

ULUSLARARASI DİL, EDEBİYAT VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

ULUSLARARASI DİL, EDEBİYAT VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

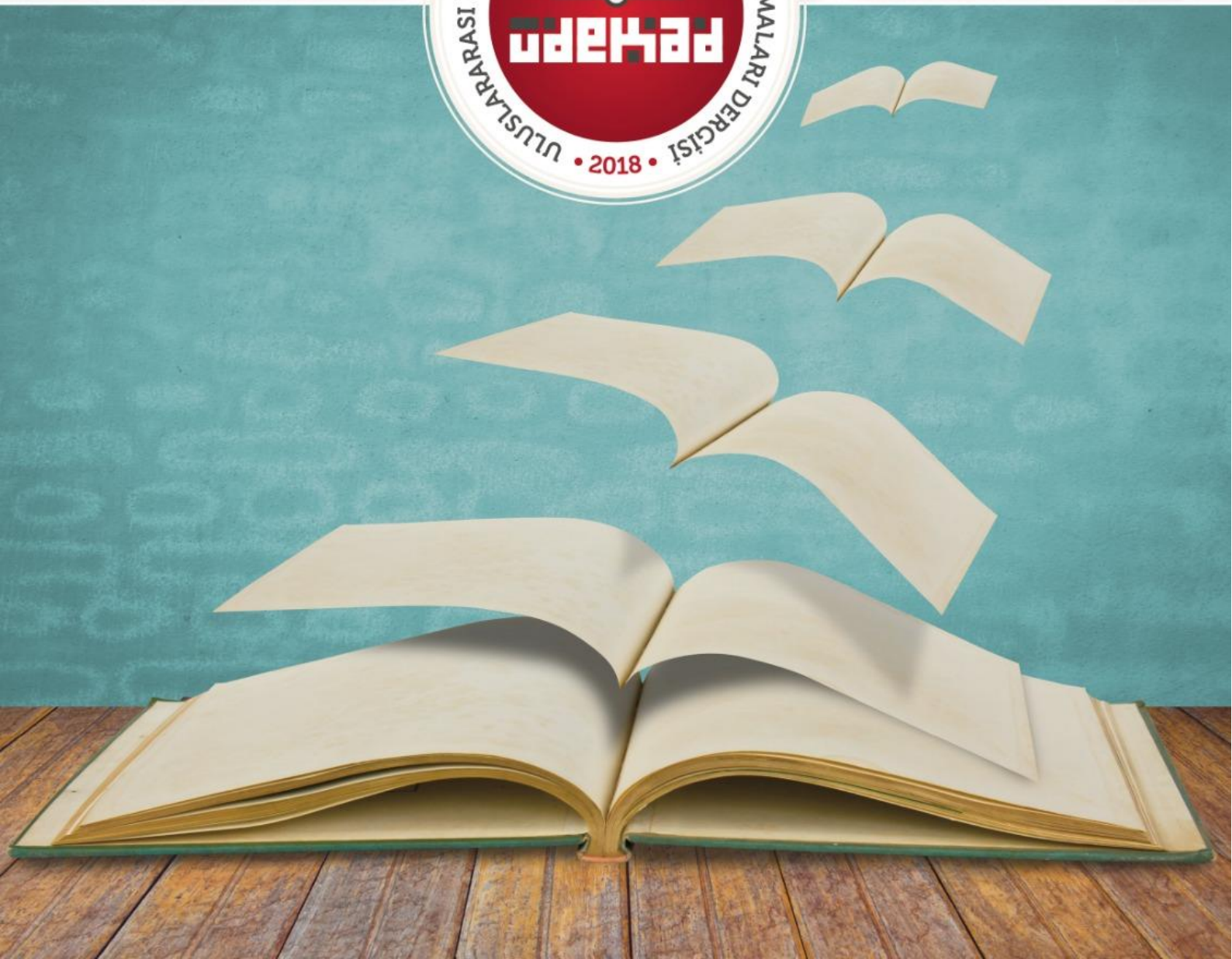
INTERNATIONAL JOURNAL OF LANGUAGE, LITERATURE AND CULTURE RESEARCHES

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ  
И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Aralık / December / Декабрь 2020 Yıl / Year / Год 3 Sayı / Issue / Выпуск 2

E-ISSN: 2667-4262

udekadjournal@gmail.com





Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi (UDEKAD), yılda iki kere yayınlanan uluslararası hakemli ve elektronik bir dergidir. UDEKAD dil, edebiyat ve kültür alanında çalışmaların yayımlandığı bir dergidir. Bu kapsamda özgün bilimsel makaleler, çeviriler, çeviri-yazılar, kitap tanıtma çalışmaları yayımlanır. Ayrıca, sunulduğu yer, toplantı ve tarihin kaydedilmesi ile başka bir yerde yayımlanmamış olması şartıyla sempozyum bildirimleri de yayımlanabilir. Ancak bu yayın etkinliğinden kaynaklanması muhtemel herhangi bir sorunun sorumluluğu yazara aittir. UDEKAD’da yayımlanan tüm yazıların, dil, bilim ve hukukî açıdan bütün sorumluluğu yazarlarına, yayın hakları UDEKAD’a aittir. Yayıncının yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen herhangi bir şekilde basılamaz, çoğaltılamaz. Yayın Kurulu dergiye gönderilen yazıları yayımlayıp yayımlamamakta serbesttir.

**UDEKAD’ın tarandığı dizinler / UDEKAD is indexing by:** TÜBİTAK Ulakbim TR Dizin, Index Copernicus, MLA (Modern Language Association) International Bibliography, DOAJ (Directory of Open Access Journals), ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences) ISI Database (International Scientific Indexing), RSCI (Russian Science Citation Index), CyberLeninka, MIAR (Information Matrix for the Analysis of Journals), Root Indexing, Research Bible (Academic Resource Index), Scilit, Asos Index, I2OR (International Institute Of Organized Reserarch), IdealOnline, İSAM, DRJI (Directory of Research Journals Indexing), Google Scholar, ESJI (Eurasian Scientific Journal Index), BASE (Bielefeld Academic Search Engine), WorldCat (OCLC), OpenAIRE, EuroPub Database.

#### **Yazışma Adresi / Correspondence Address**

Dr. Reşat ŞAKAR

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi

Esenboğa Kampüsü

06760 Çubuk/ANKARA

#### **İletişim / Contact**

Dr. Reşat ŞAKAR 03129061425

E-posta: udekadjournal@gmail.com

Web: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/udekad>

---

**UDEKAD**

**Cilt / Volume: 3, Sayı / Issue: 2, 2020**

## **Editörden**

Değerli Bilim İnsanları,

2018 yılında yayın hayatına başlayan UDEKAD olarak (*Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*) altı aylık bir aranın ardından beşinci sayısını sizlerle buluşturmanın mutluluğu içerisindeyiz. UDEKAD olarak amacımız uluslararası standartlarda, bütün dilleri, edebiyatları içine alan ve daha geniş bir çerçevede kültürü de kapsayan bilimin diğer alanlarını okuyucularımızla buluşturarak bilim dünyasına hizmet etmektir. Dergimizin ilk sayısından itibaren olduğu gibi, tarafımıza gelen çalışmalara titiz ve nesnel bir şekilde yaklaşarak, alanında uzman hakemlerin incelemesi sonucunda 12 makaleyi okurlarımızın istifadesine sunmaktayız. Hiçbir kurum ve kuruluştan destek almadan tamamen bilimin öncelenmesi düsturuyula akademiye yeni bir soluk getirme arzusu yayıncılığımızın en temel prensiplerinden olmaya devam etmektedir. 2020 yılını geride bıraktığımız bu sayıda salgın sürecine rağmen yazıların değerlendirilmesinde özverili bir şekilde katkı sunan kıymetli hakemlerimize özellikle şükranlarımı sunmak istiyorum. Bu vesileyle dergimizin 5. sayısının çıkarılma aşamasında önemli desteklerini gördüğümüz dergi yayın kuruluna, editöryal süreci azami dikkatle takip eden editör ekibine, yazarlarımıza ve DergiPark'a, kısacası gayret gösteren, katkı sunan herkese teşekkür eder saygılar sunarım.

**Editör**

**Dr. Reşat ŞAKAR**

# **DERGİ YÖNETİMİ**

## **Baş Editor / Editor-in-Chief**

Dr. Reşat ŞAKAR

## **Editör Yardımcıları/Assistant Editors**

Dr. Kamil KARASU

Dr. Mahmut TUTAM

## **Mizanpajcı/Designer**

Dr. Mahmut TUTAM



## **Yayın Kurulu**

Dr. Muhammet HEKİMOĞLU (President of Atatürk Culture, Language and History Higher Institution, Turkey)

Dr. Larisa Viktorovna RATSİBURSKAYA (National Research Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod, Russia)

Dr. İsmail ÇAKIR (Ankara Yıldırım Beyazıt University, Turkey)

Dr. Saeedeh DASTAMOOZ (Alzahra University, Iran)

Dr. Münire Kevser BAŞ (Ankara Yıldırım Beyazıt University, Turkey)

Dr. Jui-Cheng CHANG (National Chengchi University, Taiwan)

Dr. Yıldız DEVECİ BOZKUŞ (Ankara Yıldırım Beyazıt University, Turkey)

Dr. Kübra ÇAĞLIYAN ŞAKAR (Ankara Yıldırım Beyazıt University, Turkey)

---

**ULUSLARARASI**

**Cilt / Volume: 3, Sayı / Issue: 2, 2020**

## **DANIŞMA KURULU (ADVISORY BOARD)**

- Dr. Derya ÖRS (Ambassador of the Republic of Turkey in Tehran)
- Dr. Musa Kazım ARICAN (Rector of Social Sciences University of Ankara, Turkey)
- Dr. Muhammet HEKİMOĞLU (President of Atatürk Culture, Language and History Higher Institution, Turkey)
- Dr. Larisa Viktorovna RATSİBURSKAYA (National Research Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod, Russia)
- Dr. Fedor İvanoviç PANKOV (Moscow State University, Russia)
- Dr. Türkan OLCAY (İstanbul University, Turkey)
- Dr. Olga Viktorovna DEDOVA (Moscow State University, Russia)
- Dr. Funda TOPRAK (Ankara Yıldırım Beyazıt University, Turkey)
- Dr. Emine İNANIR (Istanbul University, Turkey)
- Dr. Gönül UZELLİ (Istanbul University, Turkey)
- Dr. Irina Sergeyevna YUHNOVA (National Research Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod, Russia)
- Dr. İsmail ÇAKIR (Ankara Yıldırım Beyazıt University, Turkey)
- Dr. Oxana BLASHKİV (Siedlce University of Natural Sciences and Humanities, Poland)
- Dr. Olga Nikolayevna GRİGORYEVA (Moscow State University, Russia)
- Dr. Muhammet Enes KALA (Ankara Yıldırım Beyazıt University, Turkey)
- Dr. Bahar DEMİR (Erzurum Atatürk University, Turkey)
- Dr. Olga Klimkina (Taras Shevchenko National University of Kiev, Ukraine)
- Dr. Osman DÜZGÜN (Ankara Yıldırım Beyazıt University, Turkey)
- Dr. Münire Kevser BAŞ (Ankara Yıldırım Beyazıt University, Turkey)
- Dr. Mustafa ALTUN (Sakarya University, Turkey)
- Dr. Chang Jue-CHENG (National Chengchi University, Taiwan)
- Dr. Saedeh DASTAMOOZ (Alzahra University, Iran)
- Dr. Abdullah HACİBEKİROĞLU (Ankara Yıldırım Beyazıt University, Turkey)
- Dr. Muhammet TAŞKESENLİGİL (Erzurum Atatürk University, Turkey)

## **BU SAYININ HAKEMLERİ (REFEREES OF THIS ISSUE)\***

- Dr. Ahsen GÜNBULUT (Akdeniz Üniversitesi)
- Dr. Aylin ÖZCAN (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
- Dr. Ayşe ÇIRÇIR (Erzurum Teknik Üniversitesi)
- Dr. Ceren SELVİ (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
- Dr. Devrim Çetin GÜVEN (Dokuz Eylül Üniversitesi)
- Dr. Emrah ÖZCAN (Yıldız Teknik Üniversitesi)
- Dr. Erdoğan BOZ (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)
- Dr. Fatih ÖZKAN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
- Dr. Fatma KOPUZ ÇETİNKAYA (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
- Dr. Feyza BULUT (Dicle Üniversitesi)
- Dr. Funda KIZILER EMER (Sakarya Üniversitesi)
- Dr. Funda TOPRAK (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
- Dr. Hüseyin Ekrem ULUS (Ege Üniversitesi)
- Dr. İrina YUחנוVA (National Research Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod, Russia)
- Dr. İsa SARI (Hitit Üniversitesi)
- Dr. Kenan SAATÇIOĞLU (Süleyman Demirel Üniversitesi)
- Dr. Levent BAYRAKTAR (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
- Dr. Mikail CENGİZ (Hacettepe Üniversitesi)
- Dr. Muhammet KUZUBAŞ (Kocaeli Üniversitesi)
- Dr. Musa BALCI (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
- Dr. Naciye KARAHAN KÖK (Kafkas Üniversitesi)
- Dr. Neslihan İlknur KOÇ KESKİN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
- Dr. Sadık ARMUTLU (İnönü Üniversitesi, MALATYA)
- Dr. Serpil SOYDAN (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
- Dr. Sinan LEVENT (Ankara Üniversitesi)
- Dr. Sinan UYĞUR (Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi)
- Dr. Türkan OLCAY (İstanbul Üniversitesi)
- Dr. Ulaş BİNGÖL (Siirt Üniversitesi)
- Dr. Yıldız AYDIN (Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi)
- Dr. Zümre Gizem YILMAZ KARAHAN (Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi)

---

\* Bu sayıda yer alan hakemler alfabetik olarak sıralanmıştır.



## İÇİNDEKİLER/CONTENTS

### I - Araştırma Makaleleri / Research Articles

Pounch ABDOLLAHIFARD & Funda TÜRK BEN AYDIN

*MEVLÂNÂ'NIN ŞİİRLERİNDE BİR İLETİŞİM YÖNTEMİ OLARAK SESSİZLİK*

SILENCE AS A COMMUNICATION METHOD IN THE POETRY OF MAWLANA

(119-132)

---

Aytemiz DEPCİ

*MURAKAMİ'NİN HAŞLANMIŞ HARİKALAR DİYARI VE DÜNYANIN SONU ADLI  
ESERİNDEKİ KAFKAESK İMGELER*

KAFKAESQUE IMAGES IN MURAKAMI'S *HARD BOILED WONDERLAND AND THE END OF  
THE WORLD*

(133-144)

---

Nazan OSKAY

*TEKSTİL TARİHİ BAĞLAMINDA HİNT GELENEKSEL GİYSİSİ SAREE (SARI)  
ÜZERİNE KÜLTÜREL BİR ANALİZ*

A CULTURAL ANALYSIS ON INDIAN TRADITIONAL DRESS SAREE (SARI) IN THE  
CONTEXT OF TEXTILE HISTORY

(145-159)

---

Ahmet ÇAL

*RİSÂLETÜ'N-NUSHİYYE'DE Kİ / KİM BAĞLAÇLARININ KULLANILIŞI*

THE USE OF *Kİ / KİM* CONJUNCTIONS IN RİSÂLETÜ'N-NUSHİYYE

(160-182)

---

Esra ÇELİK TEN & Hakan ÇELİK TEN

*ELEKTRONİK KÜLTÜR ORTAMINDA NEOLOJİZM*

NEOLOGISM IN ELECTRONIC CULTURE ENVIRONMENT

(183-205)

---

Orhan VAROL

*TEHLİKEDEKİ / GİZLİ DİL DOMANI SÖZCÜK LİSTESİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA*

A STUDY ON WORD LIST OF ENDANGERED / SECRET DOMANI LANGUAGE

(206-222)

---

**ZİDEKAD**

Cilt / Volume: 3, Sayı / Issue: 2, 2020

**Muhammed Enes KALA**

***KÜLTÜRDEN BİLGİYE DİLİN TEZAHÜRÜ -NECATİ ÖNER FİKRİYATINDAN  
HAREKETLE ÇÖZÜMLEME DENEMESİ-***

THE APPEARING OF LANGUAGE FROM CULTURE TO KNOWLEDGE

-An Attempt of Analysis in the Context of Necati Oner Thought-

(223-235)

---

**Esra BEYHAN & İlyas YAZAR**

***ÇENGİNÂMEDEN TAŞANLAR: ENDERÛNLU FÂZİL'İN ŞARKILARINDA  
ÇENGİLER***

OVERFLOW FROM ÇENGİNÂME: ENDERÛNLU FÂZİL'S SONGS AND ÇENGİS

(236-248)

---

**Fatma DORE**

***PLATONİK FORMLAR VE YABANCILAŞMA: THOMAS MANN'IN BÜYÜLÜ  
DAĞ'INA ANALİTİK BAKIŞ***

PLATONIC FORMS AND ALIENATION: AN ANALYSIS FROM THE MAGIC MOUNTAIN BY  
THOMAS MANN

(249-260)

---

**Abdulahkim TUĞLUK**

***MAKBER ve MEZARLIK ŞİİRLERİNDE ÖLÜM VE ÖTESİ***

DEATH AND BEYOND IN MAKBER AND MEZARLIK POEMS

(261-276)

---

**Mikail PUŞKİN & Davut DAĞBAKAN**

***ЛАФЕРТОВСКАЯ МАКОВНИЦА АНТОНΙΑ ПОГОРЕЛЬСКОГО: РОЖДЕНИЕ  
РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ФАНТАСМАГОРИИ И ЗОЛОТОЙ ГОРШОК  
ЭРНСТА ТЕОДОРА АМАДЕЯ ГОФМАНА***

ANTHONY POGORELSKY'S *THE LAFERTOVO POPPYCAKE SELLER*: THE BIRTH OF THE  
RUSSIAN ROMANTIC FANTASMAGORIA AND THE *GOLDEN POT* OF ERNST THEODOR  
AMADEUS HOFFMANN

(277-291)

---

**II - Derleme Makaleleri / Review Articles**

**Mesut GÜNENÇ & Enes KAVAK**

***TRANSPLANTATION AND EXPLOITATION IN TIM CROUCH'S ENGLAND***

TIM CROUCH'UN ENGLAND OYUNUNDA TRANSPLANTASYON VE SÖMÜRÜ

(292-301)

---

**ИДЕКАД**

**Cilt / Volume: 3, Sayı / Issue: 2, 2020**



## YAZAR REHBERİ

### 1. Yayın İlkeleri

- a. UDEKAD (Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi) uluslararası hakemli bir dergi olup, özel sayılar dışında yılda 2 sayı yayınlanır.
- b. UDEKAD (Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi) Dergisi, dil, edebiyat ve kültür araştırmaları üzerine yazı yayınlayan bir dergidir.
- c. Çalışmalarda özgünlük ve alana katkı sağlama ölçütleri aranır.
- d. Dergimize makale gönderen/gönderecek üyelerin, kullanıcı kimlik bilgilerine **Orcid Numarası'nı** da eklemeleri gerekmektedir.
- e. UDEKAD (Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi) Dergisi'ne gönderilen makaleler, daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış ya da yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olmalıdır.
- f. UDEKAD (Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi) Dergisi'ne yayınlanması için makale göndermek isteyenlerin, çalışmalarını <https://dergipark.org.tr/en/pub/udekad> adresinde yer alan Makale Takip Sistemi'ne üye olarak, buradan göndermeleri gerekir.
- g. Editör Kurulu'nun özel kararı dışında, özetleri 130 kelimedenden az, 200 kelimedenden fazla; ana metni 2200 kelimedenden az, 5000 kelimedenden fazla olan makaleler değerlendirmeye alınmaz.
- h. Makalelerle birlikte <http://www.ithenticate.com/> sitesinden alınacak benzerlik raporu (hiçbir filtreleme yapılmamalı) da ek dosya olarak yüklenmeli ya da dergimizin mail adresine gönderilmelidir. (Y. Lisans/Doktora öğrencileri danışmanları aracılığıyla veya herhangi bir öğretim üyesinin hesabı ile benzerlik raporu alabilirler. Bağlı bulunulan üniversitenin iThenticate aboneliği varsa söz konusu siteden ücretsiz olarak benzerlik raporu alınabilir).
- i. Herhangi bir yazının UDEKAD (Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi) Dergisi'nin elektronik sistemine eklenmesi, yazının yayınlanması için başvuru olarak kabul edilir ve yazının değerlendirilme süreci başlar. Yazılar için telif ücreti ödenmez.
- j. UDEKAD elektronik bir dergidir. Bu yüzden başvurunun yapılmasından yazının yayınlanması aşamasına kadar uzanan süreçteki tüm işlemler elektronik ortamda gerçekleşir.

