.

Proprioepsiyon ya da öz duyum beynin ve bedenin farklı parçalarının hem birbirine hem de ortama kıyasla nerede konumlandığını ve nasıl hareket ettiğini bilmesini sağlayan duyudur. Bazen "altıncı his" olarak da adlandırılır. Proprioepsiyon (öz duyum), vücudun eklem pozisyonunu, hareketini ve kas kontraksiyonunu algılama yeteneğidir ve yaşlılarda bu duyunun kaybı, denge kontrolünü bozarak düşme riskini artırır (Sakai vd. 2022: 2). Yaşlılarda proprioepsiyon (öz duyum) kaybı, postural kontrolün azalmasına ve düşme riskinin artmasına neden olur (Sakai vd. 2022: 1).

Dokunma duyusundaki azalmanın etkileri değerlendirildiğinde, yaşlılarda ellerde ve ayaklarda yüzeysel dokunma hassasiyetinin zayıfladığı, bu nedenle nesneleri tutma veya yüzeyleri ayırt etme yeteneklerinin azaldığı saptanmıştır. Dokunma kaybı olan bireylerin mobilya kenarlarını veya kapı kollarını algılamakta zorlandığı, bu durumun küçük kazalara (örneğin çarpmalar) neden olduğu ortaya çıkmıştır. Sakinlerin, günlük aktivitelerde (örneğin düğme ilikleme veya ayakkabı bağlama) zorluk yaşadığı gözlemlenmiştir. Bununla birlikte gelişen teknoloji sayesinde hayatımıza katılan teknolojik aletler, kumandalar vb. kullanımında da zorluklar çıktığı huzurevi personelleri tarafından dile getirilmiştir. Proprioepsiyon (öz duyum) kaybı ise denge ve koordinasyon sorunlarına yol açmış; yaşlıların düzensiz zeminlerde veya merdivenlerde hareket ederken güvensizlik hissettiğini, sandalye geçişlerinde veya yataktan kalkarken denge kaybı yaşadığını göstermiştir. Yaşlanmayla birlikte proprioepsiyon (öz duyum) kaybı, kas içiciklerinin duyarlılığında azalma ve sarkopeni nedeniyle artar, bu da yaşlılarda düşme riskini artırır (Sakai vd. 2022: 4). Balkon korkuluklarının boylarının uygun olmadığı birçok sakın tarafından belirtilmiş, olası denge probleminde düşme riskleri olduğu vurgulanmıştır. Sonuç olarak yaşlılarda dokunma ve proprioepsiyon (öz duyum) kayıpları, fiziksel bağımsızlık ve güvenlik üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Bulgular, bu kayıpların yaş ilerledikçe arttığını ve huzurevi gibi yaşam alanlarında duyuşal kayıplara duyarlı mekân tasarımlarının eksik olduğunu ortaya koymaktadır. Dokunsal ipuçları, ergonomik destekler ve uygun zemin seçimleri, yaşlıların yaşam kalitesini ve hareket özgürlüğünü artırmada kritik bir rol oynamaktadır.

1.4. Koku-Tat Alma Kaybı

65-80 yaş arasındaki bireylerin yarısından fazlasında (%50'den fazla) ve 80 yaş üstü bireylerin dörtte üçünden fazlasında (%75'ten fazla) koku kaybı görülmektedir (Doty, Kamath 2014: 1). Bu kayıp, fiziksel sağlık, yaşam kalitesi, beslenme ve günlük güvenlik üzerinde ciddi etkiler yaratır; doğal gaz sızıntısı, yangın ve bozulmuş gıda gibi tehlikeleri algılama yeteneğini azaltır (Doty, Kamath 2014: 1). Koku kaybına katkıda bulunan faktörlerden bazıları şunlardır; burun tıkanıklığında değişiklikler, burun hastalıklarına yatkınlıkta artış, mukozal metabolizma enzimlerinde azalma, kribiform plaka foraminalarının kemikleşmesi, koku reseptör hücrelerinin seçiciliğinin kaybı, nörotransmitter ve nöromodülatör sistemlerde değişiklikler, nörodejeneratif hastalıklarla ilişkili anormal proteinlerin nöronal ekspresyonu (Doty, Kamath 2014: 1).

1.5. Vestibüler Denge Bozukluğu

Vestibüler sistem, denge kontrolü için temel bir yapıdır (Agrawal vd. 2009: 1). Vestibüler disfonksiyon, iç kulağıımızdaki denge organlarının veya bu organların beyinle olan bağlantılarının bozulması durumudur. Bu durum, denge ve bakış stabilitesini etkileyerek baş dönmesi (vertigo) ve denge kaybına yol açar (Agrawal vd. 2009: 1). Genellikle iç kulaktaki labirente bulunan sıvı veya kristallerdeki dengesizlikler, iç kulak sinirlerindeki hasar ya da merkezi sinir sistemindeki problemler bu bozuklukları tetikleyebilir. Özellikle yaşlı bireylerde bu durum, düşme korkusunu beraberinde getirerek yaşam kalitesini önemli ölçüde düşürür (Telli 2022: 352). Bu nedenle, etkilenen yaşlıların güvenli ve kolay erişilebilir mekanlara duyduğu ihtiyaç da belirgin şekilde artmaktadır.

Yaşlı dostu merdiven tasarımları, düşme riskini azaltmak için geometrik şekil (U merdiven), basamak ölçüleri (279-300 mm genişlik, 152-190 mm yükseklik), kaymaz kaplama, küpeşte ve aydınlatma gibi unsurları içermelidir. Pürüzsüz kaplama malzemeleri takılma ve kayma riskini azaltır. Yüksek kontrastlı basamak

kenarları, görme kaybı olan yaşlıların basamakları fark etmesini kolaylaştırır. Öneri olarak merdivenlerde 10-12 basamaklı kollar, yaşlıların göz sabitlemesi ve çevresel bilgiyi algılaması için uygundur. Aydınlatma, gölgelenmeyi önleyecek şekilde tasarlanabilir (Dobrcan 2021: 1). Koyu renk zemin ekleri, görme ve vestibüler kayıplı yaşlılar için engel oluşturabilir; kaymaz zeminler ve stratejik tutamaçlar hareketliliği destekler (Ontario Ministry of Long-Term Care 2018: 60).

1.6. Çoklu Duyu Kayıpları

Yaşlılıkta birden fazla duyu kaybının bir arada görülmesi, huzurevi sakinlerinin mekânsal algısını, güvenliğini ve yaşam kalitesini derinden etkiler. Bu çalışma, İstanbul'daki huzurevlerinde yapılan görüşmeler ve gözlemlerle, çoklu duyu kayıplarının (görme, işitme, dokunma, koku, tat) mekânsal ihtiyaçlar üzerindeki etkilerini incelemiştir. Bulgular, mevcut tasarımların bu karmaşık ihtiyaçları karşılamada yetersiz olduğunu göstermektedir.

Çoklu duyu kayıpları yaşayan bireylerin mekânsal yön bulma ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla, entegre ve çok katmanlı yön bulma çözümleri önerilebilir. Bu çözümler arasında, görme engelli bireyler için dokunsal zemin şeritleri, renk kontrastlı görsel işaretler ve tabelalar, işitme kaybı yaşayanlar için net ve anlaşılır sesli yönlendirme sistemleri gibi uygulamalar yer alabilir. Bireysel odaların kapılarında farklı renkler ve büyük bellek kutuları kullanılması, görme ve işitme kaybı olan bireylerin mekânsal farkındalığını artırabilir (Dobrcan 2021: 1). Bu tür entegre sistemler, yaşlı bireylerin ya da engelli kullanıcıların huzurevi gibi karmaşık mekânlarda daha bağımsız, güvenli ve konforlu bir şekilde hareket etmelerine olanak tanıyarak yaşam kalitelerini artırmayı hedefler.

Bulgular, yaşlı bireylerin duyu kayıplarının mekânsal algılarını ve kullanım pratiklerini köklü bir şekilde etkilediğini, mevcut huzurevi tasarımlarının ise bu ihtiyaçları karşılamada yetersiz kaldığını göstermektedir. Görme kaybı, yön bulma ve güvenlik sorunlarına; işitme kaybı, sosyal izolasyon ve iletişim zorluklarına; dokunma ve propriosepsiyon (öz duyum) kaybı, hareket kısıtlamalarına ve düşme riskine; koku-tat kaybı ise sağlık ve güvenlik risklerine yol açmaktadır. Bu bulgular, huzurevi tasarımlarının yaşlı bireylerin duyuusal ihtiyaçlarına duyarlı, insan odaklı ve erişilebilir bir yaklaşımla yeniden ele alınması gerektiğini ortaya koymaktadır.

2. Duyu Kayıplarının Mekânsal Etkileri ve Literatürle Karşılaştırma

2.1. Görme Kaybı

Yapılan bu çalışma, İstanbul'daki huzurevlerinde gerçekleştirilen gözlemler ve sakinlerle yapılan görüşmeler sonucunda, görme kaybının yaşlı bireylerin mekân içinde yön bulma, nesneleri algılama ve günlük aktiviteleri gerçekleştirme yeteneklerini ciddi şekilde kısıtladığını ortaya koymuştur. Özellikle, düşük kontrastlı renk seçimleri ve yetersiz aydınlatma, huzurevi sakinlerinin düşme riskini artırdığı ve mekânsal yönelim zorluğuna yol açtığı gözlemlenmiştir. Önerilen çözümler arasında yüksek kontrastlı renk kombinasyonları, parlamaya yapmayan LED aydınlatma sistemleri ve dokunsal yönlendirme işaretleri yer almaktadır. Bu öneriler, yaşlı bireylerin çevresel algısını güçlendirmeyi amaçlayan evrensel tasarım ilkeleriyle de örtüşmektedir.

2.2. İşitme Kaybı

İşitme kaybının, huzurevi sakinlerinin sosyal etkileşimlerini sınırladığı ve iletişim zorlukları nedeniyle sosyal izolasyona ve depresyona yol açtığı tespit edilmiştir (McCreedy vd. 2018: 6). Yankılanma ve arka plan gürültüsü gibi akustik sorunlar, bu etkileri daha da ağırlaştırmaktadır. Ayrıca, işitme kaybının acil durum sinyallerini (ör. yangın alarmı) algılamayı zorlaştırdığı ve güvenlik risklerini artırdığı gözlemlenmiştir. Önerilen akustik düzenlemeler (ör. ses emici malzemeler), görsel sinyal sistemleri ve titreşimli uyarı cihazları, işitme kaybı yaşayan bireylerin hem güvenliğini hem de sosyal katılımını artırmayı hedeflemektedir (Lesner 2003: 69-71, 73).

2.3. Dokunma ve Proprioepsiyon (Öz Duyum) Kaybı

Dokunma ve proprioepsiyon (öz duyum) kayıplarının, yaşlı bireylerin denge, hareket ve nesne algılama yeteneklerini zayıflattığı bilinmektedir. Özellikle düzensiz zeminler, uygun olmayan korkuluk yükseklikleri ve ergonomik olmayan mobilyalar, düşme riskini ve güvensizlik hissini artırmaktadır. Önerilen çözümler arasında kaymaz zemin malzemeleri, yuvarlatılmış kenarlı mobilyalar ve dokunsal ipuçları (ör. kabartmalı yüzeyler) yer almaktadır. Bu çözümler, yaşlı bireylerin mekândaki hareket özgürlüğünü ve güvenliğini artırmayı amaçlamaktadır. Ayrıca, proprioepsiyon (öz duyum) kaybına yönelik ergonomik desteklerin (ör. uygun sandalye yükseklikleri) önemi, gerontoloji (yaşlılık bilimi) ve ergonomi literatüründe de vurgulanmaktadır.

2.4. Koku- Tat Alma Kaybı

Koku-tat alma duyularındaki azalma, yaşlı bireylerin çevresel tehlikelere karşı farkındalığını olumsuz etkilemektedir. Gaz kaçağı gibi tehlikelerin fark edilmemesi, ciddi sağlık riskleri oluşturmaktadır (Ağar 2020: 352). Önerilen çözümler arasında gaz kaçağı dedektörleri, otomatik uyarı sistemleri yer almaktadır. Bu tür teknolojilerin huzurevi tasarımlarına entegrasyonu, yaşlı bireylerin güvenliğini artırmak için yenilikçi bir yaklaşım sunmaktadır.

3. Tasarım Yetersizlikleri ve İç Mimarlık Perspektifi

Mevcut huzurevi tasarımlarının duyu kayıplarına duyarlı olmaması, yaşlı bireylerin mekânla kurduğu ilişkinin zayıflamasına ve bağımsızlıklarının azalmasına yol açmaktadır. Örneğin, koridorlarda yetersiz yönlendirme işaretleri, ortak alanlarda akustik sorunlar ve odalarda ergonomik olmayan mobilya düzenlemeleri, yaşlıların mekânsal deneyimini olumsuz etkilemektedir. İç mimarlık disiplini, bu sorunlara insan odaklı ve erişilebilir tasarım çözümleri sunarak yaşlı bireylerin yaşam kalitesini iyileştirme potansiyeline sahiptir. Çalışmada önerilen tasarım ilkeleri, yüksek kontrast, akustik düzenlemeler, dokunsal ipuçları ve güvenlik odaklı teknolojiler, evrensel tasarım ilkeleriyle uyumlu olup yalnızca yaşlı bireyler için değil, farklı yetkinlik seviyelerindeki kullanıcılar için de kapsayıcı mekânlar yaratmayı hedeflemektedir.

4. Tasarım Çözümleri

4.1. Görme Kaybına Yönelik Tasarım Çözümleri

Görme kaybı, yaşlı bireylerin mekânsal algısını, yön bulma yeteneklerini ve günlük yaşam aktivitelerini ciddi şekilde etkileyen yaygın bir sorundur. Huzurevi tasarımlarında, görme kaybı yaşayan bireylerin güvenliğini artırmak, mekânsal yönelim zorluğunu azaltmak ve bağımsızlığı desteklemek için aşağıdaki çözümler önerilmektedir:

Aydınlatma: Görme kaybı olan yaşlı bireylerin kontrast duyarlılığı ve görsel netlik ihtiyacı nedeniyle, yüksek lüks (500-1000 lüks) ve parlama yapmayan LED aydınlatma sistemleri kullanılmalıdır. Homojen ışık dağılımı sağlayan tavan yönlü aydınlatmalar, gölgeleri en aza indirir ve doğal ışığı maksimum düzeyde kullanır. Özellikle koridorlar ve ortak alanlarda bu tür sistemler, düşme riskini azaltır ve ruh halini iyileştirir.