- k. Yayınlanması için UDEKAD (Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi) Dergisi'ne gönderilen yazıların basım ve yayın hakları dergiye devredilmiş olur. Bu yazılar dergi yönetiminden izin alınmaksızın bir başka yayın organında yayınlanamaz, çoğaltılamaz ve kaynak gösterilmeden kullanılamaz.
- l. UDEKAD (Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi) Dergisi'ne gönderilmiş yazılardan kaynaklanması muhtemel herhangi bir yasal, hukuksal, ekonomik ve etik sorumluluk, söz konusu yazı yayınlanmış olsa bile yazarlarına aittir. Dergi herhangi bir yükümlülük kabul etmez.
- m. UDEKAD (Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi) Dergisi'nin yayın dili Türkçedir. Ancak İngilizce, Rusça, Almanca, Fransızca, Arapça, Farsça vb. dillerden gelen yazılar da değerlendirmeye tabi tutulur ve hakemler tarafından yayımlanması uygun görüldüğü takdirde yayınlanır.
- n. Makale takip sistemine yüklenecek olan makalenin başında **en fazla 200 kelimeden** oluşan *Türkçe ve İngilizce özet*, 3-5 kelimelik anahtar kelime / keywords; *Türkçe ve İngilizce başlığa* yer verilmelidir. Türkçe ve İngilizce öz çalışmanın amacını, kapsamını ve sonuçlarını yansıtmalı, okuyucunun makalenin içeriğini kısa zamanda belirlemesine imkân vermelidir. Yabancı dilde yazılan makalelerde – Türkçe ve İngilizceye ek olarak – makale dilinde başlık, öz ve anahtar kelimeler yer almalıdır. Yabancı dildeki özetlerde dil yanlışları olmamasına özen gösterilmelidir. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemelidir. Özet, 10 punto olarak yazılmalıdır. Öz ve Anahtar Kelimeler uluslararası standartlara uygun olmalıdır. Bu noktada örnek olarak “TR Dizin Anahtar Terimler Listesi, Medical Subject Headings, CAB Theasarus, JISCT, ERIC v.b.” gibi kaynaklar kullanılabilir.
- o. İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir **başlık** olmalı, büyük harflerle 12 punto **koyu** yazı karakteriyle ortadan hizalanarak ve **paragraf başı** ve **girinti** olmadan yazılmalıdır. Başlığın mümkün olduğunca kısa olmasına özen gösterilmelidir.
- p. Makale içerisindeki başlıklar koyu, her bir kelimesinin sadece ilk harfi büyük, sola dayalı olmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye yer verilmemelidir.
- q. Ana metin, IBM uyumlu bilgisayar ve Microsoft Word yazılım programı kullanılarak **30** sayfayı geçmeyecek şekilde yazılmalıdır.
- r. Bir makalede sıra ile öz, ana metnin bölümleri, İngilizce genişletilmiş özet (Summary), kaynakça ve (varsa) ekler bulunmalıdır. “Giriş” ve “Sonuç” bölümleri mutlaka bulunmalıdır. “Sonuç”, araştırmanın amaç ve kapsamına uygun olmalı; ana çizgileriyle

ve öz olarak verilmelidir. Makalenin hazırlanmasında geçerli bilimsel yöntemlere uyulmalı, çalışmanın konusu, amacı, kapsamı, hazırlanma gerekçesi vb. bilgiler yeterli ölçüde ve belirli bir düzen içinde verilmelidir. Metinde sözü edilmeyen hususlara “Sonuç”ta yer verilmemelidir. Belli bir düzen sağlamak amacıyla ana, ara ve alt başlıklar kullanılabilir.

- s. Makale **yayıma kabul edildikten sonra**, çalışmanın sonuç bölümünden sonra makalenin yaklaşık **%5-15’i (500-750 kelimedenden oluşan)** kadar İngilizce genişletilmiş özet (extended abstract) bulunmalıdır. Genişletilmiş özet, “öz”de olduğu gibi araştırma ile ilgili amaç, problem, yöntem, bulgular ve sonuç bilgilerini içermelidir. Makalenizin yurt dışında atıf alabilmesi için bu önemlidir. Araştırma metninde yer almayan herhangi bir bulgu veya sonuç bulundurmamalıdır. Genişletilmiş özetinde metin içindeki bilgilere göndermede (Örn. Sayfa 2’de belirtildiği gibi; giriş kısmında da dile getirdiğimiz gibi vs.) bulunulmamalıdır. İngilizce yazılan makalelerde Summary bulunmasına gerek yoktur.
- t. Bir araştırma kurumu/kuruluşu tarafından desteklenen çalışmalarda (BAP, TÜBİTAK, Kalkınma Bakanlığı vb.), söz konusu kurumun/kuruluşun ve projenin adı, varsa, tarihi ve sayısı dipnotla belirtilmelidir.
- u. Kongre ve sempozyum bildirimlerinde toplantının adı, yeri ve tarihi belirtilmelidir.
- v. **Kitap tanıtımı** ve **çevirilerde** “başlık, anahtar kelimeler ve öz”ün İngilizcesi mutlaka bulunmalıdır. Kitap tanıtımlarında yazının başında, tanıtılacak kitabın kapak resmi ve künyesi (basım tarihi, kaçınıcı baskı olduğu, basım yeri bilgileri) bulunmalıdır. Çevirilerde çeviri yapılan kitabın/yayımın künyesi dipnotla belirtilmelidir.
- w. Atıf ve kaynakça yazımında dergimizin kurallarına göre hazırlanmayan makaleler düzeltilmedikçe **kabul edilmeyecektir.**

## 2. Yazım Kuralları

- a. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir: Kaynak göstermede kullanılan format, APA (American Psychological Association) Style 6th Edition’dır. Gerek alıntılmalarda gerekse de kaynakça kısmında yazarlar, Amerikan Psikoloji Derneği’nin yayımladığı Amerikan Psikoloji Derneği Yayım Kılavuzu’nda belirtilen yazım kurallarını ve formatını takip etmelidir. Ayrıntılı bilgi için bakınız: <http://www.apastyle.org/learn/tutorials/basics-tutorial.aspx>. APA 6’nın Türkçe tercümesi için lütfen tıklayınız.

Kâğıt Boyutu	A4 Dikey
Üst Kenar Boşluk	2,5 cm
Alt Kenar Boşluk	2,5 cm
Sol Kenar Boşluk	2,5 cm
Sağ Kenar Boşluk	2,5 cm
Yazı Tipi	Times News Roman
Yazı Tipi Stili	Normal
Yazı Boyutu (normal metin)	12
Yazı Boyutu (dipnot metni)	10
Tablo-grafik	10
Paragraf Girintisi (İlk Satır)	1 cm
Paragraf Aralığı	Önce 6 nk, sonra 0 nk (Tablo ve grafiklerde önce ve sonra 0 nk)
Satır Aralığı	(1,15)
Kaynakça	Asılı ve girinti 0,63 cm, Hizalama: Her iki yana yasla, Aralık önce 6 nk, sonra 0 nk, satır aralığı 1,15 cm.

- b.** Özel bir yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de, yazıyla birlikte gönderilmelidir.
- c.** Satır sonunda heceleme yapılmamalıdır. Paragraf başlarında “TAB” tuşu yerine “ENTER” veya “RETURN” tuşu kullanılmalıdır. Noktalama işaretleri kendilerinden önceki kelimelere bitişik yazılmalıdır. Söz konusu işaretlerden sonra bir harflik boşluk bırakılmalıdır.
- d.** Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir. Dipnotlar, sadece yapılması zorunlu açıklamalar için kullanılır ve “DİPNOT” komutuyla otomatik olarak verilir. Buradaki atıflar da parantez içinde yazarın soyadı,

eserin yayım yılı ve sayfa numarası gelecek şekilde düzenlenmelidir. **Örnek:** (Kaya 2000: 15). Dipnotta kullanılan eser kaynakçaya mutlaka konulmalıdır.

- e. **Alıntılar:** Makalede birebir yapılan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve alıntının sonunda kaynağı parantez içinde APA kurallarına göre belirtilmelidir. **Beş** satırdan az alıntılar cümle arasında italik olarak, **beş** satırdan uzun alıntılar ise sayfanın solundan 1 cm içeride ve satır başı girintisi 0,5 cm olacak şekilde blok hâlinde **italik** olarak verilmelidir. Birebir olmayan alıntılarının sonunda sadece parantez içerisinde kaynak gösterilmelidir.
- f. **Resimler** parlak, sert (yüksek kontrastlı) olmalıdır. Ayrıca şekiller için verilen kurallara uyulmalıdır. **Şekil, tablo ve fotoğraflar** yazım alanı dışına taşmamalı, gerekiyorsa her biri ayrı bir sayfada yer almalıdır. Şekil ve tablolar numaralandırılmalı ve içeriğine göre adlandırılmalıdır. Numara ve başlıklar, şekillerin altına, tabloların üstüne gelecek biçimde kelimelerin yalnızca ilk harfleri büyük olarak yazılmalıdır. Tablolar, “WORD” programındaki tablo komutuyla yapılmalıdır. Zorunlu durumlarda ise “EXCEL” tabloları kullanılabilir. Gerektiğinde açıklayıcı dipnotlar veya kısaltmalar, şekil ve tabloların hemen altında verilmelidir. Şekil, tablo ve resimler **on sayfayı** aşmamalıdır.
- g. Kısaltma kullanılacaksa Türk Dil Kurumu Yazım Kılavuzu’nda belirtilen kısaltmalar esas alınmalıdır.
- h. Makalede atıf sistemi olarak APA kullanılmalıdır. Makalenin sonunda mutlaka kaynakça bulunmak zorundadır.

### **Kaynak Gösterme**

Metin içi göndermelerde (atıflarda) ve kaynakçada **APA sistemi** esas alınmıştır.

#### **1. Metin içi Kaynak Gösterme (Atıf)**

Makalede yapılacak atıflar, ilgili yerden hemen sonra, parantez içinde yazarın soyadı, eserin yayım yılı ve sayfa numarası sırasıyla verilmelidir. Cümle sonunda verilen atıflarda nokta, atıf parantezinden sonra konulmalıdır.

#### **Tek Yazar, Tek Çalışma**

\* İlgili yerden hemen sonra parantez içinde yazarın soyadı, eserin/çalışmanın yayım yılı ve sayfa numarası verilmelidir.

**Örnek:** (Karahan 1996: 37)

\* Yazarın adı ilgili cümle içinde geçiyorsa parantez içinde tarih ve sayfanın belirtilmesi yeterlidir.

**Örnek:** Karahan'a (1996: 37) göre...

\* Metin içinde, cümlede yazar ve yayım yılı belirtiliyor ise ayrıca parantez içinde yazar ve tarih verilmez.

\* Kaynağın tamamına yapılan atıflarda parantez içinde yazar soyadı ve yayım yılı yazılır.

**Örnek:** (Karahana 1996)

\* Atıfta bulunulan kaynak ciltlerden oluşuyorsa cilt numarası, sayfa numarasından önce ve Romen rakamlarıyla yazılır.

**Örnek:** (Dal 1955: II/30)

\* Bir kaynakta birbirini izleyen sayfalara atıfta bulunuluyorsa sayfa numaraları arasına kısa çizgi (-), farklı sayfalara atıf söz konusu ise virgül (,) konur.

**Örnek:** (Karahana 1996: 37-45), (Karahana 1996: 103, 106, 124)

### **İki Yazarlı Çalışma**

\* İki yazar varsa her ikisinin de soyadı yazılır ve araya kısa çizgi (-) konur.

**Örnek:** (Kubryakova-Klobukov 1998: 15)

### **İkiden Fazla Yazarlı Çalışma**

\* İkiden fazla yazarlı çalışmalarda ilk iki yazarın soyadı araya kısa çizgi (-) konarak yazılır, ikinci yazarın soyadından sonra "vd." kısaltması eklenir.

**Örnek:** (Şvedova-Uluhanov vd. 1980: 157)

### **Bir Yazarın Aynı Yıl Yaptığı Çalışmalar**

\* Bir yazarın aynı yıl yaptığı çalışmalar, yıldan sonra a, b, c... harfleri eklenmek suretiyle ayırt edilir.

**Örnek:** (Klobukov 2016a: 25), (Klobukov 2016b: 78)

### **Soyadları Aynı Yazarların Çalışmaları**

\* Soyadları aynı olan iki yazarın aynı yılda veya farklı yıllarda yaptığı çalışmalar yazarların soyadları yazıldıktan sonra adlarının ilk harflerinin kısaltılması yoluyla belirtilir.

**Örnek:** (Çelik, A. 2007: 46), (Çelik, H. 2003: 27)

### **Birden Fazla Çalışma**

\* Birden fazla çalışma kaynak gösterilecekse çalışmalar aynı parantez içinde, yayım yılı en eski tarihli olandan yeni olana doğru, birbirinden noktalı virgülle ayrılarak sıralanır.

**Örnek:** (Korkmaz 1982: 120; Karahan 1996: 15)

### **Alıntılaman ya da Aktaran Kaynak**

\* Çalışmalarda birincil kaynaklara ulaşmak esastır, ama bazı güçlükler nedeniyle ulaşılamamışsa, göndermede alıntılanan ya da aktarılan kaynak belirtilir.

**Örnek:** (İnalcık 1955: 74'ten aktaran; Çelik 2007: 25)

### **Tüzel Kişi Yazarlı Kitaplar**

**Örnek:** (TDK 2012: 35), (TTK 2006: 30)

### **Yazar veya Kurum Adı Belirtilmeyen Kitaplar**

\* Yazar veya kurum adı belirtilmemişse doğrudan kaynağın adı veya kısaltması (italik) yazılır. Kısaltma yapılmışsa “Kaynakça”da mutlaka açılımıyla birlikte verilmelidir.

**Örnek:** (*Büyük Kültür Ansiklopedisi: I/59*) veya (BKA: I/59)

### **Elektronik Kaynaklar**

\* Yayım yılı biliniyorsa: (Bucak 2000: 7)

\* Yayım yılı bilinmiyorsa belgeye erişim yılı yazılır: (Demir 2018: 14)

### **Yayım Yılı Bulunmayan Basılı Kaynaklar**

\* Bir basılı kaynakta yayım tarihi kaydı yoksa yerine köşeli parantez içinde “t.y.” kısaltması kullanılır.

**Örnek:** (Demir [t.y.]: 14)

### **Yasa ve Yönetmelikler**

\* Yasa veya yönetmeliğin adı ve kabul edildiği yıl parantez içinde verilir. Kısaltma da yapılabilir.

**Örnek:** (Milli Eğitim Kanunu 1991) veya (MEK 1991).



## 2. Kaynakça

Makalede kullanılan bütün kaynaklar “Kaynakça”ya alınmalı, makalenin konusu ile ilgili olsa dahi, yazıda değinilmeyen belge ve eserler kaynakçaya dâhil edilmemelidir. Kaynaklar ana metnin sonunda yazar soyadlarına göre (Soyadı Kanunundan öncekiler için yazar adı esas alınır.) alfabetik olarak verilmelidir. Eser adları italik yazılmalıdır. Kaynaklar, mutlaka Latin alfabesi ile yazılmış olmalıdır.

### **2.1. Kitaplar ve Kitap Niteliğindeki Kaynaklar**

#### **Tek Yazarlı Kitaplar**

Yazarın Soyadı, Adı (Basım Yılı). *Kitabın Adı (İtalik)*. Basıldığı Şehir: Yayınevi.

**Örnek:** Karahan, Leyla (1996). *Anadolu Ağzlarının Sınıflandırılması*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

#### **İki Yazarlı Kitaplar**

İki yazarlı eserlerde her iki yazar da verilir ve araya kısa çizgi (-) konur.

**Örnek:** Taner, Refika-Bezirci, Asım (1981). *Edebiyatımızda Seçme Hikâyeler*. İstanbul: Gözlem Yayınları.

\* İngilizce yazılan makalelerde kısa çizgi (-) yerine *and* bağlacı veya & işareti kullanılır.

#### **İkiden Fazla Yazarlı Kitaplar**

İkiden fazla yazarlı eserlerde yalnızca ilk iki yazar belirtilir, diğerleri için “vd.” kısaltması kullanılır.

**Örnek:** Şvedova, Natalya-Uluhanov, İgor vd. (1980). *Russkaya grammatika*. Moskova: Nauka.

#### **Bir Yazarın Aynı Yıl Yayımlanmış Kitapları**

Bir yazarın aynı yıl yayımlanan eserlerini ayırt etmek için harfler kullanılır.

**Örnek:** Bondarko, Aleksandr (1976a). *Slav ve Balkan Dil Bilimi*. Moskova: Nauka.

Bondarko, Aleksandr (1976b). *Morfolojik Kategoriler Teorisi*.

Leningrad: Nauka.

#### **Bir Yazara Ait Birden Fazla Kitap**

Aynı yazara ait birden çok eser yayım yılına göre kronolojik olarak sıralanır.

#### **Tüzel Kişi (Kurum) Yazarlı Kitaplar**

Tüzel Kişi (Yayım Yılı). *Kitap Adı*. Basıldığı Şehir: Yayınevi.

**Örnek:** Türk Dil Kurumu (2012). *Yazım Kılavuzu*. Ankara: TDK Yay.

## **Yazar veya Kurum Adı Belirtilmeyen Kitaplar**

**Örnek:** *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (8 Cilt)* (1977). İstanbul: Dergâh Yay.

## **Çeviri Kitap**

Çeviri bir kitap söz konusuysa çevirenin/çevirenlerin adı eser adından sonra “çev.” kısaltmasıyla belirtilir.

**Örnek:** Fischer, Steven Roger (1999). *Dilin Tarihi*. çev. Muhtesim Güvenç. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

## **Kitap İçinde Bölüm**

Yazarın Soyadı, Adı (Basım Yılı). “Bölüm Adı”. *Kitap Adı (İtalik)*. ed. Adı Soyadı. Basıldığı Şehir: Yayınevi. Sayfa Aralığı.

**Örnek:** Klobukov, Evgeniy (2009). “Morfoloji”. *Çağdaş Rus Dili*. ed. Pavel Lekant. Moskova: Nauka. 402-585.

## **2.2. Süreli Yayınlar**

### **Dergi Makaleleri**

Yazarın Soyadı, Adı (Yıl). “Makalenin Başlığı”. *Derginin Adı* (Varsa) Cilt No (Sayısı): Sayfa Aralığı.

**Örnek:** Ergün, Mustafa (2009). “Rus Eğitiminde Batılılaşma Çabaları Ve Reformlar”. *Kuramsal Eğitimbilim Dergisi*, 2 (1): 31-56.

### **Gazeteler**

Yazarın Soyadı, Adı (Yıl. Ay. Gün). “Yazının Başlığı”. *Gazetenin Adı*. (varsa) Sayfa numarası.

**Örnek:** Köse, Pınar (2017.11.16). “İdam sehpasından edebiyatın zirvesine: Dostoyevski”. *Yeni Şafak*.

### **Mülakat ve Röportajlar**

Mülakat ve röportajlarda yazar adı olarak bunları yapan kişiler verilir.

**Örnek:** Yağmur, Özge (2019.01.21). “Tek kişilik oyunda 11 karaktere hayat vermek: Güle Güle Diva ile Selen Uçer Kampüs’te”. *Hürriyet*.

## **2.3. Tezler**

Yazarın Soyadı, Adı (Tarih). *Tez Başlığı*. Tez Tipi. Üniversitenin Bulunduğu Şehir: Üniversite Adı.

**Örnek:** Uğurlu, Mesut (2018). *Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Aruzlu Şiirler Üzerine Bir Araştırma*. Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

## **2.4. Bildiriler**

### **Yayımlanmış Bildiriler**

Yazar Soyadı, Adı (Tarih). “Bildiri Adı”. *Kitabın Adı* (Varsa editör/hazırlayan). Etkinliğin Tarihi. Yayın yeri: Yayınevi. Sayfa Aralığı.

**Örnek:** Güllüdağ, Nesrin (2009). Artvin ağzındaki Gürcüce kelimeler. *Türkiye Türkçesi Ağız Araştırmaları Çalıştayı Bildirileri*. 25-30 Mart 2008. Ankara: Türk Dil Kurumu yay. 237-249.

### **Yayımlanmamış Bildiriler**

Yazarın Soyadı, Adı (Tarih). “Bildiri Adı”. *Etkinliğin Adı*. Etkinliğin Yapıldığı Şehir.

**Örnek:** Santhanam, E.-Martin, K. vd. (2001). “Bottom-up steps towards closing the loop in feedback on teaching: A CUTSD project”. *Teaching and Learning Forum – Expanding horizons in teaching and learning*. Perth, Australia.

## **2.5. Elektronik Kaynaklar**

### **DOI Numarası Olan Elektronik Kaynaklar**

Eğer yayım ile eşleştirilmiş DOI numarası varsa künyede verilmelidir.

**Örnek:** Yaylalı, Yasemin (2018). “Emîrî Divan’ında Geçen Şahsiyetler”. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* (63): 117-134. <http://dx.doi.org/10.14222/Turkiyat3967>.

### **DOI Numarası Olmayan Elektronik Kaynaklar**

Web ortamında yayımlanmış dergilerden yapılan alıntılarda yayımın künyesi, erişim adresi ve tarihi yazılır.

Yazar Soyadı, Adı (Yayım Yılı). “Makale Adı”. *Dergi Adı* Cilt No (Sayı): Sayfa Aralığı. Elektronik adres [Erişim Tarihi].

**Örnek:** Özdemir, Çağatay (2018). “Rusya’nın Doğu Akdeniz Stratejisi”. *Seta Analiz* (230): 1-20. [http://setav.org/assets/uploads/2018/01/Analiz\\_230Rusya.pdf](http://setav.org/assets/uploads/2018/01/Analiz_230Rusya.pdf). [20.04.2018].

### **E-kitaplar**

Yazarın Soyadı, Adı (Yayım yılı). *İnternet Belgesinin Başlığı*. Elektronik adres [Erişim Tarihi].

**Örnek:** Akkuş, Metin (2018). Nefi Divanı. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/57741,nefi-divanipdf.pdf?0> [23.01.2019].

\* Yayım yılı yoksa siteye erişim tarihi yıl ay ve gün olarak parantez içinde yazılır.

**Örnek:** Berkutova, Veronika (2018). “Feminitivı v russkom yazıke: lingvistiçeskiy aspekt”. *Svobodnoye psihoanalitiçeskoye partnerstvo*.  
<https://www.psyart.com/feminitivy-lingvisticheskii-aspect>. [18.12.2018].

## **AUTHOR GUIDE**

### **1. Editorial Principles**

- a.* UDEKAD (International Journal of Language, Literature and Culture Researches) is an international peer-reviewed journal, published twice a year except for special numbers.
- b.* UDEKAD (International Journal of Language, Literature and Culture Researches) is a journal that publishes articles on language, literature and culture research.
- c.* In the studies, criteria of originality and contributing to the field are sought.
- d.* Members who sent/send articles to our journal need to add their Orcid Number to their user credentials.
- e.* The articles submitted to UDEKAD (International Journal of Language, Literature and Culture Researches) should not have been published anywhere before or should not be accepted for publication.
- f.* Those who want to submit articles for the publication of UDEKAD (International Journal of Language, Literature and Cultural Researches) should send their work as a member of the Article Tracking System at <https://dergipark.org.tr/en/pub/udekad>.
- g.* Except for the special decision of the Editorial Board, the abstracts of articles less than 130 words or more than 200 words and the main text less than 2200 words or more than 5000 words are not taken into consideration.
- h.* Similarity report (no filtering should be done) from <http://www.ithenticate.com/> should be uploaded as an additional file or sent to our journal's e-mail address. (MS / PhD students can get similarity report through their advisors or with the account of any faculty member. If the affiliated university has an iThenticate subscription, a similarity report can be obtained free of charge).
- i.* The addition of any text to the electronic system of the UDEKAD (International Journal of Language, Literature and Cultural Researches) is accepted as an application for publication and the process of evaluation of the article begins. No royalties are paid for articles.
- j.* UDEKAD is an electronic journal. As a result, all the processes from the application to the publication of the article take place in the electronic environment.

- k.* The publication rights of the publication sent to UDEKAD (International Journal of Language, Literature and Cultural Researches) will be transferred to the journal. These articles can not be published, reproduced, or used without reference to another publication without permission from the editor of the journal.
- l.* Any possible legal, economic and ethical responsibility arising from the writings sent to the UDEKAD (International Journal of Language, Literature and Culture Researches) Journal belongs to the authors even if the mentioned article is published. The journal does not accept any liability.
- m.* UDEKAD (International Journal of Language, Literature and Culture Research) is published in Turkish. However in English, Russian, German, French, Arabic, Persian and so on. Languages articles will also be evaluated and published if they are deemed appropriate by the referees.
- n.* At the beginning of the article, which will be uploaded to the article tracking system, **up to 200 words** in Turkish and English abstract, 3-5 words for keywords; **Turkish and English titles** should be included. It should reflect the purpose, scope and outcome of the study in English and allow readers to quickly determine the content of the article. Articles written in foreign languages - in addition to Turkish and English - must include title, abstract and keywords in the article language. Care should be taken not to have language mistakes in foreign summaries. Abstract and Key Words must comply with international standards such as Medical Subject Headings, CAB Thesaurus, JISCT, ERIC.
- o.* It should be compatible with the content, it should be the title that best expresses it, and it should be written in capital letters, aligned with 12 pt bold and without the beginning of the paragraph and indentation. The head should be as short as possible.
- p.* Titles in the article should be bold, only the first letter of each word should be capital, left aligned and no other formatting should be included.
- q.* The main text should not exceed 30 pages using IBM compatible computer and Microsoft Word software program.
- r.* In studies supported by a research institution / organization, the name of the institution / organization and the project, if any, date and number, should be indicated in footnotes.
- s.* Book title and translations should include the title, keywords and abstract in English. At the beginning of the manuscript, the cover image and the identification of the book to be introduced (date of publication, edition of the book, information about the place of

publication) should be included in the book introductions. In the translations, the title of the translated book / publication should be indicated with a footnote.

- t.* The name, place and date of the congress or symposium should be indicated in the reports or articles.
- u.* Articles which are not prepared according to the rules of our journal will not be accepted unless they are corrected.

## **2. Writing Rules**

- a.** Manuscripts should be written in Microsoft Word and the page structure should be arranged as follows: The format used for referencing is APA (American Psychological Association) Style 6th Edition. In both quotations and bibliography, authors should follow the spelling rules and format specified in the American Psychological Association's Publication Guide published by the American Psychological Association. For more information, see <http://www.apastyle.org/learn/tutorials/basics-tutorial.aspx>.

Paper Size	A4 Vertical
Top Margin	2,5 cm
Bottom Margin	2,5 cm
Left Margin	2,5 cm
Right Margin	2,5 cm
Font	Times News Roman
Font Style	Normal
Type Size (Regular Text)	12
Type Size (Footnote Text)	10
Table-graphic	10
Paragraph Entry (First Line)	1 cm
Paragraph Spacing	Before 6 nk, after 0 nk (Table and graphic – before and after 0 nk)
Line Spacing	1,15

## References

Hanging and indentation 0.63 cm,  
Alignment: Justify, Range before 6 nk,  
then 0 nk, line spacing 1.15 cm.

- b.** In the special font used articles, the font used should be sent with the article.
- c.** Do not spell at the end of the line. At the beginning of the paragraph, “ENTER” or “RETURN” key should be used instead of “TAB” key. Punctuation should be written adjacent to the preceding words. The space must be followed by one letter.
- d.** Manuscripts should not include details such as page numbers, headers and footers. Footnotes are used only for mandatory explanations and are given automatically with the “NOTE” command. References should be written in brackets with the surname of the author, year of publication and page number. Example: (Kaya 2000: 15). The work used in the footnote should be included in the bibliography.
- e.** Citations should be given in citation marks and the source should be indicated in parenthesis according to APA rules. Citations less than five lines should be italicized between sentences and citations longer than five lines should be italicized 1 cm from the left of the page and in block form with 0.5 cm indentation. At the end of non-verbal citations, only references should be given in parentheses.
- f.** Images should be bright, hard (high contrast). In addition, the rules given for the figures must be followed. Figures, tables and photographs should not extend beyond the writing area, if necessary, each should be on a separate page. Figures and tables should be numbered and named according to their contents. Numbers and titles should be capitalized with only the first letters of the words under the figures and above the tables. Tables should be made with the table command in the WORD program. In compulsory cases, “EXCEL” tables can be used. If necessary, explanatory footnotes or abbreviations should be given just below the figures and tables. Figures, tables and images should not exceed ten pages.
- g.** In terms of spelling and punctuation, Turkish Language Institution Spelling Guide should be based on beyond exceptions required by the article or topic.
- h.** APA should be used as the citation reference system. At the end of the article, there must be a bibliography.

### Citations

The APA system is based on in-text references and references.



## **1. In-text citation (Citation)**

Citations to be made in the article should be given in brackets immediately after the relevant place, in the order of the author's surname, year of publication and page number. For citations given at the end of the sentence, the period should be placed after the reference parenthesis.

### **Single Author, Single Study**

\* The author's surname, the year of publication and the page number of the work should be given in parenthesis immediately after the relevant place.

Example: (Karahan 1996: 37)

\* If the author's name is mentioned in the relevant sentence, it is sufficient to specify the date and page in parentheses.

Example: According to Karahan (1996: 37)...

\* If the author and the publication year are specified in the text, the author and date are not given in parenthesis.

\* In the references to the entire source, the surname of the author and the year of publication are written in parenthesis.

Example: (Karahan 1996)

\* If the cited source consists of volumes, the volume number is written before the page number and in Roman numerals.

Example: (Dal 1955: II / 30)

\* If a source is referenced to successive pages, a hyphen (-) is inserted between the page numbers, and a comma (,) is placed if it is referenced to different pages.

Example: (Karahan 1996: 37-45), (Karahan 1996: 103, 106, 124)

### **Two-Author Work**

\* If there are two authors, the surnames of both are written and a dash (-) is inserted.

Example: (Kubryakova-Klobukov 1998: 15)

### **Working with More Than Two Authors**

\* In the works with more than two authors, the surnames of the first two authors are written with a dash (-) and the abbreviation "et al. Eklen is added after the surname of the second author.

Example: (Şvedova-Uluhanov et al. 1980: 157)

### **Author's Works in the Same Year**

\* The works of an author in the same year are distinguished by adding the letters a, b, c sonra after the year.

Example: (Klobukov 2016a: 25), (Klobukov 2016b: 78)

### **Works of the same authors**

\* The works of two authors whose surnames are the same in the same year or in different years are indicated by shortening the first letters of their names after the surnames of the authors.

Example: (Çelik, A. 2007: 46), (Çelik, H. 2003: 27)

### **Multiple Works**

\* If more than one study is to be cited, the works are listed in the same parenthesis, separated from the oldest date to the new one, separated by semicolons.

Example: (Korkmaz 1982: 120; Karahan 1996: 15)

### **Citing or Transferring Source**

\* In the studies it is essential to reach the primary sources, but if it is not reached due to some difficulties, the reference quoted or transmitted is indicated.

Example: (Transferring from Inalcik 1955: 74; Çelik 2007: 25)

### **Books with Legal Entity Author**

Example: (TDK 2012: 35), (TTK 2006: 30)

### **Books with No Author or Institution Name**

\* If the name of the author or institution is not specified, the name or abbreviation (italic) of the source is written directly. If the abbreviation is made, "Bibliography" should be given with its opening.

Example: (Great Culture Encyclopedia: I / 59) or (RDA: I / 59)

### **Electronic Resources**

\* Year of publication is known: (Bucak 2000: 7)

\* If the publication year is not known, the year of access to the document is written: (Demir 2018: 14)

### **Printed Sources with No Publication Year**

\* If there is no publication date record in a printed source, the abbreviation "t.y. içinde is used in square brackets.

Example: (Demir [t.y.]: 14)

### **Laws and Regulations**

\* The name of the law or regulation and the year in which it is accepted is given in parentheses. Abbreviation can also be made.

Example: (National Education Act 1991) or (MEK 1991).

## **2. References**

All references used in the article should be included in the “Bibliography”. References should be given at the end of the main text in alphabetical order according to the surnames of the author. Names of works should be written in italics. References should be written in Latin alphabet.

### **2.1. Books**

#### **Single Author Books**

Author's Surname, Name (Publication Year). Title of the Book (Italic). Place of Publication: Publisher.

Example: Karahan, Leyla (1996). *Anadolu Ağzlarının Sınıflandırılması*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

#### **Two Author Books**

In the works with two authors, both authors are given and a hyphen (-) is placed between them.

Example: Taner, Refika-Bezirci, Asım (1981). *Edebiyatımızda Seçme Hikâyeler*. İstanbul: Gözlem Yayınları.

\* In articles written in English, instead of hyphen (-), *and* or *&* are used.

#### **Books with More Than Two Authors**

For works with more than two authors, only the first two authors are indicated, for others the abbreviation “et al..” is used.

Example: Şvedova, Natalya-Uluhanov, İgor vd. (1980). *Russkaya grammatika*. Moskova: Nauka.

#### **An Author's Books Published Same Year**

Letters are used to distinguish an author's works published in the same year.

Example:

Bondarko, Aleksandr (1976a). *Slav ve Balkan Dil Bilimi*. Moskova: Nauka.

Bondarko, Aleksandr (1976b). *Morfolojik Kategoriler Teorisi*. Leningrad: Nauka.

#### **Multiple Books of One Author**

Multiple works of the same author are listed in chronological order by the year of publication.

### **Books with Legal Entity Author**

Legal Entity (Year of Publication). *Book Title*. Place of Publication: Publisher.

Example: Türk Dil Kurumu (2012). *Yazım Kılavuzu*. Ankara: TDK Yay.

### **Books with No Author or Institution Name**

Example: *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (8 Cilt)* (1977). İstanbul: Dergâh Yay.

### **Translation Book**

In the case of a translation book, the name of the translator (s) is indicated by the abbreviation “trans.” after the title.

Example: Fischer, Steven Roger (1999). *Dilin Tarihi*. trans. Muhtesim Güvenç. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

### **Chapter in a Book**

Author's Surname, Name (Publication Year). “Section name”. *Book Title* (Italic). ed. Name and surname. Place of Publication: Publisher. Page Range.

Example: Klobukov, Evgeniy (2009). “Morfoloji”. *Çağdaş Rus Dili*. ed. Pavel Lekant. Moskova: Nauka. 402-585.

## **2.2. Periodicals**

### **Journal Articles**

Author's Surname, Name (Year). “Title of Article”. *Journal Name*, Volume No (Number): Page Range.

Example: Ergün, Mustafa (2009). “Westernization Efforts and Reforms in Russian Education”. *Journal of Theoretical Educational Sciences*, 2 (1): 31-56.

### **Newspapers**

Author's Surname, Name (Year, Month, Day). “Title of Manuscript”. *Name of the newspaper*. (if applicable) Page number.

Example: Köse, Pınar (2017.11.16). “İdam sehpasından edebiyatın zirvesine: Dostoyevski”. *Yeni Şafak*.

### **Interviews**

In interviews, the persons who do these are given as the author's name.

Example: Yağmur, Özge (2019.01.21). “Tek kişilik oyunda 11 karaktere hayat vermek: Güle Güle Diva ile Selen Uçer Kampüs’te”. *Hürriyet*.

## **2.3. Theses**

Author's Surname, Name (Date). *Thesis Title*. Thesis Type. University City: University Name.

Example: Uğurlu, Mesut (2018). *Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Aruzlu Şiirler Üzerine Bir Araştırma*. Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

#### **2.4. Proceedings**

##### **Published Papers**

Author Surname, Name (Date). Name of the paper. *Title of the book* (if any). Date of the event. Publication place: Publisher. Page Range.

Example: Güllüdağ, Nesrin (2009). Artvin ağzındaki Gürcüce kelimeler. *Türkiye Türkçesi Ağız Araştırmaları Çalıştayı Bildirileri*. 25-30 Mart 2008. Ankara: Türk Dil Kurumu yay. 237-249.

##### **Unpublished Papers**

Author's Surname, Name (Date). Name of the paper. *Name of the event*. The City of the Event.

Example: Santhanam, E.-Martin, K. vd. (2001). “Bottom-up steps towards closing the loop in feedback on teaching: A CUTSD project”. *Teaching and Learning Forum – Expanding horizons in teaching and learning*. Perth, Australia.

#### **2.5. Electronic Resources**

##### **Electronic Resources with DOI Number**

If there is a DOI number paired with the publication, it must be given on the tag.

Example: Yaylalı, Yasemin (2018). “Emîrî Divan’ında Geçen Şahsiyetler”. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* (63): 117-134. <http://dx.doi.org/10.14222/Turkiyat3967>.

##### **Electronic Resources Without DOI Number**

The excerpts from journals published on the web environment include the title, access address and date of the publication.

Author Surname, Name (Publication Year). “Article Name”. *Journal Title* Volume No (Issue): Page Range. Electronic address [Access Date].

Example: Özdemir, Çağatay (2018). “Rusya’nın Doğu Akdeniz Stratejisi”. *Seta Analiz* (230): 1-20. [http://setav.org/assets/uploads/2018/01/Analiz\\_230Rusya.pdf](http://setav.org/assets/uploads/2018/01/Analiz_230Rusya.pdf). [20.04.2018].

##### **E-books**

Author's Surname, Name (Publication Year). *Title of the Internet Document*. Electronic address [Access Date].

Example: Akkuş, Metin (2018). *Nefi Divanı*.  
<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/57741,nefi-divanipdf.pdf?0> [23.01.2019].

\* If there is no publication year, the date of access to the site is written in parentheses as the year, month and day.

Example: Berkutova, Veronika (2018). “Feminitivı v russkom yazıke: lingvistiçeskiy aspekt”. *Svobodnoye psihoanalitiçeskoye partnerstvo*.  
<https://www.psyart.com/feminitivy-lingvisticheski-aspect> [18.12.2018].

<b>ULUSLARARASI DİL, EDEBİYAT VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ</b>	<i>Cilt: 3, Sayı: 2, 2020</i>
<b>UDEKAD</b>	<i>Vol: 3, Issue: 2, 2020</i>
<b>INTERNATIONAL JOURNAL OF LANGUAGE, LITERATURE AND CULTURE RESEARCHES</b>	<i>Sayfa – Page: 119-132</i>
<b>МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ</b>	<i>E-ISSN: 2667-4262</i>
	<b>SCREENED BY</b> <b>iThenticate</b> Professional Plagiarism Prevention

## MEVLÂNÂ'NIN ŞİİRLERİNDE BİR İLETİŞİM YÖNTEMİ OLARAK SESSİZLİK

SILENCE AS A COMMUNICATION METHOD IN THE POETRY OF MAWLANA

Pouneh ABDOLLAHIFARD\* & Funda TÜRK BEN AYDIN\*\*


MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
<p>✉ <b>Geliş:</b> 26.05.2020</p> <p>✓ <b>Kabul:</b> 14.10.2020</p>	<p>Tasavvufi gelenekte şair kimliğiyle de bilinen Mevlânâ Celaleddîn Rûmî'nin şiirleri, didaktik unsurları da içinde barındıran oldukça geniş bir muhtevaya sahiptir. Tasavvuf dünyasına ait edebî eserlerde çoğunlukla eğitim ve öğretimi amaçlayan öğüt içerikli hikâyeler bulunmaktadır. Sözlü iletişim aracı olarak kullanılan bu hikâyelerin yanı sıra kimi zaman sessizlik ve duraklamalar da bir iletişim ve eğitim aracı olarak eserlerde kullanılmaktadır. Çok yönlü bir şair olan ve eğitmen kimliğiyle de bilinen Mevlânâ, kaleme aldığı eserlerinde çoğunlukla ahlâkî ve tasavvufî öğretilere yer vermiştir. Eserlerinde yer verdiği pek çok önemli hasletten biri de sessizliktir. Çünkü ona göre sessizlik, söz ve sözlü iletişimden çok daha değerlidir. Şair, sessizliği etkili bir iletişim aracı olarak görmektedir. Mevlânâ'nın şiirinde bir iletişim biçimi olarak sessizlik, söz ile aktarılması mümkün olmayan ve tarif edilemeyen anlamı ifade etme yöntemi olarak kullanılmaktadır. Bu tür sessizlik biçimi sözcüklerden daha fazla anlam ifade eden, daha etkili ve daha derin bir ifade biçimidir. Bu çalışmada Mevlânâ'nın eserlerinde sıklıkla başvurduğu iletişimsel sessizlik, beyit örnekleriyle açıklanmaya çalışılacaktır.</p>
<p><b>Anahtar Kelimeler:</b></p> <p><i>Mevlânâ,</i></p> <p><i>Şiir,</i></p> <p><i>İletişim,</i></p> <p><i>Sessizlik,</i></p> <p><i>Didaktik Şiir.</i></p>	
<p><b>Araştırma Makalesi</b></p>	

ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p>✉ <b>Received:</b> 26.05.2020</p> <p>✓ <b>Accepted:</b> 14.10.2020</p>	<p>Sufi literature has a wide content that includes didactic elements. Such literary works contain tales with counsel content aimed at education and training. In addition to these stories, which are used as oral communication tools, sometimes silence and pauses are used in literary works as a communication and educational tool. Mawlana, who is a versatile poet and also known as an instructor, has mostly included moral and mystical teachings in his works. Silence is one of the many important attributes in his works. Because, according to him, silence is much more valuable than verbal and verbal communication. The poet sees silence as an effective means of communication. In the poem of Mawlana, silence is used as a form of communication as a method of expressing meaning that cannot be conveyed by words and cannot be described. This form of silence is a more effective and deeper form of expression that makes more sense than words. In this study, the communicative silence that Mawlana frequently uses in his works will be explained with examples of couplets.</p>
<p><b>Keywords:</b></p> <p><i>Mawlana,</i></p> <p><i>Poetry,</i></p> <p><i>Communication,</i></p> <p><i>Silence,</i></p> <p><i>Didactic Poetry.</i></p>	
<p><b>Research Article</b></p>	

\* Sorumlu Yazar (Corresponding Author), Dr. Öğr. Üyesi, Erzurum Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü. Erzurum / Türkiye, E-mail: abdollahi.fard@erzurum.edu.tr.