Kontrast İşaretlemeler: Düşük kontrastlı nesneleri ayırt etmekte zorlanan yaşlılar için mobilyalar, zeminler ve duvarlar arasında yüksek kontrastlı renk kombinasyonları tercih edilmelidir. Örneğin, koyu renkli kapı çerçeveleri açık renkli duvarlarda daha kolay fark edilir. Merdiven kenarlarında sarı-siyah gibi yüksek kontrastlı şeritler, basamakların algılanmasını kolaylaştırır.

Engelsiz Yollar ve Yönlendirme: Görme kaybı olan bireylerin mekânda güvenli ve bağımsız hareket edebilmesi için düzgün zeminler ve net yönlendirme işaretleri şarttır. Büyük, okunaklı yazı tipleri ve parlak renklerle tasarlanmış tabelalar, mekânsal kafa karışıklığını önler. Ayrıca, dokunsal işaretler (ör. Braille veya kabartmalı yönlendirme şeritleri) az gören bireyler için ek destek sağlar.

Zemin Tasarımı: Düşme riskini azaltmak için kaymaz zemin malzemeleri kullanılmalı ve renk geçişleri belirgin olmalıdır. Örneğin, merdiven basamaklarında kontrastlı şeritler veya farklı dokular, görme kaybı olan bireylerin basamakları fark etmesini kolaylaştırır.

Mobilya ve Düzen: Görme kaybı, engellerin algılanmasını zorlaştırabilir. Bu nedenle, mobilyalar keskin köşelerden arındırılmalı ve düzenli bir şekilde yerleştirilmelidir. Raflar ve eşyalar, yaşlıların kolayca ulaşabileceği yüksekliklerde tasarlanmalıdır.

Bu çözümler, görme kaybı yaşayan yaşlı bireylerin mekânsal farkındalığını ve güvenliğini artırarak, daha bağımsız ve konforlu bir yaşam sürmelerine olanak tanır.

4.2. İşitme Kaybına Yönelik Tasarım Çözümleri

İşitme kaybı, yaşlı bireylerde sosyal izolasyon, iletişim zorlukları ve güvenlik riskleri gibi ciddi sorunlara yol açar. Huzurevi sakinlerinin sosyal etkileşimlerini desteklemek, iletişim engellerini azaltmak ve acil durumlarda güvenliği sağlamak için aşağıdaki tasarım çözümleri önerilmektedir:

Akustik Düzenlemeler: Mekândaki yankılanmayı ve arka plan gürültüsünü azaltmak için keçe kaplı akustik paneller, halılar ve ses emici malzemeler kullanılmalıdır. Ortak alanlar ve koridorlarda bu tür malzemeler, konuşmaların daha net duyulmasını sağlayarak iletişim zorluklarını hafifletir.

Görsel ve Titreşimli Sinyaller: İşitme kaybı olan bireylerin acil durum sinyallerini (ör. yangın alarmları) algılayabilmesi için görsel (yanıp sönen LED ışıklar) ve titreşimli uyarı cihazları entegre edilmelidir. Örneğin, titreşimli bileklikler veya yatak altına yerleştirilen titreşim cihazları, acil durumlarda hızlı tepki verilmesini sağlar.

Sessiz Sosyal Alanlar: Sosyal etkileşimleri teşvik etmek için gürültü seviyesinin düşük olduğu sessiz köşeler veya odalar tasarlanmalıdır. Bu alanlarda, büyük yazılı talimatlar ve görsel iletişim araçları (ör. dijital ekranlar veya iletişim panoları) kullanılarak işitme kaybı olan bireylerin sosyal katılımı desteklenebilir.

İşitme Cihazı Desteği: İşitme cihazlarının etkin kullanımını artırmak için huzurevlerinde cihaz bakımı ve uyarı için ergonomik istasyonlar oluşturulmalıdır.

Bu çözümler, işitme kaybı yaşayan yaşlı bireylerin iletişim yeteneklerini güçlendirmeyi, sosyal izolasyonu azaltmayı ve acil durumlarda güvenliği artırmayı hedefler. Önerilen tasarım yaklaşımları, huzurevi ortamlarını daha erişilebilir ve insan odaklı hale getirerek yaşlıların yaşam kalitesine katkıda bulunur.

4.3. Çift Duyu Kaybına Yönelik Entegre Çözümler

Yaşlı bireylerde görme ve işitme kayıplarının bir arada görülmesi, huzurevi sakinlerinin mekânsal algısını, güvenliğini ve sosyal katılımını ciddi şekilde etkiler. Çift duyu kaybı, bireylerin çevresel bilgiyi algılama ve günlük yaşam aktivitelerini sürdürme yeteneklerini karmaşık bir şekilde kısıtlar. Bu nedenle, huzurevi tasarımlarında entegre ve çok katmanlı çözümler geliştirilmesi gerekir. Önerilen çözümler hem görme hem de işitme kaybı yaşayan bireylerin ihtiyaçlarını karşılamayı amaçlar:

Çoklu Yönlendirme Sistemleri: Mekândaki yön bulma zorluklarını azaltmak için görsel, dokunsal ve işitsel ipuçları bir arada kullanılmalıdır. Örneğin, kabartmalı zemin şeritleri (dokunsal), yüksek kontrastlı yönlendirme tabelaları (görsel) ve sesli navigasyon sistemleri (işitsel) entegre edilerek, bireylerin mekânda bağımsız hareket etmesi desteklenebilir. Bu sistemler, özellikle koridorlar ve ortak alanlarda etkili olur.

Bireysel Odaların Tanımlanması: Görme ve işitme kaybı yaşayan bireylerin odalarını kolayca bulabilmesi için kapılarda yüksek kontrastlı renkler, büyük yazılı isim plakaları ve dokunsal işaretler (ör. Braille veya kabartma semboller) kullanılmalıdır. Ayrıca, her odanın kapısına farklı renk veya doku kombinasyonları eklenerek mekânsal farkındalık artırılabilir.

Acil Durum Sinyalleri: Çift duyu kaybı olan bireylerin acil durum sinyallerini algılayabilmesi için görsel (yanıp sönen ışıklar), dokunsal (titreşimli cihazlar) ve işitsel (düşük frekanslı alarmlar) uyarı sistemleri bir arada kullanılmalıdır. Örneğin, yangın alarmlarında yanıp sönen LED ışıklar ve titreşimli bileklikler, güvenliği artırabilir.

Sessiz ve Erişilebilir Sosyal Alanlar: Sosyal etkileşimleri desteklemek için yankılanmayı azaltan akustik panellerle donatılmış sessiz alanlar tasarlanmalıdır. Bu alanlarda, büyük yazılı talimatlar ve görsel iletişim araçları (ör. dijital ekranlar) kullanılarak iletişim kolaylaştırılabilir.