ORCID  <https://orcid.org/0000-0002-4928-2155>.

\*\* Arş. Gör. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü, Mardin / Türkiye, E-mail: funda-turkben@hotmail.com.

ORCID  <https://orcid.org/0000-0001-6488-9548>.

Bu makaleyi şu şekilde kaynak gösterebilirsiniz / To cite this article (APA):

Abdollahifard, Pouneh-Türkben Aydın, Funda (2020). "Mevlânâ'nın Şiirlerinde Bir İletişim Yöntemi Olarak Sessizlik".

*Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi (UDEKAD)*, 3 (2): 119-132. DOI:

<https://doi.org/10.37999/udekad.742862>.



### Extended Abstract

A person firstly needs education in order to acquire the knowledge and skills necessary for his life. The most basic requirement of education is the communication established between the educator and the educated. This communication method, which is highly regarded in Sufism education, has taken on different forms especially in subjects such as moral education.

In Sufism education, there is an important relationship between the sage, who is also known as guide, saint and sheikh, and the teacher (an educator in modern language), and the pilgrim (disciple) who wants to reach God by being purified from his own desires, that is, who is trainee in the modern language.

Almost all of the actions of the guide are seen as an aim for the disciple, and even the smallest detail of his life is perceived as a moral lesson for the disciple. Therefore, it can be said that education in Sufism is based on the union between the disciple and the guide. In the tradition, the guide conveys the bases and rules of Sufism to his disciples, primarily through his own actions and discourses. Therefore, all kinds of verbal and non-verbal communication with all the bases are important in this communication process between the trainer and the trainee.

The trainer (the guide) aims to leave a deeper impression on the collocutor, sometimes by telling stories, by using body language, by being silent or pausing during the stories. Mawlana Jalal-ud-Din Rumi (d. 672/1273) is one of the mystics who frequently use these methods and highlight them in their works. The communicative silence, the reasons of silence and his position in Sufism education have an important place in the stories that he tells for ethics and moral education by the Sufi poet Mawlana, who has an important place in Sufi tradition. This communicative silence, which the poet frequently emphasizes on, will be explained with sample couplets with reference to the poet's works. In this direction, it is necessary to focus primarily on the concepts of communication, silence, communicative silence and to draw attention to the role of silence in Sufism literature.

When considered from historical frame, the concept of communication has been defined in many ways. Communication, in its simplest form, can be defined as the action taken to convey a message from one person to another or to a large audience, in written, verbal or behavioral terms. The most basic function of communication is being a mean of establishing relationships among people. Therefore, communication, which makes it possible for a person be in constant interaction with other people as a social being, has both an individual and a social function. In this communication process, sometimes being quiet and being silent are as valuable as words and it covers a large part of communication.

The concept of silence can be expressed as "unsaid or unspoken". In real term of silence can also be thought of as a word that does not exist in the text but has meaning. This hidden word can only be reached by starting from the meaning. This non-existent element becomes meaningful only if it affects its collocutor during the conversation. The reader tries to fill in the gaps in his own mind and shape it with his own perception in order to understand the meaning of some speech.

Silence is one of the concepts that Mawlana, as a successful Sufi teacher, attaches great importance to in his moral and Sufi teachings. He used this concept in different ways such as verb, adjective, infinitive, noun, imperative. These concepts are sometimes used by reflecting the transmitter, the message, the communication channel. In all of these roles, silence has always been used to make communication more emphasis and more effective, with pauses during poetry, or with the command to remain silent, or with sentences expressing the superiority of silence, it has been seen as a tool for the best formation of the communication process. This method of communication sometimes reminds of the communication between the poet and the collocutor, sometimes between the master and the disciple, sometimes between God and the servant, and sometimes between the lover and the mashuk. However, in all these processes, Mawlana describes, he believes that silence in his poems and silence in the communication process undertake the task of healing and enhancement. Especially in the journey of Sufism, the factor Mawlana sees as the most important network of communication between the righteous and the truth is to remain silent. According to his opinion, silence is the most important factor that can open the channels in the cleanest way in this communication process, which serves to convey the message in the most concise and without deformation, transmits and prepares the transmitted for this process.

## Giriş

İnsan, yaşamı için gerekli olan bilgi ve beceriyi elde etmede öncelikle eğitime ihtiyaç duyar. Eğitimin en temel gereği ise eğiten ve eğitilen arasında kurulan iletişimidir. Tasavvuf eğitiminde de çokça önemsenen bu iletişim yöntemi, özellikle ahlak eğitimi gibi konularda, farklı şekillere bürünmüştür. Tasavvuf eğitiminde müşşid, velî ve şeyh olarak da bilinen pîr yani modern dilde öğretici konumundaki eğitmen ile nefsi arzularından arınarak Allah'a ulaşmak isteyen sâlik (mürîd), yani modern dilde eğitilen arasındaki ilişki önemlidir. Müşşid'in neredeyse tüm eylemleri mürîd için bir gaye olarak görülmekte ve onun yaşamının en ince ayrıntısı bile mürîd için bir ahlak dersi olarak algılanmaktadır. Dolayısıyla denilebilir ki tasavvufta eğitim, büyük ölçüde mürîd ile müşşid arasındaki birlikteliğe dayanır. Gelenekte müşşid, mürîtlere tasavvufun kaide ve kurallarını öncelikle kendi eylemleri ve söylemleriyle onlara örnek olacak şekilde aktarır. Bu yüzden eğitmen ve eğitilen arasındaki bu iletişim sürecinde tüm detaylarıyla her türlü sözlü ve sözsüz iletişim önem taşımaktadır.

Eğitmen (müşşid) bazen hikâyeler anlatarak, bazen beden dilini kullanarak bazen ise susarak veyahut hikâyeler esnasında duraklayarak muhatabında daha derin etkiler bırakmayı amaçlar. Bahsedilen bu yöntemleri sıkça kullanan ve bunları eserlerinde ön plana çıkaran mutasavvıfların başında Mevlânâ Celâleddin Rûmî (ö. 672/1273) gelmektedir. Tasavvuf geleneğinde önemli bir yer edinen sûfi şair Mevlânâ'nın eserlerinde etik ve ahlak eğitimi amacıyla anlattığı hikâyelerin içine yerleştirdiği iletişimsel sessizlik, suskunluğun sebepleri ve tasavvuf eğitimindeki konumu önemli bir yer tutmaktadır. Şairin eserlerinden hareketle sıklıkla üzerinde durduğu bu iletişimsel sessizlik, örnek beyitlerle açıklanmaya çalışılacaktır. Bu doğrultuda öncelikle iletişim, sessizlik, iletişimsel sessizlik kavramları üzerinde durmak ve tasavvuf edebiyatında sessizliğin rolüne dikkat çekmek gerekir.

### 1. İletişim

Tarihi seyri içinde ele alındığında iletişim kavramının çok çeşitli şekillerde tanımlanmış olduğu görülmektedir. İletişim, en basit haliyle yazılı, sözlü veya davranışsal olarak bir kişiden bir başka kişiye veya geniş bir kitleye mesaj aktarmak amacıyla yapılan eylem olarak tanımlanabilir (Mu'în 1956: 13). Bu mesaj aktarımı yalnızca bir bilgilendirme olabileceği gibi karşı tarafta etki bırakma amacı da güdebilir (Kaya 1985: 1).

İletişimin en temel işlevi, insanlar arasında ilişki kurma aracı olmasıdır. Dolayısıyla sosyal bir varlık olan insanın yaşadığı toplum içerisinde diğer insanlarla devamlı bir etkileşim halinde olmasını mümkün kılan iletişimin hem bireysel hem de toplumsal bir fonksiyonu vardır. Bu iletişim sürecinde kimi zaman susmak ve sessiz kalmak da söz kadar değer taşır ve iletişimin büyük bir bölümünü kapsar.

Dil felsefesinin önemli filozoflarından biri olan Ludwig Wittgenstein, *Tractatus*'un özetinde şunu söyler: “Üzerinde konuşulamayan konusunda susulmalı.” Çünkü söylenmesi mümkün olan zaten söylenebilir, üzerine konuşulamayan hakkında ise en doğrusu susmaktır (Wittgenstein 2018: 11).

Benzer şekilde Heidegger, susmanın ve sessiz kalmanın konuşma ve dinleme eylemiyle birlikte varoluşsal bir olanak olmasından bahseder. Konuşan bir varlık olan insan, aynı zamanda

susabilen, sessiz kalabilen ve bu sessiz kalışla kendisine özgürlük yolunu açmayı mümkün kılan da bir varlıktır. Heidegger'in teorisinde dilin sınırlarını zorlama eğilimiyle birlikte dile getirilemez olanın sonucu olarak insanı zorunlu bir sessizliğe götüren içsel bir deneyim olanağı da sağlar (Heidegger 1993: 164).

Dilbilimci Roman Jakobson'a kadar iletişim dünyasında, verici, alıcı ve mesajdan oluşan üç unsur önem taşımaktaydı. Jakobson, bu düşünceyi değiştirmeye çalışan ilk kişi olmuştur. Ona göre iletişimde alıcı ve mesaj yeterli olmayıp başka faktörlere de ihtiyaç duyulmaktadır. Jakobson'un teorisine göre iletişimde anlamın keşfedilmesi ve kitle iletişim hedeflerinin yerine getirilmesinde altı faktör önem arz etmektedir. Bu altı faktör: verici, alıcı, nesne, mesaj, kanal ve koddur. İletişim esnasında bunlardan hangisine vurgu yapılırsa farklı bir iletişim türü şekillenir ve vurgu yapılan unsur diğer unsurlara karşı galip gelir (Jakobson 1967: 79). Bu tanıma göre iletişimde sessizlik, bu faktörlerden bazen mesajı bazen de kodları karşılamaktadır.

## 2. Sessizlik

Sessizlik kavramı “söylenmeyen ya da söylenemeyen” olarak ifade edilebilir. Gerçek anlamda sessizlik, metinde bulunmayan ama anlam taşıyan sözcük olarak da düşünülebilir. Bu saklı söze ancak manadan yola çıkarak ulaşılabilir. Var olmayan bu unsur eğer konuşma esnasında muhatabını etkilerse ancak o zaman anlam kazanır. Okuyucu bazı konuşmaların manasını anlamak için boşlukları kendi zihninde doldurmaya ve kendi algısıyla şekillendirmeye çalışır (Eagleton 1949: 105).

Dil dediğimiz sistem kendi mesajının bir parçasını sözlü iletişim aracılığıyla başka bir parçasını ise sessizlik aracılığıyla aktarır, dolayısıyla sessizlik dilin bir parçası sayılır ve mesaj aktarımında söz kadar önemli bir yere sahiptir. Michael Ephratt, “The Functions of Silence” adlı makalesinde sessizliği söz kadar değerli saymaktadır ve söze yüklediği rollerin hepsini sessizliğe de yüklemektedir. Ona göre, sessizlik sözün yüklendiği bütün görevleri yerine getirebilir ve sözün bir parçasıdır denilebilir (Ephratt 2008: 1911).

Genelde hem konuşmacının hem yazarın, anlattığı konu esnasında duraklamalar olur. Böyle durumlarda okuyucu, algısını oluşturmak için ön bilgilerini metne sokarak metni tamamlar (Eagleton 1949: 106). Edebi metinlerin neredeyse hepsinin içinde boşluklar bulunmaktadır. Bu boşluklar okuyucu tarafından metindeki anlamlar kullanılarak veya okuyucunun önyargıları aracılığıyla hatta bazen yazarın kastettiği şeyin tam zıt anlamıyla doldurulabilir (Sehbâ 1972: 49). Bu gibi durumlarda okuyucunun sorumluluğu artmakta ve okuyucu daha dikkatli ve daha odaklanmış bir şekilde metni tahlil edip incelemek durumunda kalmaktadır. Muhatap ancak bu şekilde metnin alt katmanlarına ulaşabilir; sözün ve konuşmanın altında gizlenen manaya erişebilir (Sehbâ 1972: 45). Bu yüzden, okuyucunun ön bilgileri ve önyargıları metnin boşluklarını doldurmak için gerekli ve önemli bir yere sahiptir. Bu da metinde yer alan sessizlikler ve boşluklar vasıtasıyla ortaya çıkmaktadır (Sûcûdî-Sâdıkî 1969: 70).

İletişim araştırmalarında ileti sürecinde eğer sessizlik ön plana çıkarsa ve konuşmadaki kelimeler arka plana geçerse, sessizliğin rolü daha da önem kazanmaktadır. Başka bir deyişle ön yargılar ve bilinçaltı mesajlar sessizlik için zemin hazırlarlar. Batı ve Doğu literatürlerinde

iletişimsel sessizlik hakkında farklı çalışmalar bulunmaktadır ve bu alanın edebiyat ve belagat ile ilgisi teorik olarak çokça işlenmiştir.

### 2.1. Tasavvufta Sessizlik

Nefsî arzularından arınarak Hakk'a ulaşma yolu olan tasavvuf, insanın iç âlemine yaptığı bir yolculuktur. Bu yolculukta ilk şart sessizliktir çünkü iç âlem denilen dünya ruhun dünyasıdır. Bâtın olarak ifade edilen ve sessizliğin dünyası olan bu iç dünyada cüz'î akıl yoktur, enaniyet denilen egonun hiçbir türü yoktur. Dolayısıyla denilebilir ki tasavvuf, sesler üzerine değil, sessizlik üzerine kurulmuştur. Karmaşık bir yol olan tasavvuf yolculuğunda ilerlemek için yeterli eğitime sahip olmak gerekir ve bu eğitim sürecinde kullanılan farklı iletişim yöntemleri mevcuttur. Sessizlik de bu yöntemlerden biridir. Tasavvuf edebiyatında sessizlik farklı görevler ve roller taşımaktadır. Bu rolleri, edebî eserleri ve şiirleri ele aldığımızda incelemek mümkündür. Çalışmada şiirlerini örnek olarak ele aldığımız, edebiyat ve tasavvuf dünyasında eğitici kimliğiyle de tanınan Mevlânâ'nın eserlerine bakıldığında da iç içe geçmiş, evrensel nitelik taşıyan öykü ve masalların yer aldığı görülmektedir. Bu eserlerde, sessizlik üzerinde çokça söz söylenmiştir. Hatta şairin şiirlerine bakıldığında sessizliğin değeri söz ve sözlü iletişimden çok daha önemli görülmektedir. Mahlası خاموش/Hâmûş olan Mevlânâ, sessizliği etkili bir iletişim aracı olarak tanımlamaktadır. Ona göre sessizlik, anlam derinliği bakımından sözün üstünde yer alır. (Balcı 2018: 102) Şairin bu düşüncesini destekler nitelikteki şu beyit önemlidir:

چون حقیقت نهفته در خمشیست      ترک گفت مجاز باید کرد

*Madem hakikat sessizlikte saklıdır; sözü bırakıp kısa konuşmak gerekir (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 970, Beyit: 12).*

Mevlânâ'ya göre hakikat, sessizlikte ve sükûtun gizli sokaklarında saklıdır. Hatta şair başka bir beyitte, aşkın bile sessizlikte gizli olduğundan bahseder:

گرچه تفسیر زبان روشنگر است      لیک عشق بی زبان روشنتر است

*Dil her ne kadar açıklayıcı olsa da sessiz ve sözsüz aşk daha şeffaf, daha temizdir*

(Mevlânâ Mesnevi-yi Manevî, C.1, Beyit: 13).

Mevlânâ'nın gazellerinde ve Mesnevî'de kullanılan kelimeler farklı rollere sahiptir. Çok çeşitli anlamlar taşıyan bu kelimelerden birisi de sessizlik ve onunla eş anlamlı olan kelimelerdir. Mevlânâ'nın bütün eserlerinde bu kelime ile ilgi farklı yüklemeler, emir kipleri, sıfatlar ve zarflar bulmak mümkündür. Sûfî ve şair kimliğiyle tanınan Mevlânâ, bu sessizlik anlamına gelen kelimeleri sınırsız bir şekilde kullanıp, kullandığı her beytinde sessizliğe daha farklı anlamlar yüklemiştir.

چند صفت می کنیش چونک نگنجد به صفت      بس کن تا من بروم بر سر شور و شر خود

*Ne zamana kadar onu sıfatlarla açıklamaya çalışacaksın; çünkü o vasıflandırmakla sınırlandırılmaz; sus, ben kendi heyecanlarımın peşinden gideyim* (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 543, Beyit: 13).

Mevlânâ gibi heyecanlı bir şair ve derin bir sufi, sessizliğe o kadar çok anlam yüklemiştir ki hepsini ele almak kapsamlı bir çalışma gerektirmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada Mevlânâ'nın manzum eserlerinden örnek beyitler alınarak onun sessizlik hakkındaki düşünceleri üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Bu beyitler çalışılırken sessizliğe yüklenen duygusal anlamlar göz önünde bulundurularak sessizliğin hangi manalarda kullanıldığı irdelenmiş ve iletişim sürecindeki görevi üzerinde durulmuştur.

## 2.2. Sessizliğin duygusal rolü

*Mesnevî*'de ve *Divân-i Kebîr*'de kullanılan anlamlardan ilki sessizliğin duygusal rolüdür. Duygusal rolde mesajın yönü söyleyene ve vericiye yönelmiştir. Yani duygusal rolün odak noktasında söyleyen yani gönderen bulunmaktadır. Böylece gönderen kendi duygusunu, muhatabına aktarır. Bu rolde dilin duygu aktarımında derin bir etkisi vardır (Safevî 1961: 31). Bu durumda sözlü iletişimin özneye yani söyleyene dayalı olduğu söylenebilir. Böylece öznenin ve söyleyenin hedefi kendi duygularını ve hislerini ifade etmektir. Mevlânâ'nın şiirinde de sessizliğin duygusal yönünü hissettirdiği farklı duyguları yansıtan beyitlere rastlamak mümkündür. Bu rol kendi içinde farklı türlere ayrılmaktadır.

### 2.2.1. Kıskançlık ve Hayranlıktan Kaynaklanan Sessizlik

خمش کردم که غیرت بر دهانم لگامست و لگامست و لگامست

*Susmuşum çünkü kıskançlık, ağzıma bağlanmış yular gibidir, yular gibidir, yular gibidir* (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 356, Beyit: 14).

Mevlânâ, yukarıda geçen beyitte tasavvufun bir aşaması olan kıskançlık yani sevgilin sadece kendisine ait olma arzusundan bahsetmektedir. Öyle bir aşamadan sonra salık (kul), kıskançlıktan dolayı sevgili (Allah) hakkında bilgi vermek istemez. Çünkü sevgili o kadar güzeldir ki salık, onun güzelliği faş olmasın diye susmayı tercih eder.

بی‌تی دو بماند اما بردند مرا جانا جای که جهان آن جا بس مختصرم آمد

*Yazılmamış birkaç beyit kaldı (susmak zorunda kaldım) fakat beni öyle bir yere götürdüler ki ey sevgili; öyle bir yer ki orada dünya bana çok küçük geldi* (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 633, Beyit: 13).

بیخودم و مست و پراکنده مغز و نه نکو گویم افسانه را

*Kendimi kaybetmişim, sarhoşum ve fikrim dağınık (bu yüzden susmuşum); yoksa ben efsane söylemeyi çok iyi bilirim* (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 259, Beyit: 9).

خامش کن و خامش کن زیرا که ز امر کن آن سکتہ حیرانی بر گفتم مزید آمد

*Sus ve sus zira “kun fe yekun” yani ol emrinin getirdiği hayranlıktan kaynaklanan sessizlik, konuşmaktan daha üstündür* (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 631, Beyit: 8).

Mevlânâ yukarıda geçen beyitlerde Allah’ın azameti karşısında hissettiği hayret ve şaşkınlık duygusunun susma ve sessiz kalma sebebi olduğunu muhatabıyla paylaşmaya çalışarak tasavvufta bu aşamanın sözün bittiği yer olduğunu ifade etmektedir.

### 2.2.2. Yalnızlıktan Kaynaklanan Sessizlik

با لب دمساز خود گر جفتمی همچو نی من گفتنیها گفتمی

*Kendi dostumun dudağıyla birleşirsem; ben de ney gibi çok şeyler söylerim* (Mevlânâ Mesnevi-yi Manevî, C.1, Beyit: 27).

Bu beyitte Mevlânâ, yalnızlığı ve etrafında kimsenin onu anlamadığını bir susma sebebi olarak ifade etmektedir. Çünkü tasavvufta insanın gerçek sevgiliden (Allah) ayrı düştüğü için susarak acı çektiğinden bahsedilir.

### 2.2.3. Teslimiyet ve Saygıdan Kaynaklanan Sessizlik

ای که میان جان من تلقین شعرم می کنی گر تن ز من خامش کنم ترسم که فرمان بشکنم

*Ey benim canımın içinde bana şiir ilhamı verenim; konuşmak istediğimde hemen susuyorum. Çünkü eğer konuşmaya başlarsam, isyan etmekten korkarım* (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 1375, Beyit: 16).

گر مجال گفت بودی گفتنیها گفتمی تا که ارواح و ملایک ز آسمان تحسین کنند

*Eğer konuşma mecalim olsaydı, söyleyecek çok sözüm olurdu; öyle sözler ki ruhlar ve melekler bana gökyüzünden övgü yağdırır.* (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 730, Beyit: 10)

یا رها کن تا نیایم در کلام یا بده دستور تا گویم تمام

*Ya bırak susayım ben; ya da izin ver her şeyi anlatayım* (Mevlânâ Mesnevi-i yi Manevî, C.2, Beyit: 46).

Mevlânâ, bahsi geçen beyitlerde ise tamamen sevgilinin (Allah) iradesine teslim olarak konuşmayı bile O’nun karşısında asilik olarak görmekte ve O’nun izni olmadan kendisine söz hakkı bile tanımamaktadır. Bu da tasavvuf yolunun başka bir aşaması olan teslimiyet adabını akla getirmektedir.

پیش بینا شد خموشی نفع تو بهر این آمد خطاب انصتوا

*Gören gözlerin karşısında sessizlik senin kârınadır; bu sus hitabı da bunun için gelmiştir sana* (Mevlânâ Mesnevi-yi Manevî, C.4, Beyit: 43).

Beyitte A’râf Suresi 204. ayete telmih vardır. Âyetin orijinal metni ve meâli:

وَإِذَا قُرِئَ الْقُرْآنُ فَاسْتَمِعُوا لَهُ وَأَنْصِتُوا لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ .

“Kur’an okunduğu zaman onu dinleyin ve sessiz durun ki rahmete nâil olasınız.”  
(*Kur’ân-ı Kerîm*, A’râf: 7/204).

من نیم کاره گفتم باقیش تو بگو تو عقل عقل عقلی و من سخت کوندم

*Ben yarım söyledim, gerisini sen söyle; sen aklın aklının aklısın, ben ise zekâsızım*  
(*Mevlânâ Divân-i Kebîr*, Gazel: 1708, Beyit: 12).

Bu beyitlerde şair sevgilinin (Allah) aklına ve bilgisine saygısından dolayı susup onun konuşmasını bekleyip kendisine bir şeyler öğretmesini istemektedir. İnsanın Allah’ın bilgisi karşısında ne kadar aciz olduğunu ve cüz’i bir akla sahip olduğunu ifade etmektedir.

### 2.2.5. Zevkten ve Mutluluktan Kaynaklanan Sessizlik

خمش باشم ترش باشم به قاصد تا بگوید او خمش چونی ترش چونی تو را چون من صنم باشم

*Onun gönderdiği elçilere karşı susarım, surat asarım ki sevgili bana sorsun, neden sessizsin, neden surat asıyorsun; (hâlbuki) senin benim gibi güzel bir sevgilin var* (Mevlânâ *Divân-i Kebîr*, Gazel: 1432, Beyit: 14).

بس سخن است در دلم بسته‌ام و نمی‌هلم گوش گشاده‌ام که تا نوش کنم مقال تو

*Çok sözler var gönümde, o sözleri tutmuşum ve bırakmıyorum; sözlerini duymak için kulağımı dikmişim* (Mevlânâ *Divân-i Kebîr*, Gazel: 2150, Beyit: 13).

Bu beyitlerde şair, sevgili konuşsun diye susmaktadır. Mevlânâ, sevgiliyi dinlemek ve onunla karşılıklı muhatap olmaktan bahsederek, tasavvuf yolunda yolcunun adeta susarak işaretleri duyduğunu ve sevgiliyi dinlemenin ayrı bir keyif olduğunu ifade etmektedir.

### 2.2.6. Talepten Kaynaklanan Sessizlik (Rica İçeren Sessizlik)

Bu tür sessizlikte iletenin arzu ve ihtiyacının ön planda olmasının yanı sıra iletilenden cevap beklendiği için iki yönlü iletişim türünden de bahsedilebilir.

درنگر در حال خاموشی به رویم نیک نیک تا ببینی بر رخ من صد هزار آثار خود

*Sessizken yüziime dikkatle bak ki göresin yüzümde sana ait binlerce eseri* (Mevlânâ *Divân-i Kebîr*, Gazel: 745, Beyit: 8).

این غزل کوتاه کردم باقی این در دل است گویم ار مستم کنی از نرگس خمار خود

*Bu gazeli kısa söyledim gerisi ise gönümde saklıdır; eğer sen beni mahmur gözünle sarhoş edersen gerisini de söylerim* (Mevlânâ *Divân-i Kebîr*, Gazel: 745, Beyit: 9).

نمی‌توانم سخن گفتن به هشیاری خرابم کن از آن جام سخن بخش لطیف افسانه ای ساقی

*Uyanıkken konuşmıyorum ben, susmak zorunda kalıyorum; ey saki o latif efsanelere sahip olan ve söz bağışlayan kadeh ile beni harap et* (Mevlânâ *Divân-i Kebîr*, Gazel: 81, Beyit: 9).

Bu beyitlerde şair beklentisinin karşılığını susarak ve böylece karşısındakini teşvik ederek bir takım isteklerde bulunmaktadır.

### 2.2.7. Muhatabın Kabiliyetine İnanmamaktan Kaynaklanan Sessizlik

Bu sessizlik türünde vurgu, iletilen üzerine ve onun mesaja cevap verememe sorunu üzerine kuruludur. Başka bir deyişle iletilenin yetkisi ve yeteneği çok daha önem taşımaktadır.

خمش کردم که آن هوشی که در یابد نداری تو      مجنباں گوش و مفریبان که چشمی هوش بین دارم

*Sustun çünkü anlayacak zekâya sahip değilsin sen; boşuna beni kandırmaya çalışma çünkü ben zekâyı anlayabilen bir göze sahibim* (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 1426, Beyit: 14).

انصتوا را گوش کن خاموش باش      چون زبان حق نگشتی گوش باش

“*Dinle*” ayetine kulak ver ve sus; madem Hakk’ın dili değilsin bari Hakk’a kulak ver (Mevlânâ Mesnevi-yi Manevî, C. 2, Beyit: 21).

Yine bu beyitte A’râf Suresi 204. ayete telmih vardır. Âyetin orijinal metni ve meâli:

وَإِذَا قُرِئَ الْقُرْآنُ فَاسْتَمِعُوا لَهُ وَأَنْصِتُوا لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ .

“Kur’an okunduğu zaman onu dinleyin ve sessiz durun ki rahmete nâil olasınız.” (Kur’ân-ı Kerîm, A’râf: 7/204).

Yukarıda geçen beyitlerde de görüldüğü gibi şair, tasavvufta ilerlemek ve aşama kaydetmek için gereken bilgiye insanın ancak sezgisel bir yolla ulaşabileceğinden bahseder. Her insan böyle bir zekâyı sahip olmadığı için her bilgiyi her insana anlatmanın mümkün olmadığından söz eder. Ona göre doğru olan, o kimselerin oturup dinlemesidir.

### 2.2.8. Bilgilendiren ve Uyarıcı Sessizlik

Bu tarz sessizlikte odak noktası iletilen ve dinleyicidir. Öyle ki mesajın vurgusunun iletilen ve alıcı üzerinde olduğu bir iletişim türüdür.

چه قبله کرده‌ای این گفت و گو را      طلب کن درس خاموشان کدامست

*Neden konuşmayı kendine Kâbe yapmışsın; ara ki sessizlerin dersi nerededir* (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 351, Beyit: 9).

خمش کن من چو تو بودم خمش کردم بیاسودم      اگر تو بشنوی از من خمش باشی بیاسایی

*Sus çünkü ben de senin gibiydim sustum ve rahatlardım; eğer sen beni dinlersen susarsın ve rahatlarsın* (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 2498, Beyit: 27).

Bu beyitlerde Mevlânâ, susmanın değerine vurgu yapmakta ve salikin susması gerektiği konusunda onu uyarmaktadır. Çünkü ona göre sessizlik, gerçek ve derin bilgiden kaynaklanmaktadır. İnsan gerçekten biliyorsa susar, çünkü ancak susarsa gerçek bilgiye ulaşır.



### 2.2.9. Önyargılardan Kaynaklanan Sessizlik:

Bu tür sessizlik veya susmak, muhatabın duygularına ve iletilenin davranışına yöneliktir.

خامش ای حرف فشان درخور گوش خمشان ترجمه خلق مکن حالت و گفتار تو کو

*Ey sürekli konuşan! Sus ve sağırlara anlatırmış gibi elini kolunu oynatarak halka boş boş konuşma, senin davranışında bulunması gereken hakikat nerede?* (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 2144, Beyit: 12).

ناطقه را بند کن و جمع باش گر نه ضمیر تو پریشان شود

*Konuşmayı toparla ki yüreğin sakinleşsin; yoksa gönlün perişan olur* (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 1005, Beyit: 10).

خاموش و نام باده مگو پیش مرد خام چون خاطرش به باده بدنام می‌رود

*Sus, ham kişilerin yanında şaraptan bahsetme; korkarım şarap deyince onun akli kötü ünlü şaraba gider* (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 865, Beyit: 15).

Mevlânâ bahsi geçen beyitlerde öncelikle salik kulun göstermelik davranışlardan sakınarak eylemleriyle dürüstlüğünü ispat etmesi gerektiğini ifade etmektedir. Fazlaca söz söylemek, insanın gönlünü yorarak adeta onu perişan etmektedir. Şair, başkalarının önyargılarından korkup çekindiği için susmayı tercih eder. İçinde yaşadığı toplumun tasavvufi terimlerle ilgili bilgilerinin bile olmadığından yakınlık sūfi kimselerin yaşam biçimlerini kendisine benzetir.

### 2.2.10. Yorgunluktan Kaynaklanan Sessizlik

Bu tür iletişimsel sessizlik ve suskunluğun sebebi, söyleyenin duygularına ve davranışlarına dayanarak şekillenmektedir.

من خمشم خسته گلو عارف گوینده بگو زانک تو داود دمی من چو کهم رفته ز جا

*Ben boğazı yorulmuş bir suskunum, o konuşan arife söyle ki sen Davud nefesli birisin, bense yıkılmış bir dağ gibiyim* (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 38, Beyit: 13).

Şair, bu beyitte aşk yolunun zorluğuna değinerek salikin güç toplamak için susup arifin sesine ve nasihatine ihtiyaç duyduğundan bahsetmektedir.

### 2.2.11. Sır Saklamaktan Kaynaklanan Sessizlik

İki yönlü bir mesaj gizleme türü olan bu sessizlik türü, her iki tarafı yani hem ileteni hem de iletileni susmaya davet etmektedir.

فروپوش فروپوش نه بخروش نه بفروش تویی باده مدهوش یکی لحظه بی‌الا

*Sus ve kendini kapat, ne isyan et ne de sahip olduğunı kaybet; sen sarhoş olmuş bir badesin, bir an olsun dur ve arın* (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 92, Beyit: 10).

خمشید خموشید که تا فاش نگردید      که اغیار گرفتست چپ و راست خدایا

*Sus, sus çünkü etrafımızı yabancılar sarmış, ya Rab! (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 95, Beyit: 10).*

راز مگو رو عجمی ساز خویش      یاد کن آن خواجه علیانه را

*Sus ve kendini sağırlaştır; o yüce efendiyi düşün (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 259, Beyit: 13).*

Bu beyitlerde şair, insanlara susmayı ve sır saklamayı tavsiye etmektedir. Çünkü ona göre her insan, tasavvuf âleminin sırlarını bilmeye layık değildir.

### 2.2.12. İşlevsel Sessizlik

Mesaj odaklı ve mesajın önemine dayanan bir susma biçimidir. Sessizliğin işlevi üzerine vurgu yapılarak bir mesaj iletmek amaçlanmaktadır.

خمش کن خمش کن که در خامشی است      هزاران زبان و هزاران بیان

*Sus, sus çünkü sessizlikte binlerce dil binlerce söz bulunmaktadır (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 2089, Beyit: 9).*

بسته کنم من این دو لب تا که چراغ روز و شب      هم به زبانه زبان گوید قصه با شما

*Gece (ay) ve gündüzün (güneş) ışığı dünyanın diliyle hikâye anlatsın diye ben bu iki dudağımı susturuyorum (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 45, Beyit: 18).*

دیگر نخواهم زد نفس این بیت را می‌گوی و بس      بگداخت جانم زین هوس ارفق بنا یا رینا

*Artık konuşmayacağım, bu beyti söyleyip susacağım; bu heves yakıtı canımı ey Rabbim, bize yardım et (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 5, Beyit: 14).*

Bu beyitlerde şair sessizliğin eğitici işlevine vurgu yaparak onun bir eğitim yöntemi olduğunu ve bilinçli bir şekilde yapıldığını ifade etmektedir.

### 2.2.13. Rahmet ve Merhameti Çağırın Sessizlik

Şair, bu tür sessizliği bir çeşit boşluğa benzeterek, sessizliği bir iletişim kanalı olarak görmektedir ve ona göre ancak böylesi bir sessizlik, ilâhî rahmeti insana iletebilir.

صبر و خاموشی جذوب رحمتست      وین نشان جستن نشان علتست

*Sabır ve suskunluk, rahmeti cezbeder; onun nişanını aramak ise hastalık göstergesidir (Mevlânâ Mesnevi- yi Manevî, C. 3, Beyit: 16).*

Mevlânâ, bu beyitte sessizliği ve susmayı sabrın bir parçası olarak görmekte ve susarak beklemeyi, rahmeti çeken unsur olarak ortaya koymaktadır. İnsanın sürekli bir iz ya da nişan aramasını bile hastalık olarak nitelendirmektedir.

### 2.2.14. Fazilet ve Yücelikten Kaynaklanan Sessizlik

Bu türde de sessizlik bir mesaj olarak kıymetli görülüp her iki taraf yani ileten ve iletilen arasında önemli bir araç olarak tasvir edilmektedir.

خموش باش که پرست عالم خمشی      مکوب طبل مقالت که گفت طبل تهیست

*Sus çünkü dünya senden sessizliği talep ediyor; konuşma çünkü davulun sesi boşluktan gelir* (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 493, Beyit: 7).

ای خمشی مغز منی پرده آن نغز منی      کمتر فضل خمشی کش نبود خوف و رجا

*Ey sessizlik, benim içimin özüsün, içimdeki o kıymetlinin perdesisin (koruyucu); sessizliğin en iyi tarafı senin huzur içinde olmandır* (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 38, Beyit: 4).

عاشق خموش خوشتر دریا به جوش خوشتر      چون آینه‌ست خوشتر در خامشی بیان‌ها

*Aşığın sessizi, denizin coşkunu makbuldür; sessizlikteki sözler ise ayna gibi güzeldir* (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 192, Beyit: 5).

Mevlânâ örnek olarak verilen bu beyitlerde ve eserlerinin çoğunda sessizliği bir erdem olarak ve susabilmeyi bir başarı unsuru olarak görmektedir. Üstteki beyitlerde de sessizliği cevhere benzeterek onun güvenli bir liman olduğundan bahsetmektedir.

Bu tür sessizlikte sözün mesaj iletim sürecinde eksik kaldığından ve sessizliğin bazen sözlü mesajdan bile daha etkili olduğundan bahsetmektedir.

گر تا قیامت بشمرم در شرح رویت قاصرم      پیموده کی تاند شدن ز اسکره عمان تو

*Kıyamete kadar saysam bile yüzünün güzelliğini anlatmaya gücüm yetmez; sen Umman denizisin, yüzerek nasıl aşılsın ki!* (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 2138, Beyit: 18).

از رشک تو من دهان بیستم      شرح تو رسد به منتها نی

*Sana olan sevgimden dolayı susuyorum; çünkü seni anlatmak biter mi hiç, hayır* (Mevlânâ Divân-i Kebîr, Gazel: 2759, Beyit: 9).

Şair bu beyitlerde susmasının sebebini, sevgilinin yüceliğini kelimelere sığdıramadığı için maşukun vasıflarının anlatılmasının imkânsızlığından bahsetmektedir.

### Sonuç

Mevlânâ'nın başarılı bir tasavvuf eğitmeni olarak kendi ahlâkî ve tasavvufî öğretilerinde en çok önemseydiği kavramlardan biri sessizliktir. Bu kavramı; yüklem, sıfat, mastar, isim, emir kipleri gibi farklı şekillerde şiirlerinde kullanmıştır. Bu kavramlar bazen ileteni bazen iletileni bazen mesajı bazen iletişim kanalını yansıtarak kullanılmıştır. Bu rollerin hepsinde sessizlik, şiir esnasında duraklamalarla ya da sessiz kalma emriyle veya sessizliğin üstünlüğünü anlatan

cümlelerle daima iletişimin daha vurgulu ve daha etkili olması için kullanılmış, iletişim sürecinin en iyi şekilde oluşması için bir araç olarak görülmüştür. Bu iletişim yöntemi, kimi zaman şair ile muhatabı, kimi zaman mürşit ile mürit, kimi zaman da Allah ile kul, bazen ise âşık ile maşuk arasındaki iletişimi akla getirir. Ancak anlattığı bütün bu süreçlerde Mevlânâ, şiiirlerinin genelinde sessizliğin ve iletişim sürecinde susmanın bir iyileştirme ve pekiştirme görevi üstlendiğine inanmaktadır. Özellikle tasavvuf yolculuğunda Mevlânâ'nın salık ile hakikat arasında en önemli irtibat ağı olarak gördüğü faktör susmaktır denilebilir. Onun düşüncesine göre bu iletişim sürecinde kanalları da en temiz şekilde açabilen, mesajı en öz şekilde, deforme olmadan aktarmaya yarayan, ileten ve iletileni bu sürece hazırlayan en önemli faktör sessizliktir.

### Etik Beyan

“Mevlânâ'nın Şiiirlerinde Bir İletişim Yöntemi Olarak Sessizlik” adlı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama ihtiyacı duyulmamıştır.

### Kaynakça

- Balcı, Musa (2018). “Poetik Bir Tavrı Olarak Mesnevî’de Anlatım”. *Birey ve Toplum Dergisi*, 16: 87-107.
- Debbağ, Sürûş (1958). *Sukût u Ma'nâ, Costarhâ-yi Der Felsefe-yi Wittgenstein*. Tahran: Neşri Serat.
- Eagleton, Terry (1949). *Pîş Derâmedî Ber Nezeriye-yi Edebî*. çev. Abbas Muhbir. Tahran: Merkez.
- Ephratt, Michael (2008). “The Function of Silence”. *Journal of Pragmatics*, 40: 1909-1938.
- Heidegger, Martin (1993). *Profesör Heidegger, 1933'te Neler Oldu?* çev. Turhan Ilgaz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jakobson, Roman (1967). *Revendhâ-yi Bonyâdin Der Dâniş-i Zebân*. çev. Küreş Safevî. Tahran: İntişârât-i Hermes.
- Kaya, Raşit (1985). *Kitle İletişim Sistemleri*. Ankara: Teori Yayınları.
- Mevlânâ, Celaleddin Rumî (1967). *Divan-i Kebir*. Tashîh ve Tahlil: Muhammed Reza Şefîi Kedkenî. Tahran: İntişârât-i Sohen.
- Mevlânâ, Celaleddin Rumî (1965). *Mesnevî-yi Manevî*. Tashîh ve Tahlil: Muhammed İsti'lâmî. Tahran: İntişârât-i Sohen.
- Mu'in, Muhammed (1956). *Ferheng-i Fârsî*. Tahran: Nigah.
- Safevî, Küreş (1961). *Ez Zebânşinâsî Be Edebiyyât*. Tahran: Sûre-yi Mihr.
- Sehbâ, Furuğ (1972). *Kârkerd-i Ebhâm Der Ferâyend-i Hâneş-i Metn*. Tahran: İntişârât-i Ageh.
- Sûcûdî, Ferzân-Sâdıkî, Leylâ (1969). “Kârkerd-i Goftemânî-yi Sükût Der Sâkit-i Rivâyet-i Dâstân-i Kutâh”. *Feslnâme-yi Pejuheşhâ-yi Zebân u Edebiyyât-i Tetbîkî*, 2: 69-88.

---

Wittgenstein, Ludwig (2018). *Tractatus Logico-Philosophicus*. çev. Oruç Aruoba. İstanbul: Metis Yayınları.