Bu çözümler, görme ve işitme kayıplarının bir arada bulunduğu durumlarda yaşlı bireylerin mekânsal bağımsızlığını, güvenliğini ve sosyal katılımını artırmayı hedefler. Önerilen yaklaşımlar, yalnızca çift duyu kaybı yaşayan bireyler için değil, farklı yetkinlik seviyelerindeki tüm huzurevi sakinleri için kapsayıcı bir çevre yaratılmasına katkıda bulunur.

Sonuç

Bu çalışma, yaşlılıkla birlikte ortaya çıkan duyu kayıplarının huzurevi sakinlerinin mekânsal algılarını, günlük yaşam pratiklerini ve yaşam kalitelerini nasıl etkilediğini iç mimarlık disiplini perspektifinden ele alarak, bu kayıplara duyarlı tasarım çözümlerinin önemini ortaya koymuştur.

İstanbul'daki huzurevlerinde yürütülen nitel araştırma, görme, işitme, dokunma, koku ve tat alma duyularındaki kayıpların yaşlı bireylerin mekân kullanımını zorlaştırdığını, güvenliklerini tehdit ettiğini ve sosyal etkileşimlerini kısıtladığını göstermiştir. Doğrudan huzurevi olarak inşa edilen yapılarda bu gibi sorunlarla pek fazla karşılaşılmasa da geçmişte yapılan yapılar veya farklı bir işlev için yapıp sonrasında huzurevine dönüştürülen yapılarda birçok sorunla karşı karşıya kalınmaktadır. Makalede de bu sorunları ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Makalenin yapılacak tasarımlara öncü olması hedeflenmektedir.

Araştırma bulguları, iç mimarlık alanında yaşlı odaklı tasarımın kritik bir rol oynadığını vurgulamaktadır. Görme kaybına yönelik yüksek kontrastlı renk kombinasyonları, parlama yapmayan aydınlatma sistemleri ve dokunsal yönlendirme işaretleri; işitme kaybı için akustik düzenlemeler, görsel sinyaller ve titreşimli uyarı cihazları; dokunma ve propriosepsiyon (öz duyum) kaybı için kaymaz zeminler, ergonomik mobilyalar ve uygun korkuluk tasarımları; koku-tat kaybı için ise gaz kaçağı dedektörleri gibi güvenlik odaklı çözümler huzurevi tasarımlarının daha erişilebilir hale getirilmesi için önerilmektedir. Duyu kaybı olan sakinlerin ihtiyaçlarını anlayıp ona göre bir tasarım yapabilmemiz için kendimizi onların yerine koymalıyız. Görme kaybı yaşayan insanlar düşme veya çarpma korkusu ile daha pasif hareketlerle içe kapanıklık yaşayabilir bu da onları toplumdan izole olmaya itebilir. İşitme kaybı yaşayan insanlar tehlike anında sesli uyarıcılarda fark etmeyeceği için hayati tehlikelere yol açabilir. Bu yüzden tasarımları onların güvenliğini tehdit etmeyecek şekilde yapmak bizim ilk hedefimizdir.

Bu tasarım ilkeleri, yaşlı bireylerin bağımsızlığını, güvenliğini ve konforunu artırarak daha güvenli bir yaşam sürmelerine olanak tanıyabilir. Huzurevi tasarımı sırasında huzurevi sakinlerinden, yöneticilerinden, sağlık ekiplerinden ve personellerden doğrudan bilgi alınmalıdır. Gerekğinde de tasarım yapılacak alanda vakit geçirmek, alanı tanımak ve kendimizi kullanıcıların yerine koymak tasarımımızı daha iyi bir seviyeye çıkartarak kullanıcı memnuniyeti ve de güvenliği açısından büyük bir öneme sahiptir.

Yazarların Katkı Düzeyleri: Birinci Yazar %100.

Etik Komite Onayı: Çalışmada etik kurul izni alınmıştır.

Finansal Destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar Çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Ağar, Ali (2020). “Yaşlılarda Ortaya Çıkan Fizyolojik Değişiklikler”, *Ordu Üniversitesi Hemşirelik Çalışmaları Dergisi*, 3(3), 347–354. <https://doi.org/10.38108/ouhcd.752133>.
- Agrawal, Yuri; Carey, John P.; Della Santina, Charles C.; Schubert, Micheal C.; Minor, Lloyd B. (2009). “Disorders of Balance and Vestibular Function in US Adults: Data from the National Health and Nutrition Examination Survey, 2001–2004”. *Archives of Internal Medicine*, 169(10), 938–944. <https://doi.org/10.1001/archinternmed.2009.66>.
- Dere, Murat Erdal (2024). “Geleneksel Türk Mimarisinin Üniversite Yapılarına Uyarlanması Örneği: Akyaka Turizm ve Otelcilik Meslek Yüksekokulu”, Güngör, S.; Özgel Felek, S. (Ed.), *Mimarlık Planlama ve Tasarım Alanında Uluslararası Akademik Çalışmalar*, s. 1–23. Ankara: Serüven Yayınevi.
- Dobran, Ö.; Karaca Şalgamcıoğlu, Berrak, (2021). Literature Review on Ladder Design that Reduces the Fall Risk of Elderly People”, *Ulusal Türk Geriatri 2021 Çevrimiçi Kongresi* (pp.294-306). Ankara, Turkey.
- Doty, Richard L.; Kamath, Vidyulata (2014). “The Influences of Age on Olfaction: A Review”, *Frontiers in Psychology*, 5(20), 1–9. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00020>.