<b>ULUSLARARASI DİL, EDEBİYAT VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ</b>	<i>Cilt: 3, Sayı: 2, 2020</i>
<b>UDEKAD</b>	<i>Vol: 3, Issue: 2, 2020</i>
<b>INTERNATIONAL JOURNAL OF LANGUAGE, LITERATURE AND CULTURE RESEARCHES</b>	<i>Sayfa – Page: 133-144</i>
<b>МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ</b>	<i>E-ISSN: 2667-4262</i>
	SCREENED BY <b>iThenticate</b> Professional Plagiarism Prevention

## MURAKAMI’NİN HAŞLANMIŞ HARİKALAR DİYARI VE DÜNYANIN SONU ADLI ESERİNDEKİ KAFKAESK İMGELER


KAFKAESQUE IMAGES IN MURAKAMI’S *HARD BOILED WONDERLAND AND THE END OF THE WORLD*

Aytemis DEPCI\*

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
<p>✉ <b>Geliş:</b> 02.07.2020</p> <p>✓ <b>Kabul:</b> 28.09.2020</p>	<p>Çağdaş edebiyat eleştirisinde en sık kullanılan kavramlardan biri olan metinler-arasılık, her metnin sadece diğer metinlerle ilişkili olarak bir anlamı olduğunu, bir metnin diğer tüm metinlerden bağımsız olarak anlam üretemeyeceğini savunan ve okuma eylemini metinsel ilişkiler ağına oturtan bir söylemdir. Bu çalışmanın amacı metinler-arası söylemden faydalanarak Murakami’nin <i>Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu</i> adlı romanında Kafkaesk referansların sanatsal bir araç olarak kullanıldığını ortaya koymaktır. Bu makalede, Murakami’nin <i>Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu</i> adlı romanındaki Kafkaesk yabancılaşma ve izole olma kapı imgesi üzerinden değerlendirilecek hem Murakami’nin eseri hem de Kafka’nın <i>Dönüşüm</i> adlı eserindeki kapı metaforuna odaklanılarak eserler arasındaki ilişki metinler-arasılık söylemi bağlamında ele alınacaktır. Her iki metin de detaylı incelendiğinde, kapı metaforunun her iki çalışmada da temel bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Ayrıca her iki romandaki zırh-kabuk metaforları irdelenerek kendini koruma dürtüsüne açıklama getirilmeye çalışılacaktır. Bu çalışma Murakami’nin kullandığı Kafkaesk metaforlara odaklanarak eseri oluşturan bu küçük detayların romanın dünyasını yansıtan önemli parçalar olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır.</p>
<p><b>Anahtar Kelimeler:</b> <i>Metinler-arasılık, Haruki Murakami, Franz Kafka, Japon Edebiyatı.</i></p>	
<p><b>Araştırma Makalesi</b></p>	

ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p>✉ <b>Received:</b> 02.07.2020</p> <p>✓ <b>Accepted:</b> 28.09.2020</p>	<p>Intertextuality, one of the most frequently used concepts in contemporary literary criticism, is a discourse which argues that every text has a meaning only in relation to other texts, and a text cannot produce meaning independently from all other texts, and places the reading action on the network of textual relations. The purpose of this study is to reveal that Kafkaesque references were used as an artistic tool in Murakami’s <i>Hard Boiled Wonderland and the End of the World</i>, drawing on intertextual discourse. In this article, the relationship between Murakami’s <i>Hard Boiled Wonderland and the End of the World</i> and Kafka’s <i>Metamorphosis</i> will be discussed in the context of intertextuality, considering Kafkaesque alienation and isolation in Murakami’s work focusing on the door metaphor. A close reading of both texts reveals that the door metaphor plays a core role in both works. In addition, the armor-shell metaphors in both novels will be examined and an explanation will be made for the self-protection impulse. This study focuses on Kafkaesque metaphors used by Murakami and aims to explore these small details which create the work are among the important pieces that reflect the world of the novel.</p>
<p><b>Keywords:</b> <i>Intertextuality, Franz Kafka, Haruki Murakami, Japanese Literature.</i></p>	
<p><b>Research Article</b></p>	

\* Dr. Öğr. Üyesi, İskenderun Teknik Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Hatay / Türkiye, E-mail:aytemis.depci@iste.edu.tr

ORCID  <https://orcid.org/0000-0002-6536-9584>.

Bu makaleyi şu şekilde kaynak gösterebilirsiniz / To cite this article (APA):

Depci, Aytemis (2020). “Murakami’nin Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu Adlı Eserindeki Kafkaesk İmgeler”.

*Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi (UDEKAD)*, 3 (2): 133-144. DOI:

<http://dx.doi.org/10.37999/udekad.763149>.

## Extended Abstract

Intertextuality, as a theory which is frequently used among postmodern authors, can also be traced in the postmodern fiction of Haruki Murakami, a distinguished Japanese writer. It is possible to find various references from Kafka's works in Murakami's novels, whose artistic style is strongly influenced by the Western literature.

Among the metaphors used in Murakami's novel *Hard Boiled Wonderland and the End of the World*, it is observed that "the door" metaphor plays a significant role in the text. The aim of this study is to focus on the door metaphor seen in both Murakami's novel titled *Hard Boiled Wonderland and the End of the World* and Kafka's *Metamorphosis*, and to discuss the relationship between the works in the context of intertextuality. In addition, this study attempts to decipher the armor-shell metaphors in both novels in terms of the individual's drive to protect himself.

The portrayal of violence-prone father of Gregor in Kafka's work and the depiction of the "Gatekeeper" in Murakami's novel as a terrifying person, who uses cutting tools such as ax, machete and knives, indicates the existence of a harsh authority that controls "the door" in both texts.

The door image in both Kafka's and Murakami's texts symbolizes the individual's alienation, isolation and loneliness. Moreover, in both texts, the door metaphor merely connects two spaces that appear in different dimensions, mediating between consciousness and unconsciousness from inside to outside. In this way, the closed space becomes a protective place that offers a sense of comfort, security and isolation.

While Gregor imprisons himself behind the walls of his room, Murakami's protagonist is locked up behind the walls he unconsciously created. Gregor's choice to lock the door can be considered as symbolic since it reflects the individual's relationship with the outside world and prudence in communicating with others. Gregor's isolation in his room can also be considered as an attempt to hold on to his individuality. Likewise, the protagonist of Murakami at *the End of the World* is able to retain his individuality by isolation from the outside world.

It should be noted that neither protagonists is able to control the door that is surrounded by walls. For Gregor, something as simple as a door becomes an obstacle after metamorphosis since he can no longer lock himself in or leave the room whenever he wants. The same suggestion is valid for Murakami's protagonist who is not able to control the door in both worlds. The door of the narrator in *Hard Boiled Wonderland* is broken by people who break into his house and in the *End of the World* chapters of the novel, no one except the Gate Keeper has the control of the door.

In the framework of this study, the resemblance of "armor/shell" metaphors are noteworthy. The metaphor of "protective armor" in Kafka's *Metamorphosis* appears as "snail shells" in Murakami's novel. Just as the snail is drawn to its inner world for protection, Murakami's protagonist hides himself in his inner world.

Another interesting similarity in both texts is the poor sense of sight of both protagonists. Just as it is impossible for Gregor to look out of the window with his eyes that cannot see very well anymore, and he lives in a dark room, the narrator in the *End of the World* has to live in dim places and cannot look at the light as his eyes are severely affected by the light.

As is mentioned above, Murakami emphasizes the theme of isolation by making implicit allusions to Kafka's work *Metamorphosis*. This study aims to contribute deciphering Murakami's novel utilizing intertextuality and presents a detailed account of Kafkaesque images, which have been reinterpreted in Murakami's text according to the conditions in his novel as a way to cope with the alienation, isolation and loneliness.

## Giriş

Japon postmodern romanında gitgide küreselleşen dünyada popüler kültürün dayatmaları, materyalist tüketici toplumunun yıkıcı etkisi ile baskı altında kalan karakterlerin kendilerine yabancılaşarak yalnızlaştıklarını gözlemlemek mümkündür. Dünyanın ve Japonya'nın geçirdiği hızlı ve kitlesel değişimler neticesinde nesnelere ile kuşatılmış olan bireyin materyalist dünyadan kaçmak istemesi kurgusallığın benimsendiği ve anlamın muğlaklaştığı postmodern

roman tarzının Japonya’da da yaygınlaşmasına neden olmuştur. Modern toplumun radikal bir eleştirisi olan postmodern anlatı tarzını benimseyen dünyaca tanınmış Japon yazarlar arasında Banana Yoshimoto, Ryuu Murakami ve Haruki Murakami gibi yazarlar sayılabilir. Bu yazarların dışında Yooko Tavana, Masahiko Shimada, Natsuki İkezava ve Yuuiçi Seirai gibi kendilerine özgü teknikleri ile ön plana çıkan yazarlar da bulunmaktadır. Natsuki İkezava, Yuuiçi Seirai ve Takici Kobayaşi’nin eserlerindeki postmodern unsurlar ve teknikleri inceleyen Güven, postmodernizmin Japon edebiyatındaki alımlanmasına değinerek bu yazarların oluşturduğu akımı “*alternatif postmodern japon edebiyatı*” olarak nitelendirmektedir (Güven 2018: 18).

Doğulu ve Batılı eleştirmenlerce çağdaş bir postmodern Japon yazar olarak görülen Haruki Murakami (Iwamoto 1993: 295), 20. yy. sonları ve 21. yy başlarından itibaren Japon postmodern edebiyatının öncülerinden olmuştur. Murakami’nin yazını postmodern olarak tanımlayan eleştirmenler arasında bulunan Kawakami, Murakami’nin anlatısında savaş sonrası “*cunbungaku*” – “*saf edebiyat*” (純文学)’in estetiği kapsamına girmeyen yeni sosyal koşullar’ın egemen olduğunu belirtirken (Kawakami 2002: 309), Strecher ise Murakami’nin “*cunbungaku*” (純文学) kavramına ve tanımlamalarına direnerek terimi kendi ihtiyaçlarına göre yeniden tanımladığını öne sürmektedir (Strecher 1998: 354). Fuminobu ise modernizme karşı direniş gösteren ve ütopya arayışı içinde olan Murakami’nin postmodern karakterlerinin kendilerinde ve çevrelerinde meydana gelen olaylardan duygusal ve zihinsel kopukluk içinde oldukları üzerinde durmaktadır (Fuminobu 2002: 127). Toplumun kendilerine çizdiği kimliğin içine hapsolan ve gerçek kimliklerini ortaya koyamayan Murakami karakterlerinin iç zihinlerinde kimliklerini aradıklarını belirten Altın ise Murakami’nin *Haşlanmış Harikalar ve Dünyanın Sonu* adlı eserinde Japon kimliği sorununu irdelemektedir (Altın 2018: 261).

Postmodern edebiyat akımının sıklıkla başvurduğu tekniklerden olan metinler-arasılık yönteminin yine Postmodern bir Japon yazar olan Haruki Murakami’nin yapıtlarında kullanıldığı sıklıkla gözlemlenmektedir. 20. yüzyıl sonlarından itibaren dünyaca tanınan Japon yazarlar arasına giren ve eserleriyle çeşitli edebi ödüller kazanan Haruki Murakami’nin sanatsal tarzında Batı’nın güçlü etkisi hissedilmektedir. Pek çok eleştirmenin de belirttiği gibi eserlerinde Batı kültüründen ve edebiyatından açık referanslar bulunan yazarın (Rubin 2002: 5; Strecher 2002: 5) romanlarında Kafka’nın eserlerinden de çeşitli imgeler bulmak mümkündür. Murakami’nin *Sahilde Kafka* (2011: 14) romanında sadece Kafka adındaki çocuk değil Wasihun’un da belirttiği gibi romandaki çeşitli karakterler ve nesnelere üzerinde Franz Kafka ve eserlerinin etkisi güçlü bir şekilde hissedilmektedir (2014: 1199). Bunun yanı sıra Murakami’nin *Sputnik Sevgilim* (2016: 7) ve Kafka’nın *Şato* (2018: 4) adlı romanlarındaki başkişi K. (Kafka’nın K.’si) olarak adlandırılmışlardır. Udell (2006)’in yaptığı haberde vurguladığı gibi 2006 yılında Kafka ödülüne layık görülen Murakami, Kafka’nın eserlerinin evrensel değeri olduğunu belirterek Franz Kafka’nın en beğendiği yazarlar arasında bulunduğunu ifade etmiştir.

Murakami’nin eserlerini daha iyi analiz edebilmek için metinler-arasılık söyleminden yararlanmak batı kültürü ve edebiyatlarından ilham alan yazarın bireysel stilini anlamada önemli bir edebi bakış açısı sağlamaktadır. Murakami’nin *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve*



*Dünyanın Sonu* adlı eserine odaklanılan bu çalışmada romandaki metaforlara bakıldığında kapı metaforunun metinde önemli bir rol oynadığı gözlemlenmektedir. Bu makalede, Murakami'nin *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu* adlı romanındaki Kafkaesk yabancılaşma ve izole olma kapı imgesi üzerinden değerlendirilecek hem Murakami'nin eseri hem de Kafka'nın *Dönüşüm* adlı eserindeki kapı metaforuna odaklanılarak eserler arasındaki ilişki metinler-arasılık söylemi bağlamında ele alınacaktır. Ayrıca her iki romandaki zırh-kabuk metaforları irdelenerek kendini koruma dürtüsüne açıklama getirilmeye çalışılacaktır. Bunun için öncelikle bir edebiyat kuramı olarak metinler-arasılık söylemine kısaca değinilecektir.

### Metinler-arasılık

Metinler-arasılık kavramı, ilk olarak 1965 yılında Julia Kristeva tarafından kullanılmış olsa da kavram Bakhtin'in edebi dilin üç boyutluluğu kuramının geliştirilmesi ile ortaya çıkmıştır. Bakhtin'in edebi sözcük kavramını bir noktadan, sabit bir anlamdan ziyade metnin yüzeylerinin kesişimi olarak karakterize eden Kristeva (1980: 65), metinler-arasılık kavramını “her sözcük (metin), en az bir başka sözcüğün (metnin) okunabildiği başka sözcüklerin (metinlerin) bir kesiti” olarak tanımlamaktadır (1980: 66). Aslında Bakhtin'in ifadesini parantezleri ekleyerek genişletmiş, bunu yaparken de metinler-arasılıktan faydalanmıştır. “Kristeva'nın kullanımına göre edebi bir sözcükteki metinsel yüzeylerin kesişmesi asla kısıtlanamaz ve metin sonsuz okumaya açıktır” (Martinez Alfaro 1996: 276).

Metinler-arasılık kavramı ve ne anlama geldiği konusunda çok çeşitli tutumlar öne sürülmekle birlikte günümüz anlatıbilimcilerinin de belirttiği gibi “diğer anlatsal unsurlar yanında, her yazınsal yapıt devingenliğini, özgüllüğünü metinler-arası göndermeler aracılığıyla belli etmektedir.” (Aktulum 2018: 238). Böylelikle sabit ve değişmez bir anlamdan ziyade çeşitli anlam katmanlarına sahip olan metin diğer metinlerden ayrı olarak düşünülemez. Zengin'in de belirttiği gibi bir metin başvurduğu veya izlerinin olduğu diğer metin ya da metinler ışığında okunduğunda, bu metinleri çevreleyen bütün varsayımlar, alımlamalar ve imalar söz konusu metnin yorumlanmasında etkili olur (2016: 301).

Metinler ile ilgili söylemin olduğu her yerde metinler-arasılık ile ilgili kuramlarla karşılaşmak mümkündür. Bakhtin, Kristeva, Derrida, Bloom, Foucault, Barthes, Eco, Riffaterre ve Genette gibi kuramcılar ve anlatıbilimciler bunların arasında sayılabilir. Bir metnin diğer metinlerle ilişkisini Julia Kristeva ve Roland Barthes'dan daha geniş kapsamlı olarak inceleyen ve metinler-arasılığı “metinsel aşkınlık” (transtextuality) olarak niteleyen Genette'e göre metinler-arasılık “belirli bir metnin tüm yönlerini kapsar” (1992: 83). Yapısalcılık, postyapısalcılık ve göstergebilimi de içeren çalışmaları ile Genette'e göre “Yan metinsel unsurlar hep metindışı unsurlar olarak görülür ve çoğu zaman asıl metinden ayrılırlar. Ancak metnin alımlanması ve yorumlanmasındaki rolleri kimi zaman o kadar önemlidir ki yan metinsel unsurların bazıları metnin ayrılmaz parçalarıdır” (1992: 85).

Yapısalcı yöntemin gelişmesinde önemli katkıları olan ve ardından ise postyapısalcı kuramın öncülüğünü yapan Barthes ise dilsel-yapısalcı yaklaşımın sınırlarının bulunduğunu ve bunun üstesinden metinler-arasılık ile gelinebileceğini savunur. Barthes metinler-arasılığın iki farklı özelliği olduğunu iddia eder: Birincisi metnin yazarından bağımsız olması (metinler-arası anonim formüllerin genel alanı olması) ikincisi ise metne sosyal bir hacim kazandırılmasıdır

(1987: 39). Barthes'ın metinler-arasılık görüşüne göre her zaman bir metnin içinde diğer metinler çeşitli düzeylerde ve az ya da çok tanınabilir biçimlerde bulunur (1987: 39). Metni, yazarın niyetinin şeffaf bir ifadesi olarak düşünen Barthes, *S / Z* adlı çalışmasında Balzac'ın *Sarrasin* adlı eserinden yaptığı bazı alıntıları tırnak işaretleri olmadan vererek burada metinler-arasılıktan faydalanmaktadır (1974: 201). Barthes "La mort de l'auteur" da (*Yazarın Ölümü*) ise eleştirmenin metni okuma sürecinde metni yeniden oluşturduğunu ve metnin kendi kendine yeterli bir bütün olarak var olamayacağını iddia eder (1977: 143).

Son dönemdeki postyapısalcı çalışmalar, bir yazınsal metnin içinde pek çok farklı metinlerden öğeler bulunduran açık bir sistem olması üzerinde durmaktadır.

*Yazınsal dil, Bakhtin'in ileri sürdüğü gibi, dillerin bir söyleşimidir, bir çokseslilik alanı, bir metinlerarasılık yeridir. Bitmiş kendi üzerine kapalı bir metin anlayışı söz konusu" olamayacağından; her metnin alıntılardan kurulu olduğu, bir metnin başka metinleri özümleyip dönüştürmekten başka bir şey olmadığı; yazmanın yeniden yazmak olduğu görüşü modern metin tanımlamalarında öne çıkar" (Aktulum 2011: 314)*

Metinler-arasılık, postyapısalcı bir kuram olarak, metinlerin çözümlenmesini ve deşifre edilmesini amaçlayan ve metni bir nesne olarak gören geleneksel yaklaşımların aksine metnin anlamının nesnel olarak yorumlanamayacağını ve anlamın sabit olmadığını iddia eder. Postmodern edebiyatta geniş bir kullanım alanı olan metinler-arasılık kuramına göre hiçbir metin diğer metinlerden bağımsız olarak üretilmez ve hiçbir sanatçı ürettiği metni geçmiş okumalarından soyutlayarak oluşturamaz.

Metinler-arasılık bir metnin okuyucuları tarafından yorumlanması için güçlü bir temel oluşturduğundan romanlar da karşılaştırmaya tabi tutulur. Buna karşılık, okuyucuların geçmiş deneyimleri bir metnin anlamlandırılmasını etkileyebilir.

Çalışmada Murakami'nin eseri, Kafka'nın yazınındaki bazı öğelerle olan benzerlikleri üzerine odaklanılacak ve yazar tarafından doğrudan bir ilham kaynağı olarak belirtilmeyen veya alıntılanmayan bu öğeler örtük göndermeler olarak irdelenecektir.

Daha önce belirtildiği gibi Murakami'nin eserlerinde Franz Kafka'nın etkisi görülmektedir. Bu çalışmada Kafka'nın *Dönüşüm* adlı eserindeki 'kapı' imgesinin Murakami'nin *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu* adlı eserinde nasıl alımlandığı üzerinde durulacaktır. Çalışma her iki eserin birbiriyle tamamen karşılaştırılarak incelenmesi şeklinde değil sadece her iki eserde de kullanılan bazı metaforlar üzerinden yapılacaktır.