- Erdogan, Asuman (2016). “Hearing Loss and Approaches to Hearing Loss in Elderly”, *Turkish Journal of Family Medicine & Primary Care*, 10(1), 23–30. <https://doi.org/10.5455/tjfmpe.204524>.
- Gates, George A.; Mills, John H. (2005). Presbycusis. *The Lancet*, 366(9491), 1111–1120. [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(05\)67423-5](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(05)67423-5).
- Lesner, Sharon A. (2003). “Candidacy and Management of Assistive Listening Devices: Special Needs of the Elderly”, *International Journal of Audiology*, 42(2), 68–76. <https://doi.org/10.3109/14992020309074647>.
- McCreedy, Ellen M.; Weinstein, Barbara E.; Chodosh, Joshua; Blustein, Jan (2018). “Hearing Loss: Why does it Matter for Nursing Homes?”, *Journal of the American Medical Directors Association*, 19(4), 323–327. <https://doi.org/10.1016/j.jamda.2017.12.007>.
- Ontario Ministry of Long-Term Care. (2018). *Design Manual: Long-Term Care Homes*. Toronto: Queen’s Printer for Ontario.
- Özer Bağ, Gizem (2021). *Yaşlı Bireylerin Mekân Kullanım Tercihleri*. Ankara: İKSAD Yayınevi. (<https://iksadyayinevi.com/wp-content/uploads/2021/04/YASLI-BIREYLERIN-MEKAN-KULLANIM-TERCIHLERI.pdf> [Erişim tarihi: 15.04.2025]).
- Quillen, DA. (Temmuz 1999). “Common Causes of Vision Loss in Elderly Patients”, *American Family Physician*, 60(1), 99–108.
- Sakai, Yoshihito; Watanabe, Tsuyoshi; Wakao, Norimitsu; Matsui, Hiroki; Osada, Naoaki; Sugiura, Takaya; Morita, Yoshifumi; Kawai, Keitaro; Ito, Tadař; Yamazaki, Kazunori (2022). “Proprioception and Geriatric Low Back Pain”, *Spine Surgery and Related Research*, 6(5), 422–432. <https://doi.org/10.22603/ssrr.2021-0269>.
- Solheim, Jorunn; Shiryayeva, Olga; Kvaerner, Kari J. (2016). “Lack of Ear Care Knowledge in Nursing Homes”, *Journal of Multidisciplinary Healthcare*, 9, 481–488. <https://doi.org/10.2147/JMDH.S113689>.
- Telli, Hilal (2022). “Geç Başlangıçlı Romatoid Artrit: 3 Farklı Olguda Takip ve Tedavi Yaklaşımlarımız”, *Turkish Journal of Geriatrics*, 25(1), 283. <https://doi.org/10.31086/tjgeri.2022.352>.
- Wickremaratchi, MM.; Llewelyn, JG (2006). “Effects of Ageing on Touch”, *Postgraduate Medical Journal*, 82(967), 301–304. <https://doi.org/10.1136/pgmj.2005.03965>.



*Makalenin Türü: Röportaj / Interview

*Geliş Tarihi / First Received: 27.12.2024

*Kabul Tarihi / Accepted: 07.02.2025

*Atıf Bilgisi: Pekdemir, H. (2025). “Yeraltında Birkaç Dakika: Hakan Günday ile Röportaj”. Hars Akademi, 8 (1), 84-86.

*Citation: Pekdemir, H. (2025). “A Few Minutes Underground: Interview with Hakan Günday”. Hars Akademi, 8 (1), 84-86.

*DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15764854>

YERALTINDA BİRKAÇ DAKİKA: HAKAN GÜNDAY İLE RÖPORTAJ

*Hakan PEKDEMİR**

Öz

Hakan Günday, 29 Mayıs 1976’da Rodos’da doğar. Eski milletvekillerinden Faik Günday’ın torunudur. İlköğrenimini Brüksel’de tamamlar. Lise öğrenimini Ankara’da Tevfik Fikret Lisesinde bitirir. Üniversiteye Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransızca Mütercim Tercümanlık Bölümünde başlar. Öğrenimini yarıda bırakıp Brüksel’de bulunan Université Libre de Bruxellesin Siyasal Bilimler Bölümüne geçer. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesine başlar fakat okumanın kendisine göre olmadığını düşünür ve üniversite eğitimini tamamlamadan yarıda bırakır. İlk romanı *Kinyas ve Kayra* 2000’de yayımlanır. Yeraltı edebiyatının önde gelen isimleri arasında bulunmaktadır. 5 Kasım 2015’te *Daha* romanıyla Fransa’nın önemli ödülllerinden Prix Médicis En İyi Yabancı Roman Ödülü’nü alır. *Zargana, Piç, Malafa, Azil, Zıyan, Az, Daha ve Derz* diğer eserleridir.

Hakan Günday ile yapılan bu röportajda sanatkarın sanatsal yönü daha yakından tanınmaya çalışılmış, eserlerinin içeriği hakkında bilgi edinilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Hakan Günday, yeraltı edebiyatı, röportaj.

A FEW MINUTES UNDERGROUND: INTERVIEW WITH HAKAN GÜNDAY

Abstract

Hakan Günday was born on May 29, 1976, in Rhodes, Greece. He is the grandson of former member of parliament Faik Günday. He completed his primary education in Brussels and completed Tevfik Fikret High School in Ankara. He began his university studies at Hacettepe University in the Faculty of Literature, Department of French Translation and Interpretation, but later left to enroll in the Political Science Department at Université Libre de Bruxelles in Brussels. He eventually started at the Faculty of Political Sciences at Ankara University but concluded that studying was not for him and did not complete his university education. His first novel, *Kinyas ve Kayra*, was published in 2000. Günday is regarded as one of the prominent figures in underground literature. On November 5, 2015, he won the prestigious Prix Médicis for Best Foreign Novel in France for his novel *Daha*. His other works include *Zargana, Piç, Malafa, Azil, Zıyan, Az, Daha* and *Derz*.

In this interview with Hakan Günday, efforts have been made to gain a closer understanding of the artist’s artistic aspect and to obtain information about the content of his works.

Key Words: Hakan Günday, underground literature, interview.

Giriş

Soruları Yönlendiren: Hakan Pekdemir

Soruların Gönderildiği Mail Adresi: hakanpekdemir5@gmail.com

Soruların Mail Yoluyla Gönderildiği Tarih: 16 Kasım 2024

Yazar Pekdemir: *Sizin Türk edebiyatında yer edinmenizi kolaylaştıran Nevzat Çelik hakkındaki düşünceleriniz nedir? Az adlı romanınızı ithaf ettiğiniz Nevzat Çelik ile tanışmanızda neler yaşandı biraz bahsedermisiniz?*

Hakan Günday: 2000 yılında Om Yayınevi'nin genel yayın yönetmeni olan Nevzat Çelik'in *Kinyas ve Kayra*'yı yayımlamaya değer bulması benim açımdan büyük bir şanstı. Çünkü sadece yenilikçi ve özgün bir yayıncılığın mimarıyla değil aynı zamanda Türk edebiyatında kendi şiiri ve sesini yaratmış olağanüstü bir şairle tanışma fırsatıydı. O dönem henüz 24 yaşında ve yazmaya dair hiçbir fikri olmayan benim gibi bir gençle, edebiyata dairengin bilgisini paylaşma nezaketini gösterdiği için Nevzat Çelik'e müteşekkirim.

Yazar Pekdemir: *Mesela Zo isminden "Oz Büyücüsü" filminden esinlendiğinizi, Zargana adlı yapıtınızda belirtiyorsunuz. Eserlerinizde kullandığınız şahıs isimlerini Kinyas, Kayra, Koma, Zargana, Falco, Betty, Ben, Bo, Kozan, Hayko, Jojo, Cefi, Gabor, Oço, Viv, Aso, Derda, Ebced, Gazâ, Cuma, Ahad, Felat vs. nasıl belirliyorsunuz?*

Hakan Günday: Karakter isimlerini, hikâyelerin bir parçası olarak görüyorum. Dolayısıyla anlamları, sesleri ve yazılışlarını dikkate alarak seçiyorum. Sonuçta bütün bu kelimeler sözlüklerde yer alıyor ve bir hikâyenin parçası olmak için sabırsızlıkla bekliyorlar. Nasıl ki sayısız hikâyeye var, karakter isimlerinin de sayısız olabileceğini düşünüyorum. Sözlükteki her kelimenin bir isme dönüşebileceğini kabul ederseniz, ihtimaller elbette çoğalıyor.

Yazar Pekdemir: *Eserlerinizde markalara karşı (Mercedes, Coca Cola, Rebook, McDonalds, Mustang, Nike, Chopard vb.) büyük bir hassasiyet gösterdiğiniz görünüyor. Bunun nedeni nedir?*

Hakan Günday: Anlattığım bazı hikâyelerde kapitalizm de bir karakter. Böylesi hikâyelerde nesnelerin markası nesnelerden daha önemli hale geliyor. Çünkü o hikâyelerde markalar kimliklerin bir parçası. Sonuç olarak insanların kendilerine mağazalardan kimlikler satın aldığı hikâyeler anlatıyorsanız, doğal olarak markalardan söz etmeniz gerekiyor.

Yazar Pekdemir: *Malafa adlı eserinizde turistlere karşı yapılan sinsi davranışlardan bahsediyorsunuz. Siz, Hakan Günday olarak gittiğiniz ülkelerde eserinizde anlattığınız gibi davranışlarla karşılaştınız mı? Sizin deyiminizle tezgâha getirildiniz mi?*

Hakan Günday: Kitle turizminin olduğu her coğrafyada *Malafa* benzeri hikâyeler var. Turist olmayı kabul ettiğiniz an, öyle veya böyle kazıklanmayı da kabul etmiş oluyorsunuz ve elbette benim de turist olduğum zamanlar oldu.

Yazar Pekdemir: *Sinema ve edebiyat ilişkisi hakkında neler düşünüyorsunuz?*

Hakan Günday: Hikâye anlatmanın farklı disiplinleri olarak sinema ve edebiyatın kendine özgü araçları var. Bu araçlar da ister istemez hikâyenin içeriğini etkiliyor. Aynı hikâyeyi hem sinema hem de edebiyat yoluyla anlattığımızı düşünelim. Doğal olarak ortaya iki farklı hikâyeye çıkacaktır. Benim açımdan ilginç olan da bu.

Yazar Pekdemir: *Azil ve Ziyân adlı eserlerinizde önemli bir yeri olan Asil adlı karakter, Hakan Günday'ın hayatının neresindedir?*

Hakan Günday: Dünya ve gündelik yaşamla son derece mesafeli bir karakter olan Asil sayesinde yerleşik birçok kavramı sorgulayabilmek mümkün. Bu açıdan da bir hikâyeyi bir soruyla başlatıp bin soruyla bitirebilmek adına Asil'in peşinde bir yolculuğa çıkmak her zaman ilgi çekici.

Yazar Pekdemir: *Az adlı eserinizde de bahsettiğiniz tarikatlar hakkında neler düşünüyorsunuz?*

Hakan Günday: Bir tarikatı merkeze alarak *Az*'da üzerine düşünmeye çalıştığım sorular şunlardı: Katı kuralları olan kapalı bir dizge içine doğmuş olan birey, hangi şartlarda kaçma isteği duyar? Böylesi bir toplumsal hücreden kaçmanın yolları var mı? Kaçmak için o hücrenin duvarlarını mı yıkmak gerekir yoksa o duvarların altından bir tünel kazmak mı? Ve o tünelin diğer ucu nereye çıkar? Özgürlüğe mi yoksa başka bir toplumsal hücreye mi? Sonuçta, duvarları en sağlam olan hücreler, insan etinden inşa edilmiş olanlar.

Yazar Pekdemir: *Çeşitli süreli yayınlarda yer alan hikâyelerinizi Derz adıyla yayımladınız. Derz'de yeraltı edebiyatının kaynağından bahsediyorsunuz. Bunu biraz daha açar mısınız?*

Hakan Günday: Edebiyat türleri, ticareti kolaylaştırmak adına belirlenmiş kategoriler. Dolayısıyla yeraltı edebiyatı diye bir tür olduğunu da düşünmüyorum. Özellikle “Neden?” diye soran ve her şeyden şüphe eden, ettiren romanların yeraltı edebiyatı diye tanımlandığını görüyorum. Demek ki bunlar “karanlık” olarak görülüyor. Bence tam tersi. Gerçek yeraltı edebiyatı, içinde tek bir soru olmayan metinler olmalı. Çünkü eğer bir metin “Neden?” diye sormuyorsa, her şeyin karanlıkta kalmasını istiyordur. Yani yeraltında.

Yazar Pekdemir: *Hakan Günday olarak edebiyata yeni merak saran gençlere tavsiye ve önerileriniz nelerdir?*

Hakan Günday: Üç tavsiyem var. Birincisi, okumak. İkincisi, durdukları yerden dünyanın nasıl görüldüğünü anlatmak. Üçüncüsü de kendilerine verilen hiçbir tavsiyeyi dinlememek.

Yazar Pekdemir: *Sevgili Hakan Günday bizimle röportaj yapmayı kabul ettiğiniz için teşekkür eder, başarılarınızın devamını dileriz.*

Hakan Günday: Teşekkür ederim.

Yazarların Katkı Düzeyleri: Birinci Yazar %100.

Etik Komite Onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal Destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar Çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.



*Makalenin Türü: Kitap İncelemesi / Book Review

*Geliş Tarihi / First Received: 16.06.2025

*Kabul Tarihi / Accepted: 20.06.2025

*Atıf Bilgisi: Ocak, Ö. (2025). "Emine Bilgehan Türk: Hikâyeler (Kırık Billûr'dan)". Hars Akademi, 8 (1), 87-89.

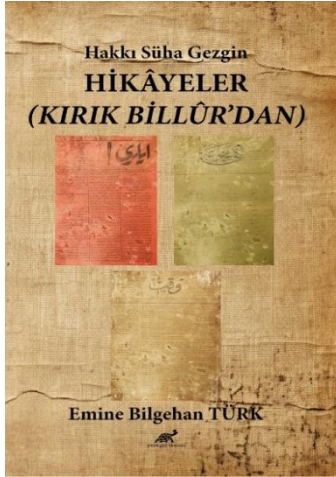
*Citation: Ocak, Ö. (2025). "Emine Bilgehan Türk: Stories (From Broken Billur)". Hars Akademi, 8 (1), 87-89.

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15764899>

EMİNE BİLGEHAN TÜRK: HİKÂYELER (KIRIK BİLLÛR'DAN)

Özlem OCAK*

Emine Bilgehan, Türk, *Hikâyeler (Kırık Billûr'dan)*, Paradigma Akademi Yayınları, Çanakkale, 2024, 409 s. ISBN: 978-625-5972-67-5.



Yazın hayatına şiirle başlayan Hakkı Süha, birçok edebî türde yazılar kaleme almıştır. En kuvvetli yönü ise hikâyeciliğidir. Gazeteci kimliğiyle çeşitli dergilerde şiir ve yazıları yayımlanmıştır. "Seyyah" mahlasıyla tanınan yazar kaleme aldığı eserlerle yaşadığı dönemin izlerini bugüne taşımıştır. Bu çalışmada Hakkı Süha'nın eserlerinin daha anlaşılır kılınması ve tanıtılması hedeflenerek Emine Bilgehan Türk tarafından yazılmış olan *Hikâyeler (Kırık Billûr'dan)* adlı kitap incelenecektir.