*Metinlerarasında, karşılaştırmalı yazınsal eleştiride olduğu gibi farklı ekinlere (ya da yazarlara) ait yapıtları, içerik bakımından benzeştikleri için karşı karşıya koyarak, aralarındaki benzerliklere ve ayrımlara dayanarak yorumlamak değil, eski, önceki bir yapıttan gelen bir unsurun uğradığı "bağlam değiştirme" sonucunda yeni metinde aldığı –yazarca verilen- anlamı araştırıp bulmak söz konusudur (Aktulum 1999: 258).*

## Murakami'nin *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu* adlı Eserindeki Kafkaesk İmgelerin Metinler-arasılık Bağlamında İncelenmesi

*Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu* adlı romanda Kafka'nın *Dönüşüm* adlı eserindeki gibi 'kapı' imgesinin özel bir anlamı bulunmaktadır. Murakami'nin iki bölümden oluşan *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu* adlı eserinin tek sayılı bölümleri *Haşlanmış Harikalar Diyarı'nı*, çift sayılı bölümleri ise *Dünyanın Sonu'nu* oluşturmaktadır. Romanın *Dünyanın Sonu'nu* anlatan bölümlerinde "ben anlatıcı"<sup>1</sup> surlar ile çevrili sadece tek bir giriş çıkış kapısı olan izole edilmiş bir şehirde zorla kapalı tutulmaktadır. Kapı bekçisi tarafından giriş çıkışların kontrol edildiği şehre girerken, anlatıcının gölgesi Kapı bekçisi tarafından zorla kesilip alınmıştır. Murakami'nin adını vermediği başkişisi istese de artık o şehirden çıkması mümkün değildir.

Kafka'nın *Dönüşüm* adlı öyküsünde bedeni bir gün istem dışı bir biçimde böceğe dönüşen pazarlamacı Gregor Samsa'nın hikâyesi betimlenmektedir. Anne ve babasının borçlarını ödemek üzere beş yıldır bir sigorta firmasında çalışan Gregor'un her günü işe gitmek üzere yollarda geçmektedir. Aktarma trenini kaçırmamak için çektiği sıkıntılar ve yediği kötü yemeklerin yanı sıra yapmacık insan ilişkilerinden de çok bunalmıştır. Bir sabah devasa bir böceğe dönüşen Gregor işe gitmek için yataktan kalkamaz hale gelmiştir. İşe gitmesi için sırayla aile üyeleri Gregor'un kapısını çalar ama Gregor kapıyı açamaz. Gregor'un kapıyı kilitleme alışkanlığından dolayı dışarıdakiler de kapıyı açmayı başaramazlar. Hikâyede Gregor'un annesi daha yumuşak bir karakter olarak betimlenirken babası ve sonradan meraklanarak gelen Müdürü daha otoriter karakterler olarak tasvir edilmektedir. Gregor gayret göstererek kapıyı açtığına babasının otoriter ve düşmanca tavrı belli olmaktadır: "*Babası düşmanca bir ifade takınmış, yumruğunu sıkıyordu; sanki Gregor'u gerisingeri odasından içeri tıkmak ister gibiydi*" (Kafka 2015: 29).

Babası Gregor'u tekrar odasına sokmak için Gregor'un arkasına şiddetle vurur: "Bunun üzerine havalanan Gregor, orası burası şiddetle kanayarak soluğu odanın ortasında aldı. Derken son bir baston darbesiyle kapı kapandı ve sonunda ortalık sakinleşti" (Kafka 203: 36). Gregor'un babası elinde bastonla Gregor'a şiddet uygulayan biri olarak anlatılırken Murakami'nin romanındaki kapı bekçisi de balta, pala ve bıçaklar gibi kesici aletleri kullanan korkunç biri olarak tasvir edilmektedir (Murakami 1985-I: 38; Murakami 2013: 25). Her iki metinde de kapıyı kontrol eden sert bir otoritenin varlığı söz konusudur.

Oralış, Kafka'nın *Dönüşüm* ve *Kanun Önünde* adlı yapıtlarında 'kapı'nın anlam oluşturma işlevi üzerinde durur ve kapı imgesini irdeler:

*Her iki öyküde de adı olmayan öykü kişileri kapının dışında kalmışlığın, bir türlü içeriye girememişliğin sıkıntısını yaşarlar. Birinde içeri girmeyi başaramamanın nedeni, kapıyı bekleyen kapıcının varlığı diye düşündürürken, diğerinde kim vardır kapının önünde ya da ardında girişi engelleyen? İçeriye girmeyi isterler mi öykü kişileri? Kapının ardında onları bekleyen hayatı karşılamaya hazırlar mı? Gibi soruları da sordururlar okurlarına* (2006: 66).

<sup>1</sup> Kahraman Bakış Açılı Birinci Tekil Anlatıcı

Kafka'nın öykülerinde olduğu gibi Murakami'nin romanında da Kapı Bekçisi yüzünden başkaları dışarıdan içeriye giremez. Ancak anlatıcı da istediği gibi tekrar dışarıya çıkıp eski hayatına dönemez. Kafka'nın metnindeki kapı imgesi, bireyin otorite karşısında yabancılaşmasını, tecrit edilmişliğini ve yalnızlığını ifade etmektedir. Murakami'nin metnindeki kapı imgesi de benzer bir şekilde otoriteyi, içeride kalan öznenin yabancılaşmasını ve kendini dış dünyadan izole etmesini sembolize eder. Her iki metinde de kapı, sadece farklı görünen iki alanı birbirine bağlar, içeride ve dışarıda, bilinçli ve bilinçsiz alanlar arasında aracılık yapar. Böylelikle kapalı alan, bir tecrit alanı olarak bireyi kendinden koruyan, rahatlık ve güvenlik hissi sunan koruyucu bir alan haline alır. Kapı imgesi metinler-arası bir gönderge olarak ele alındığında, Murakami, Kafka'nın metnindeki kapı imgesini kendi metninde kullanmış ancak kendi metnindeki koşullara göre bunu yeniden anlamlandırmıştır.

*Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu*'nda başkışının adı Kafka'nın pek çok eserinde olduğu gibi belirtilmemiştir. Ancak Kafka'nın *Dönüşüm* adlı eserinde başkışının bir adı (Samsa) bulunsa da, bu karakterin kimlik oluşturmadaki sıkıntılarını gidermez görünmektedir. Her iki karakterin de yazgılarını belirleyemedikleri ve hayatlarının kontrolünü ellerinde tutamadıkları görülmektedir. Gregor kendini odasının duvarlarına hapsederken Murakami'nin anlatıcısı ise kendini bilinç dışında yarattığı duvarların arkasına hapsedmiştir. Gregor'un kapıyı kilitleme seçimi sembolik olarak düşünülebilir çünkü bu durum bireyin dış dünya ile ilişkisini ve başkaları ile iletişimindeki ihtiyatlılığı yansıtır. Kilitli odasında başkaları tarafından rahatsız edilmek istememesi Gregor'un bireyselliğine tutunma girişimi olarak düşünülebilir. Yine *Dünyanın Sonu*'ndaki Murakami'nin başkışısı de kendini duvarların ardına kapatarak dış dünyadan soyutlanmış benliği ile kendi bireyselliğini koruyabilir.

Her iki başkışının de duvarları çevreleyen kapının kontrolüne sahip olmadığı gözlemlenmektedir. *Dönüşüm* öncesinde kapıları istediği gibi açıp kapayan Gregor, dönüşümden sonra kapının hareketleri üzerindeki kontrolünü yitirir ve bir böcek olarak başkalarının eylemleri üzerinde söz sahibi olamaz. Gregor için, kapı kadar basit olan bir şey bir engel haline gelir. Artık istediği zaman kendini odasına kilitleyemez veya odadan çıkamaz. Murakami'nin başkışısının de her iki dünyada da kapının kontrolü üzerinde etkili olmadığı görülmektedir. *Haşlanmış Harikalar Diyarı*'ndaki anlatıcının kapısı evine zorla giren kişilerce kırılmıştır. Başkışı kapısının kırılmasına fena kafayı takar. Kapıyı kıran adamlardan biri başkışıye sinirlenir: *"Her şeyden önce senin beş para etmez kapın olmuş olmaması ne önemi var. (...) Bir daha asla kapı sözcüğünü ağzına alma!" Benim kapım, dedim içimden. Sorun kapının beş para etmemesi değildi. Kapı dediğiniz, önemli bir semboldür*"<sup>2</sup> (2013: 175).

Romanın *Dünyanın Sonu* bölümlerinde ise Kapı Bekçisi dışında kimse kapının kontrolüne sahip değildir: *"Kilitli olmasa bile, benden başka kimse o ağır kapıyı açamaz çünkü. Kaç kişi olursa olsun"*<sup>3</sup> (Murakami 2013: 24). Murakami'nin romanındaki kapı bekçisi *"yalnızca kural olduğu için kilit"* takarken, *Kafka'nın romanındaki kapı üzerindeki "anahtarlar dışardan kilitte sokulu durmakta(dır)"* (Kafka 2015: 40). Burada kilitlerin çoğu

<sup>2</sup> Japonca orijinal metin ile karşılaştırılarak çevrilmiştir (Murakami 1985-I: 272).

<sup>3</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir (Murakami 1985-I: 36-37).

zaman bir bağlayıcılığının bulunmadığı ve kilitli ya da kilitsiz kapıların hâkimiyetini başkışilerin sağlayamadıkları görülmektedir.

Murakami'nin kapısı oldukça heybetli tasvir edilmiştir: “*Kapı, kalın demirlerle desteklenmiş sağlam bir kapıydı. Yüksekliği dört beş metre vardı ve yukarı kısmı insanlar üzerinden aşamasın diye sivri çivilerle kaplıydı*”<sup>4</sup> (Murakami 2013: 24). Sağlam güvenlik unsurlarıyla korunan kapı ile anlatıcı toplumdaki izole edilmiştir.

Bir defasında odasından çıkan Gregor odasına döner dönmez kız kardeşi tarafından yine odasına kilitlenir: “*Gregor henüz odasından içeri girmişti ki kapı hızla kapatılıp, sürgülendi ve kilitlendi*” (Kafka 2015: 85). Kafka'nın başkışisinin odasından çıkması ailede hoş karşılanmaz ve Gregor toplumdan ve ailesinden dışlanır.

Oralış'ın de üzerinde durduğu gibi *Dönüşüm*'de “*odanın kapısının kapanmasıyla her iki dünya arasındaki farklılaşma çoğalmaya başlar.(...). Ötekilerin dünyasından ayrılır kendi iç mekânında. Odası onun yeni hayatını sürdüreceği ve kendi iç dünyasıyla koşutluklar gösterecek öykülemenin asıl mekânı olur*” (2006: 69). Aynı şekilde *Dünyanın Sonu*'nda anlatıcının yeni hayatını sürdüreceği mekân kendi iç dünyasında yarattığı bu kapalı şehirdir.

Gregor için bir bariyer görevi gören kapı onu kabul ederlerse, kapı açık; değilse kapalıdır. *Dönüşüm*den önce zorla kendisine açtırmaya çalıştıkları kapı Gregor'un dönüşümünden sonra çoğunlukla kapalı tutulmaktadır: “*Sabah kapılar kilitliken herkes yanına gelmek istemişti şimdi ise kendisi bir kapıyı açmış, diğer kapılar da belli ki gündüz açılmış olduğu halde hiç kimse yanına uğramıyordu*” (Kafka 2015: 40).

Bir süre sonra Gregor için kapının açık bırakılması da anlamını yitirmiştir: “*Fakat Gregor için kapının açık olmasının çok da anlamı yoktu. Ne de olsa kapının açık olduğu kimi akşamlar da bu fırsattan yararlanmamış, ailesi bunun farkına varmadığı halde odanın en karanlık köşesinde uzanıp yatmıştı*” (Kafka 2015: 74).

Murakami'nin anlatıcısı da romanın sonlarına doğru bu şehirden kaçma şansı yakalamış olmasına rağmen buradan çıkmaz. Burasının kendi yarattığı bir dünya olduğunu kabul ederek eski dünyasına dönmekten vazgeçer: “*Oranın benim için asıl gerçek olduğunun ve bu gerçeklerden kaçmanın yanlış bir seçim olduğunun farkındayım. Fakat buradan ayrılamam*”<sup>5</sup>(Murakami 2013: 558).

Kafka'nın *Dönüşüm* adlı eserindeki Gregor Samsa nasıl iç mekânda yabancılaşma yaşayarak itaat ve otorite sisteminden kopmaya çalışıyorsa *Haşlanmış Harikalar Diyarı*'ndaki anlatıcı da onu metalaştıran bu kapitalist otorite sisteminden kaçmak için bilinç dışında *Dünyanın Sonu*'nu hazırlar. Murakami'nin ben anlatıcısının yaşadığı kimlik çatışmasının bir benzeri Kafka'nın başkışisinde de görülür. Samsa'nın kendini kapattığı “*oda, sadece dilsel düzlemde yaratılmış imgesel bir mekân olmanın ötesinde, toplumsal hayatın ona sunduğu, dışarıdaki kolektif kimlikle bireysel kimliğin çatışması sonucunda, önceden belirlenmiş anlamları ve kurallarıyla öznenin özgürce yaratma gücünü engelleyen burjuva mitoslarına karşı yazınsal düzlemde varlık kazanmış bir yer olur*” (Oralış 2006: 76).

<sup>4</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir (Murakami 1985-I: 36).

<sup>5</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir (Murakami 1985-II: 406).

Anlatıcı *Haşlanmış Harikalar Diyarı*'ndaki paralel dünyada beynine montajlanarak konan bir düzenek yüzünden gittikçe benliğini kaybetmektedir. Anlatıcının beyninde yaratılan kabuk ya da kara kutu "*Dünyanın Sonu*" dur (Murakami 2013: 364). Romanın sonlarına doğru gittikçe bu dünyaya çekilen anlatıcının beyninde yaratılan kabuk onu korumaya yetmemiştir. "*Özellikle senin kendi kabuğunu koruma eğilimin çok uç düzeyde*"<sup>6</sup> (Murakami 2013: 371). Ancak bu kalkan veya kabuk nasıl anlatıcının beynini korumaya yeterli gelmediyse, Kafka'nın romanındaki Gregor Samsa'nın "*zırh gibi sertleşmiş sırtı*" da (Kafka 2015: 11) kendisine atılmış elma ile bedenini çürüterek onu korumaya yetmemiştir. Böylelikle her iki başkişinin de kapatıldıkları ortam (Murakami'nin karakterinin durumunda *Dünyanın Sonu*) koruyucu ve tecrit edici güvenliğiyle ikinci bir zırh veya kabuk olma özelliği kazanmıştır.

Kafka'nın *Dönüşüm* eserindeki "koruyucu zırh" metaforu Murakami'nin eserinde "kalkan- kabuk" metaforuna dönüşmüş, Murakami, Kafka'nın metni ile anıştırma yoluyla ilişki kurmuştur. Metinler-arasılık söyleminin sıklıkla başvurduğu gönderme şekli olan anıştırma yoluyla yazar Kafka'ya ait sembolleri yeniden yorumlamış ve bu sembollere üstü kapalı olarak gönderme yapmıştır.

Kafka'nın *Dönüşüm* eserindeki "koruyucu zırh ya da kabuk" metaforu Murakami'nin romanında ayrıca salyangoz kabukları olarak karşımıza çıkmaktadır. Murakami'nin başkişisi son zamanlarda salyangozların kendisinin dikkatini çekmeye başladığını söyleyince kız arkadaşı salyangozların mitolojik anlamlarından bahseder: "*Kabukları karanlık dünyayı sembolize eder, salyangozların kabuklarının çıkması da güneş ışıklarını ortaya çıkışı. O yüzden insanlar salyangoz gördüklerinde içgüdüsel olarak kabuklarına vurup salyangozu dışarı çıkarmak isterler*"<sup>7</sup> (Murakami 2013: 521). Salyangoz nasıl kendini korumak için iç dünyasına çekiliyorsa Murakami'nin karakteri de kendi iç dünyasına kapanmıştır.

Kafka'nın romanındaki Gregor Samsa nasıl korkunç bir böceğe dönüşerek bütünlüğünden vazgeçtiyse Murakami'nin karakteri de "*bir parçalanmışlık hissinin esiri*" olmuş "*birçok şeyi yitirmiş yorgunluktan bitkin düşmüş(tür)*" (Murakami 2013: 196). Samsa hem doğal hem de kültürel varlığının bir bölümünü dışarıda bırakmıştır: "*Bu dışarıda bırakılmışlıklar bir başka deyişle Gregor'un yitirdikleridir. Kapının son kapanışının ardından bir kez daha ayağını dilediğinde dışarıya atamayacaktır. Yeni yaşamı onun için bir yitirilmişlikler toplamı olmuştur. Ancak yitirdikleri ve sahip olamadıkları yerli yurtluların dünyasına ait olanlardır*" (Oraliş 2006: 77).

Kafka'nın *Dönüşüm* eserinde Gregor'un kapalı kaldığı iç mekan onun hem kendini soyutlama alanı hem de dış dünyadan korunma mekanı olmaktadır. Aynı şekilde *Dünyanın Sonu*'ndaki anlatıcı bu surlarla çevrili şehirde kendini korumaya almıştır. Oraliş'in de belirttiği gibi:

*Kapalılık, soyutlanmışlık varlığın koşuludur. Çünkü dışarıya çıkmak, ötekilerin dünyasına karışarak kaybolmakla, eriyip yok olmakla eşdeğerdir. Gregor'u sınırlamış olan kapı onu diğer kişilerden ayırarak, dış dünyanın baskısından uzaklaştırıp kendisi*

<sup>6</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir (Murakami 1985-II: 119).

<sup>7</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir (Murakami 1985-II: 350-351).

olmasını sağlar. Bu sınırlanmışlıksa kendi odasını varlığının uzamı kılar. Böylelikle kapı ona bir yaşam alanı kazandırmış olur. İçeride kalmak, onun için kendi varlığına ulaşabilmenin güvencesini de beraberinde getirmiştir. Kapının diğerlerinin dünyasıyla Gregor arasında bir sınır oluşturması, salt dışarıdakilerin ona ulaşmasını engellemekle kalmaz, onun da dış dünyaya çıkma zorunluluğunu böcek kaldığı sürece engeller (2006: 73).

*Dünyanın Sonu*'ndaki anlatıcının surlarla çevrili şehre kapanışı ve orada kamufle olma arzusu, Gregor Samsa'nın odaya kapanışı gibi dış dünyanın temsilcisi olabilecek her şeyden bir kopuştur. Gregor'un artık ileriye çok iyi göremeyen, "çok yakın nesnelere bile gündün güne daha bulanık gör(en)" (Kafka 2015:49) gözleriyle pencereden dışarıya bakması nasıl mümkün olamıyor ve karanlık bir odada yaşıyorsa *Dünyanın Sonu*'ndaki anlatıcının da gözleri ışıktan etkilendiği için loş yerlerde yaşamak zorunda kalmakta ve ışığa bakamamaktadır. Gregor'un yaşadığı yerin ne penceresi ne de kapıları dış dünyaya açılmadığı gibi *Dünyanın Sonu*'ndaki anlatıcının da o şehirden çıkış yolu bulunmamaktadır.

Kendini tecrit eden Murakami'nin anlatıcısı da Kafka'nın başkişisi Samsa da, kendilerini kapattıkları yerden çıksalar da kalsalar da, burası Oralış'in de belirttiği gibi

(...)anılardaki anlamlarını tamamen yitirerek, dönüşüm koşulları bağlamında, öznenin mekânını oluşturması açısından yeniden anlam kazanır. Öznenin bireysel yalnızlığını, yalıtılmışlığını ve yabancılaşmasını beraberinde getirmiş olsa da, onu toplumsal ve ekonomik sınırları belirlenmiş modern dünyadan ayırarak öznenin kendisini gerçekleştirme çabası için zemin hazırlar (2006: 77).

## Sonuç

İki eser arasındaki benzerliklerin metinler-arasılık bağlamında irdelenmesi Murakami'nin yapıtına farklı bakış açıları ile bakma, metni daha derinden anlama ve değerlendirme olanağı sunmuştur. Romanda dile getirilen izole edilmişlik motifini daha geniş bir perspektiften ele alarak Murakami'nin başkişisinin yaşadığı Kafkaesk yabancılaşmaya ve yalıtılmışlığa açıklama getirilmiştir.

Kafka'nın metnine bakarak Murakami'nin eserinden yeni anlamlar çıkarmak mümkündür. Romanda anıştırma yoluyla oluşturulan metinler-arası göndermeler incelendiğinde izole edilmişlik temasının vurgulandığı görülmektedir. Murakami'nin başkişisinin surlarla çevrili şehre kapanarak orada kamufle olma arzusu, Gregor Samsa'nın odasına kapanarak dış dünyadan izole olma arzusunu çağırıştırır.

Murakami'nin *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu* adlı romanında Kafka'nın *Dönüşüm* adlı eserindeki gibi 'kapı' kavramına özel bir anlam yüklenmiştir. Kafka'nın öyküsünde olduğu gibi Murakami'nin romanında da anlatıcı kapının kontrolüne sahip değildir ve her iki başkişi de istedikleri gibi tekrar kapının dışına çıkıp eski hayatlarına dönemezler. Kafka'nın öyküsünde otoriter baba karakteri kapının ardında bekleyerek kapının kontrolünü elinde tutarken Murakami'nin romanında ise Kapı Bekçisi aynı görevi üstlenerek başkalarını dışarıdan içeriye almadığı gibi anlatıcıyı da buradan dışarı çıkarmamaktadır.