Hakkı Süha, 1895'te Manastır'da doğmuştur. Babası Miralay Ali Rıza Bey, annesi Manastırlı Elmas Hanım'dır. Aile "Anahtarağasıoğulları" lakabıyla tanınır. İlk ve ortaöğrenimi Manastır, Berat ve Selânik'te tamamlar. Babasının Yemen'de şehit olması nedeniyle İstanbul'a amcasının yanına gider. Amcasının da vefat etmesi üzerine ailenin sorumluluğunu üstlenir. Sanatçının *Türk Yurdu*, *Genç Kalemler*, *Yeni Mecmua*, *Harp Mecmuası* gibi dönemin önde gelen dergilerinde şiir ve yazıları yayımlanır. Aynı zamanda Çanakkale Savaşı'nda cepheye giden genç şairler arasında da yerini almıştır. Gezgin, uzun yıllar *Vakit* gazetesinde köşe yazıları kaleme almış ve "Seyyah" imzasıyla tanınmıştır.

Çeşitli türlerde yazılar yayımlayan yazar hikâyeciliği ile ön plandadır. Sade, açık ve anlaşılır bir dilin destekçisi olmuş yazdığı hikâyelerde de bunu kanıtlamıştır. Hikâyelerinde deyim ve atasözlerini büyük bir ustalıkla kullanan Hakkı Süha, hikâye kahramanlarını İstanbul'da yaşayan tiplerden seçmiştir. Gezgin, edebiyat tarihinde Ömer Seyfettin çizgisinde bir yaklaşım sergiler.

Hakkı Süha kırk yılı aşkın bir süre İstanbul Erkek Lisesinde edebiyat öğretmenliği yapmış, Türk edebiyatının Sait Faik, Kenan Hulusi, Tarık Buğra ve Edip Cansever gibi önemli isimlerine yol gösterici olmuştur. Aynı zamanda neyzen olan müellif, Türk müziğinin önemli isimlerinin yetişmesinde ve geleneksel meşk usulünün yaşatılmasında önemli bir yere sahiptir. Hakkı Süha, 1912'den 1958'e kadar süren yazın hayatında; şiir, hikâye, edebî ve güncel konuları işleyen köşe yazıları kaleme almıştır. 1962'de akciğerlerinden rahatsızlanan sanatçı, Londra'da tedavi görmüş fakat 7 Kasım 1963'te vefat etmiştir.

Emine Bilgehan Türk, Hakkı Süha Gezgin'in "Hakkı Süha, Seyyah, Gezgin, HSG" imzalarıyla eski ve yeni harfli farklı dergi ve gazetelerde kalan hikâye ve diğer çalışmalarını bir araya getirerek kitaplaştırmıştır.

*Yüksek Lisans, Giresun Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı, Giresun. ozlemocak634@gmail.com / ORCID: 0009-0008-7313-4620.

Bu çalışmalar, *Aşk Arzuhalçisi* (2018), *Hakkı Süha Gezgin Hikâyeciliği* (2019) ve *Bir Bâbiâli Müdavimi Hakkı Süha Gezgin* (2019) adlarıyla yayımlanmıştır. Bu kitaplarda yer alan bilgileri tekrara düşmemek açısından *Hikâyeler (Kırık Billûr’dan)*’ da yer vermemiştir.

Emine Bilgehan Türk, yapmış olduğu bu çalışmayla Hakkı Süha’nın bilinmeyen yönlerini ortaya çıkarmıştır. Belki de şimdiye kadar var olduğu bilinmeyen birçok hikâyesini çeşitli dergilerden faydalanarak bir araya getirmiş ve günümüz harflerine aktarmıştır. İsmi pek bilinmeyen bir yazarı Türk edebiyatına kazandırması açısından oldukça önemlidir.

1924’ten sonra hikâyeler yazan Hakkı Süha Gezgin’in 21 Eylül 1920 ve 27 Haziran 1924 tarihleri arasında *İleri* gazetesinde hikâyeleri “Kırık Billûr” imzasıyla yayımlanır. Bu imzanın Hakkı Süha’ya ait olduğu ise şu ifadelerle karşımıza çıkar:

“1920-1924 yılları arasında *İleri* gazetesinde ‘Kırık Billûr’ imzasıyla yayımlanan yüze yakın hikâyenin de Hakkı Süha’ya ait olduğu kanısındayım. Zira yakın dostu Neyzen Tevfik, bu imzanın *İleri* gazetesinde görülmeye başlamasından yaklaşık dört ay sonra Hakkı Süha’ya ithâfen kaleme aldığı ‘Havale’ başlıklı şiirinde geçen

*Deli Neyzen al mansûru destine,
Terâneyle selam yolla dostuna.
Matbuâtın masasının üstüne,
Seyyah iken Kırık Billûr bıraktım*” (Akt. Türk 2024: 22)

mısralara dayandırıldığı belirtilir.

Eserin, “Hayatı” bölümünde ilk olarak yazarı tanıtmaya amacı güdülmüştür. Gezgin’in ailesi, eğitimi ve öğretmenliği ile ilgili bilgilere yer verilmiştir. Ömer Seyfettin ve Yusuf Ziya Ortaç gibi onu yakından tanıyan dostlarının ifadeleri dikkat çeker. Yazarın kadın ve kadın haklarına dair düşünceleri de göze çarpar. Yazdığı köşe yazılarında gelenekselci ve okuyan kadın tipini tasvir eder. *Hayalimdeki Kadın* yazısında geçen “Benim hayalimdeki kadın bilhassa iki şey bilmez: Riya ve hıyanet” (Türk 2024: 7) cümlesiyle bunu açıkça ifade eder.

Bu bölüm kendi içerisinde “Yazı Hayatı”, “Eserleri”, “Çanakkale Günleri”, “Ailesi Evi”, “Öğretmenliği” ve “Hikâyeciliği” başlıklarıyla isimlendirilmiştir.

“Yazı Hayatı” başlıklı bölümde yazın hayatına şiirle başlamasından fakat gazeteci kimliğinin ön planda oluşundan bahsedilir. Şiirlerini yayımladığı mecmua isimleri belirtilir. Köşe yazılarında kullanmış olduğu imzalara yine burada yer verilir. Gezgin’in anlatım şeklinin sade olmasıyla birlikte birçok türde eser vermesine rağmen roman yazmaması oldukça önemli bir unsurdur. “Eserleri” nde, müellifin yazmış olduğu kitaplara yer verilmiştir.

“Çanakkale Günleri”nde de Çanakkale Savaşı’nın hatıralarda kalması için Hakkı Süha’nın da içinde bulunduğu heyetten bahsedilir. Bölümde gazeteci, yazar ve şairlerden oluşan heyetin harp alanını ziyaret etmek için İstanbul’dan Çanakkale’ye gitmelerini konu edinir.

“Ailesi Evi” başlığında, Hakkı Süha’nın ailesine ve özel hayatına dair sınırlı birkaç bilgi vardır. Ailesine, çocukluğuna kısacası kendi yaşantısına dair birkaç cümleye yer verilerek kendi iç dünyasından söz eder.

Kitabın sonraki bölümü olan “Öğretmenliği”nde yazarın öğretmenlik yaptığı zamanlardan bir fotoğraf bulunur. İstanbul Erkek Lisesinde ders verdiği öğrenciler hocaları Gezgin’e dair anılarını anlatmış ve hocalarını anmışlardır.

“Hikâyeciliği” ismini taşıyan son bölümde ise dergilerde yayımlanan hikâyelerini kitaplaştırmasından söz eder. Yazar, kitaplarda ve mecmualarda kaç adet hikâye mevcut olduğunu tespitle bulunarak *Kırık Billûr*’un isminin anlamını açıklar.

“Kırık Billûr’dan” adlı ikinci ana bölümde ise Hakkı Süha Gezgin’in Kırık Billûr imzalı hikâyelerinin konularına yer verilmiştir. Bu hikâyeler kendi içinde dört alt başlığa ayrılır ve sırasıyla şu şekildedir: “Millî Mücadele Konulu Hikâyeler”, “Aile, Aşk, Aldatma Konulu Hikâyeler”, “Sosyal Meseleleri Ele Alan Hikâyeler”, “Ekonomik Bozukluğu Ele Alan Hikâyeler”. Başlıklar bu kısımda konu ve içerik açısından değerlendirilmiştir. “Millî Mücadele Konulu Hikâyeler” de Yunan işgali dikkat çeker. Halkın pes etmeyerek

savaşa katılması kurgulanmıştır. “Aile, Aşk, Aldatma Konulu Hikâyeler”de aile ilişkilerinden bahsedilir. Burada yine önemli rol oynayan kadın tipidir. Kadın eğitimi ve ahlaki tavrı açısından önemli bir yere sahiptir. “Sosyal Meseleleri Ele Alan Hikâyeler”de de toplum hayatını derinden etkileyen kurgulara yer verilmiştir. “Ekonomik Bozukluğu Ele Alan Hikâyeler”de ise memur maaşlarının yatmamasıyla ilgili eleştiriler yer tutar.

“Kırık Billûr Hikâyeleri” adlı üçüncü ana bölümde “İlyas Efendinin Krokisi”, “İhtira Beratı”, “İki Gece İki Hatıra”, “Ortaklar”, “Kel”, “Üvey Anne”, “Ömer Ağa”, “Sinema Şeridi”, “Sabiha’nın Misafiri”, “Yangın Yerinde”, “Katil Kız”, “Bir Salıncak Eğlencesi”, “Yörük Osman”, “Bir El Çantası”, “Karşılıklı”, “Lüzumlu Bir İntihar”, “Akıl Ermeyen İşler”, “Kıskançlık”, “Asâlı Hanım”, “Selamet Baba”, “Bayraklar”, “Tıpkı Tarihteki Gibi”, “Ceyhun’dan Annesine Mektup”, “İstanbul Tayyaresi”, “Parktaki Naaş”, “Bir Hata”, “Yarım Kalan İzdivaç”, “Malik Efendi”, “Denizde”, “Bir İnat Meselesi”, “İkinci Mektup”, “Boğazlar Meselesi”, “Fidan Ayşe”, “Akıncılar”, “Dümdârlar”, “Dördü de”, “Kadife Gül”, “Kopuk Recep”, “Sarım’ın Cinayeti”, “Köse”, “Sekize Sekiz”, “İşaret”, “Şaka”, “Bir Tecrübe”, “Fırtına”, “Ateş”, “İki Mektup”, “İntikam”, “Bir Muallim”, “Abdülrezzak Bey’den Abidin Efendi’ye”, “Çolak Ali”, “Cinayet mi İntihar mı?”, “Vehbi’nin Düşmanı”, “Baht Açan Dede”, “Banyo”, “Posta Kutusu”, “Bir Muvaffakiyet”, “İhtiyar Gül”, “Dayak”, “Görünmez Bela”, “Kumar”, “Meczip”, “Bir Zengin”, “Mehlika’nın Huysuzluğu”, “Adaleti İlahiye”, “Vazife” olmak üzere toplam altmış altı hikâye mevcuttur. Burada bahsedilen başlıkların tümünde verilen hikâyeler bugünkü harflere aktarılmıştır. Çalışmada “Hikâyelerin Materyal Unsurlarına Göre Şeması” tablo şeklinde çıkarılarak değerlendirme yapabilmek adına okura kolaylık sağlanmıştır.

“Diğer Metinler” başlıklı dördüncü ana bölüm ise şu başlıklardan oluşmaktadır: “Keçi”, “Himaye-i Mekâtib Encümenleri ve Maarif Müdüriyeti”, “İptidailer, Hoca Efendiler, Kitaplar”, “Nedim’in Sa’dâbâd’ı”, “İzmir’i Yakanlar Hâlâ Oradadır”, İzmir’de Fikir ve İrfan”. Bu isimleri taşıyan başlıklarda da yine aktarılan hikâyelere yer verilmiştir.

“Kırık Billûr Şiirleri” adlı beşinci ana bölüm ise beş farklı alt başlığa ayrılmıştır: “Aydın”, “Türk İllerinde”, “Anadolu’nun Çocuğu”, “Gök Bayrak”, “Bir Manzara” başlıklarıyla şiirlere yer verilmiştir. Hakkı Süha Gezgini; gazeteci, musikişinas, öğretmen, şair ve yazar kimlikleriyle ayrı ayrı değerlendirilmeye tabi tutulabilecek çok yönlü bir aydındır. Arkadaşları, yakın çevresi ve öğrencileri tarafından hatırı sayılır bir kişi olması göze çarpar. Kitabın sonuç kısmında ise sanatçının hayatına ve hikâyeciliğine dair genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Yazıdıkları dönem ve yazarının tanığı olduğu günler itibarıyla Millî Mücadele ve o günlerde yaşanan olaylar Hakkı Süha’nın hikâyelerinde önemli bir yere sahiptir. Bir öğretmen ve çalışkan bir gazeteci olan yazarın gözlemleri; kadın, sosyal meseleler, eğitim, ekonomi gibi konular etrafında olay hikâyesi olarak çalışmalarına yansımıştır. Dergi sayfalarında kalan bu eserlerin bugünün okuruna kazandırılması Türk hikâyeciliği açısından önemlidir. Emine Bilgehan Türk’ün bu çalışmayı yapmasıyla birlikte Türk edebiyatına özgün nitelikte bir eser koyması oldukça değerlidir. Hikâyelerin bir araya getirilerek günümüz harflerine aktarılması da gelecek nesillerin okuması açısından kolaylık sağlayacaktır.

Kaynakça

- Türk, Emine Bilgehan (2018). *Aşk Arzuhalçisi: Hikâyeler*. İstanbul: Arı Sanat Yayınları.
- Türk, Emine Bilgehan (2019). *Bir Bâbîâli Müdavimi Hakkı Süha Gezgini*. İstanbul: Arı Sanat Yayınları.
- Türk, Emine Bilgehan (2019). *Hakkı Süha Gezgini Hikâyeciliği*. İstanbul: Arı Sanat Yayınları.
- Türk, Emine Bilgehan (2024). *Hikâyeler (Kırık Billûr’dan)*. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.