Kafka'nın *Dönüşüm* eserindeki “koruyucu zırh” metaforu Murakami'nin eserinde “kalkan ya da kabuk” metaforuna dönüşmüştür. Dev böcek Samsa'yı anıştıran salyangoz metaforunu kullanan Murakami, salyangozların kendilerini korumak için kabuklarına saklandıklarını belirtir. Salyangozların korunma içgüdüsüyle saklanmaları gibi Murakami'nin karakterinin kendi iç dünyasına kapanması Samsa'ya yapılan üstü kapalı bir göndermedir.

Murakami, Kafka'nın *Dönüşüm* eserine yaptığı üstü kapalı anıştırmalar ve kullandığı benzer metaforlar yoluyla zengin, özgün ve içsel sınırlarını aşan bir anlatı yaratmıştır. Bu çalışmada yapıldığı gibi sonraki çalışmalarda da Murakami'nin yarattığı bir metni okuyup anlamlandırma sürecinde önceden yaratılmış eserler ile metinler-arası bağlantılar kurulması farklı anlam katmanlarının ortaya çıkarılmasını mümkün kılacaktır.

### Etik Beyan

“Murakami'nin *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu* Adlı Eserindeki Kafkaesk İmgeler” adlı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama ihtiyacı duyulmamıştır.

### Kaynakça

- Aktulum, Kubilay (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yay.
- Aktulum, Kubilay (2011). *Göstergelerarasılık/ Metinlerarasılık*, Ankara: Kanguru Yay.
- Aktulum, Kubilay (2018). “Metinlerarasılık Görüngüsünde Gerçeklik ya da Metnin Göndergeselliği”. *Bilig, Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 85: 233-256.
- Altın, Esmâ (2018). “Haruki Murakami'nin Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu adlı eserinde Kapitalist Unsurlar ve Japon Kimliği”. *Türkiye'de Japonya Çalışmaları III*. ed. Selçuk Esenbel ve Oğuz Baykara. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. 251-263.
- Barthes, Roland (1974). *S/Z*. çev. Richard Miller. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland (1977). *The Death of the Author. Image-Music-Text*. New York: Farrar, Straus and Giroux. 142-148.
- Barthes, Roland (1987). *Theory of the Text*. Robert Young (Der). *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*: İçinde 31-47. London: Routledge and Kegan Paul.
- Fuminobu, Murakami (2002). “Murakami Haruki's Postmodern World”. *Japan Forum*, 14(1): 127-141.
- Genette, Gerard (1992). *The Architext: An Introduction*. Berkeley: University of California Press.
- Güven, Devrim Çetin (2018). “21. Yüzyıl Postmodern Japon Edebiyatının Aykırı Sesleri: İkezava Natsuki, Seirai Yüiçi ve Kobayaşi Takici”. *Japon Dili İncelemeleri*. ed. Ayşegül Atay. London: Transnational Press. 15-33.
- Iwamoto, Yoshio (1993). “A Voice from Postmodern Japan: Haruki Murakami”. *World Literature Today*, 67(2): 295-300.





- Kafka, Franz (2018). *Şato*. çev. Kamuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kafka, Franz (2015). *Dönüşüm*. çev. Füsün Dikmen. Ankara: Tutku Yayınevi.
- Kawakami, Chiyoko (2002). “The Unfinished Cartography: Murakami Haruki and the Postmodern Cognitive Map”. *Monumenta Nipponica*, 57(3): 309-337.
- Kristeva, Julia (1980). Word, Dialogue, and Novel. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP. 64-91
- Martínez Alfaro, Maria J. (1996). “Intertextuality: Origins and Development of the Concept”. *Atlantis*, 18 (1/2): 268-285.
- Murakami, Haruki (2011). *Sahilde Kafka*. çev. Hüseyin Can Erkin. İstanbul: Doğan Kitap.
- Murakami, Haruki (1985). *Sekai no Owari to Haadoboido Wandaarando*. Tokyo: Şinçooşa Yayınları. 村上春樹「1985」。世界の終わりとハードボイドワンダーランド。東京: 新潮社。
- Murakami, Haruki (2016). *Sputnik Sevgilim*. çev. Ali Volkan Erdemir. İstanbul: Doğan Kitap.
- Murakami, Haruki (2013). *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu*. çev. Hüseyin Can Erkin. İstanbul: Doğan Kitap.
- Oralış Meral (2006). “Yalnızlığın Mekânsal Topografyası”. *Bellek İmge Mekân*. ed. M.Karakuş, M.Oralış. İstanbul: Multilingual Yayınları. 65-78.
- Rubin, Jay (2002). *Haruki Murakami and the Music of Words*. London: Harvill.
- Strecher, Matthew. C. (1998). “Beyond “Pure” Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki.” *The Journal of Asian Studies*, 57(2): 354-378.
- Strecher, Matthew. C. (2002). *Dances with sheep. The quest for identity in the fiction of Murakami Haruki*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Wasihun, Betiel (2014). “The Name “Kafka”: Evocation and Resistance in Haruki Murakami’s Kafka on the Shore”. *MLN* 129 (5): 1199-1216.
- Udell, Emily (2006). “Franz Kafka Society Lauds Japanese Writer Murakami”. *Radio Prag International*. <https://www.radio.cz/en/section/curaffrs/franz-kafka-society-lauds-japanese-writer-murakami> [12.10.2018]
- Zengin, Mevlüde. (2016). “An Introduction to Intertextuality as a Literary Theory: Definitions, Axioms and the Originators”. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25 (1): 299-326.



<b>ULUSLARARASI DİL, EDEBİYAT VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ</b>	<i>Cilt: 3, Sayı: 2, 2020</i>
<b>UDEKAD</b>	<i>Vol: 3, Issue: 2, 2020</i>
<b>INTERNATIONAL JOURNAL OF LANGUAGE, LITERATURE AND CULTURE RESEARCHES</b>	<i>Sayfa – Page: 145-159</i>
<b>МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ</b>	<i>E-ISSN: 2667-4262</i>
	

## TEKSTİL TARİHİ BAĞLAMINDA HİNT GELENEKSEL GİYSİSİ SAREE (SARI) ÜZERİNE KÜLTÜREL BİR ANALİZ\*

A CULTURAL ANALYSIS ON INDIAN TRADITIONAL DRESS SAREE (SARI) IN THE  
CONTEXT OF TEXTILE HISTORY

Nazan OSKAY\*\*

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
<p> <b>Geliş:</b> 11.07.2020</p> <p> <b>Kabul:</b> 26.10.2020</p> <p><b>Anahtar Kelimeler:</b> Tekstil Tarihi, Hint Tekstil Kültürü, Kültürel Kimlik, Saree (Sari).</p> <p><b>Araştırma Makalesi</b></p>	<p>Toplumların kültürel kimlik özelliklerinin yansımada en geniş verileri barındıran üretim alanlarından biri tekstil olmuştur. Tekstil işlevsel amaçlı üretilirken, üreten toplumun kültürel özellikleri dokuma malzemesine, motiflerine, rengine ve kullanım formuna yansımıştır. Veriler geniş bir analizle anlamlandırıldığında, insanlığın tarih boyunca kendisini tekstil malzemesinde ifade ettiği kolayca fark edilmektedir.</p> <p>Araştırmanın veri analizinde, uzun tarihsel geçmişe dayanan tekstil üretim ve tasarımlarıyla, tarih boyunca çok sayıda toplumun ilgisini üzerinde toplayıp, onları etkileyen Hint Uygarlığı seçilmiştir. Zengin bir tekstil geleneğine sahip olan Hindistan, geleneksel giysisi saree (sari) üretim süreçleri ve ürün bağlamında kültürel kimlik kodlarının kaydedildiği veri alanı olarak kabul edilmiştir. Günümüzde de kültürel geçmişin izlerini taşıması bakımından orijinalliğini korumayı başarmış olan saree geleneği, pamuk ve ipek ipliklerin coğrafyaya özgü tekniklerle dokunmasında elde edilen olağan üstü estetik başarısını, özel anlamlar yüklenmiş renk ilişkileri ve desenler ile bütünleyerek kültürel değerini yapılandırmıştır.</p> <p>Hindistan tekstil tarihini ve dokuma örneklerini içeren literatür araştırması sonucu elde edilen verilerin, kültürel kimlik bağlamında yorumlanmasını kapsayan bu çalışmada tüm tarihsel dönemlere değinme olanağı bulunamadığı için günümüze ulaşan üretimi ve tasarımı sürdürülen örneklerin ele alınması amaçlanmıştır.</p>

ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p> <b>Received:</b> 11.07.2020</p> <p> <b>Accepted:</b> 26.10.2020</p> <p><b>Keywords:</b> Textile History, Indian Textile Culture, Cultural Identity, Saree (Sari).</p> <p><b>Research Article</b></p>	<p>Textile is one of the production areas incorporating the most extensive data in reflecting the cultural identity characteristics of a society. While textiles are produced for functional purposes, the cultural characteristics of the society are reflected in the weaving material, patterns, color and form of use. Interpreting the data through a broad analysis, it is easily noticed that humanity has expressed itself in textile material throughout history.</p> <p>Indian Civilization was preferred for the data analysis of the research, since it attracted the attention of numerous societies throughout history with textile production and designs based on a long historical past. Saree, the traditional dress of India which has a rich textile tradition, was seen as a data field where cultural identity codes are recorded concerning the production processes and product itself. Preserving its originality since it bears the traces of the past in terms of cultural authenticity today, saree has structured its cultural value by integrating color relationships with special meanings, patterns and its extraordinary aesthetic success in weaving the cotton and silk yarns through techniques particular to its geography.</p> <p>In this study, which covers the interpretation of the data obtained as a result of literature research involving the history of Indian textiles and weaving examples in the context of cultural identity, it is aimed to address the examples that have survived to the present day, as it is not possible to refer to all historical periods.</p>

\* Bu çalışma, 7-10 Aralık 2017 tarihlerinde Mardin’de gerçekleştirilen I. Uluslararası Kültür ve Medeniyet Kongre’sinde sözlü bildiri olarak sunulmuş, daha sonra genişletilerek makaleye dönüştürülmüştür.

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Van / Türkiye, E-mail: nazan\_oskay@hotmail.com

ORCID  <https://orcid.org/0000-0002-3704-5945>.

Bu makaleyi şu şekilde kaynak gösterebilirsiniz / To cite this article (APA):

Oskay, Nazan (2020). “Tekstil Tarihi Bağlamında Hint Geleneksel Giysisi Saree (Sari) Üzerine Kültürel Bir Analiz”.

*Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi (UDEKAD)*, 3 (2): 145-159. DOI:

<http://dx.doi.org/10.37999/udekad.768110>.

## Extended Abstract

Textile has been a fundamental part of human life as a requirement since the beginning of the civilization. Examining its history, textile has more of a functional utilitarian role than an aesthetic concern. However, in our day, people live in a world of textile surrounded by objects that can be both useful and aesthetic beyond the requirement aspect of dressing. In this context, the significance of textile in human life is undeniable.

Textile, which is the most basic requirement of humanity throughout history, has been an important cultural bearer besides its functionality. Each society has produced its own textile products in parallel with the way they live. Therefore, textiles and clothing in particular contain effective messages about the political/social/cultural existence and senses of belonging of individuals.

Textile, which is a part of the cultural identity of societies, is also like a language of all nations. From this point of view, one of the nations that attract attention is India with its society and dress culture, particularly remarkable with the colors. The most known as saree, which is especially noted for its fabric, style and color, has been the most important identity bearer in this culture. Considering the historical documents that can be obtained and the examples that have reached today, saree, which incorporates cultural norms, is the product of a fairly rich tradition.

Considered to be the oldest type of clothing in the world and a cultural icon of India, saree has a fairly ancient history. It is known that in the years around 3000 B.C., people, who lived in the Indus Valley Civilization, used clothing similar to modern-day saree with a material consisting only of fabric, whose name is mentioned in the *Vedas* that are considered sacred in Hinduism.

In this sense, the saree tradition, which has managed to preserve its authenticity in terms of bearing traces of the cultural past, incorporates elements of Indian society such as tradition and belief and retains its artistic feature with its characteristic structure.

Conveying the cultural characteristics of Indian society in its historical adventure, saree is regionally diverse in India. This diversity has developed based on the socio-economic and socio-cultural differences of the society. Geographical conditions affecting this situation, the type of material used are also among the elements that affect this diversity.

Sarees obtained by weaving are designed using various yarns. Saree, which in the past was mostly woven with silk or cotton yarn, has gained richness with different kinds of yarns. Mainly produced on hand-woven looms in rural areas, this garment may differ in design based on the status of the user. For wealthy families, there are certain samples of saree that are often woven with colored silk with rich patterns (geometric, figurative or herbal), as well as the brocade-woven ones that are made of metal threads (gold, silver), or the sarees produced through painted warp and weft yarns using the *ikat* design. Furthermore, woven saree can be decorated with colored silk threads that is called as the *Resham* process, as well as various embroideries called *Zardozi* embroidery using pearls and precious stones along with gold-silver threads. As per the middle-class or low-income people, they prefer saree with no decorative elements, just printed ones or those containing plain weaving.

One of the most conspicuous examples of cultural identity, the saree is a strip of fabric that is draped around the entire body with a length ranging between 4-6 and 8-9 meters and a width of 1,2 meters. The actual length and width of the saree vary according to the region and the quality. A good quality saree made from expensive fabrics such as dense silk and cotton is long and wide. Other kinds of saree are for those with lower income levels. Cheaper types of saree worn by peasants and poor people living in the cities have always been short to make it easier to move. An exposed ankle indicates that the woman is working and her income level is low.

Saree is folded in different styles, particularly in *Nivi style*. This garment, which was mostly draped around the body alone in ancient times, began to be worn with a blouse called *Choli* and a *Petticoat*, which ensured that the saree was fixed at the waist.

Indian civilization was preferred for the data analysis of the research, since it attracted the attention of numerous societies throughout history with textile production and designs based on a long historical background. Saree, the traditional dress of India which has a rich textile tradition, was accepted as a data field where cultural identity codes are recorded concerning the production processes and product itself. Preserving its originality since it bears the traces of the past in terms of cultural authenticity today, saree has structured its cultural value by

integrating color relationships with special meanings, patterns and its extraordinary aesthetic success in weaving the cotton and silk yarns through techniques particular to its geography.

As a conclusion of the data obtained from the literature of the Indian textile history and saree samples, certain findings were reached that there have been changes in cultural identity of the saree tradition in both design and materials used, concluding that saree, the traditional garment of India, has adapted to its internal dynamics and has preserved its cultural characteristics even during the process of globalization in the post-industrial society.

## 1. Giriş

Tekstil; insanlık tarihi boyunca işlevsel, kültürel, geleneksel anlamda önce insanı giyinik kılan, sonra da çevresini süsleyen bir unsur olarak uygarlık tarihi boyunca var olmuştur. Bu nedenle tekstil; bir tür kültür tarihidir (Oskay-Durna 2014: 226).

Kültürün önemli bir biçimlendiricisi olan tekstil, tarih boyunca temel yaşamsal ihtiyaçlara cevap vermiş, bireysel ya da toplumsal kimlik algılarını düzenleyen önemli bir olgu olmuştur. Toplumların kültürel özelliklerinin belirlenmesinde başvurulan tekstil metodunun kökeni, M.Ö. 5. yüzyıl tarihçisi Herodot'a kadar uzanmaktadır (Schick 2003: 86).

Topluma dair önemli bir kültür aktarıcısı olan tekstil, Hint toplumunun da kültürel kimliğinin belirleyicisi olmuştur. Özellikle kumaşı, tarzı ve rengi ile dikkat çeken saree olarak bilinen kumaş şeridi bu kültürün en önemli kimlik taşıyıcısı olmuştur. Geleneksel bir giysi türü olan saree günümüz teknolojik gelişmelerden payını almış olsa da kültürel hafızanın korunmasında önemli bir rol oynamaktadır. Schick'e (2003: 86) göre;

*“Bireyin kimliğini tanımlamak için çevre ve kıyafet betimlemelerine başvurulması, Herodot'un Tarihler adlı eserinde bahsettiği insan topluluklarını birbirinden ayırmak için, toplumları evrensel olarak tanımladığı yedi farklı kültürel kategori içinde analiz ederek, dil, beslenme alışkanlıkları, yerleşim, savunma yöntemleri, diğer toplumlar arasındaki yerleri, doğal çevre ve giyinme biçimleri alt başlıklarına başvurması kıyafetlerin kültür içindeki yerinin önemini göstermektedir”.*

Schick'inde ifade ettiği gibi, ilkel toplumlardan çağdaş topluma kadar önemli kültürel özellikler barındıran giysi, toplumların gerek şekilsel gerekse kültürel özelliklerini yansıtmada önemli bir role sahiptir. Bu bağlamda saree, Hint kültüründeki kullanımı ve sembolik anlamı ile geçmişten günümüze önemli bir kültürel unsur olmuştur.

Bu çalışmada, Hindistan'ın tekstil tarihi üzerinden saree'nin kültürel kimlik boyutlarına değinilmektedir. Ayrıca çalışma boyunca kullanılan “saree” sözcüğü kumaş, giysi ve kimliğe dair bir tanımlama olarak okunmalıdır.

## 2. Tekstil-Kimlik İlişkisinin Kültürel Boyutları

Kültür Kavramı, “bir milletin asırlar boyunca oluşturduğu yaşam tarzlarının kodlarını içine alan hafıza gibidir. Kültür, milletin yüzyıllar boyunca ilgi, ilgi, tutum ve davranışlarla tezahür eden yaşam biçimi, maddi ve manevi değerler toplamı olup (Şeriatı 1995: 48), bunları yaratmada, sonraki kuşaklara iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçlar bütünüdür (Besli 2012:401) ifadeleri ile açıklanmış, toplum bilimlerin önemle üzerinde durduğu bir terim olmuştur.

Bir milletin tarihten başlayarak bugüne kadar gelen yaşam biçimlerinin özünü yansıtan kültür, medeniyetlerin oluşmasına önemli katkı sağlayan bir olgudur. Bir toplumun değerler bütününe oluşturan bu olgu; din, dil, örf ve âdetler (gelenek ve görenekler), dünya görüşü,

yaşama biçimi, tarih, sanat, edebiyat, coğrafya... vb. unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Göçer 2012: 52). Bu unsurların en önemlilerinden biri de tekstil ve tekstil özelinde giysidir.

Tekstil, örtünme içgüdüleriyle başlayan ve estetik kaygıyla devam eden bir süreç olmuştur. Her toplum tekstil malzemesini yaşam biçimi ile paralel olarak üretmiştir. Tekstil olgusu ve özelde giyim, bireylerin siyasal/toplumsal/kültürel var oluşları ve aidiyet biçimlerine dair etkili mesajlar verdiği gibi, kaçınılmaz biçimde kimlikleşme süreçlerine de etkili olmaktadır (Köse 2007: 460).

Zengin bir tekstil geleneğine sahip olan Hindistan, geleneksel giysisi saree üretim süreçleri ve ürün bağlamında, kültürel kimlik kodlarının kaydedildiği, veri alanı olarak kabul edilmiştir. Kültürel normların yüklendiği bu giysi, elde edilebilen tarihi belgeler ve günümüze ulaşan örnekler üzerinden incelendiğinde, şaşırtıcı ölçüde uçsuz bucaksız bir zenginlik ile karşılaşmaktadır. Günümüzde de kültürel geçmişin izlerini taşıması açısından orijinalliğini korumayı başarmış olan saree geleneği, Hindistan'da bölgesel çeşitlilik göstermektedir. Bu çeşitlilik; toplumun folklorik, sosyo-ekonomik yapısı, yaşanan coğrafya, kullanılan malzeme, iklim gibi etkenlerle oluşmuştur.

### 3. Hint Tekstilinin Kısa Tarihi

Tekstil, insanın dış etkenlerden korunma ve örtünme ihtiyacı sonucunda ortaya çıkmıştır. Tekstil, dar anlamda dokuma ve dokumacılık olarak (Ergür 2002: 265) açıklansa da örme ve keçeleştirme gibi üretim yöntemlerini de içeren; elyafı ipliğe, kumaştan giysiye kadar tüm süreçleri kapsayan genel bir kavramdır. Uygulamalı bir sanat dalı olan tekstil, zanaattan teknolojik gelişmelere, toplumsal olaylardan ekonomiye kadar farklı birçok alan ile sıkı ilişki içindedir (Üstüner 2017: 49).

Tekstil, insanlığın en temel gereksinimi olmasının yanı sıra, kültürel ve ekonomik koşulların şekillendirdiği mühim bir kültürel biçim ve aynı zamanda da kültürün taşıyıcısı olmuştur (Erden 1998: 6'dan aktaran; Artun 2006: 1). İşlevsel amaçlı üretilirken, üreten toplumun kültürel kimlik özelliklerini yansıtmada en geniş verileri barındıran tekstil, kuşkusuz Hindistan'ın da temel kültür bileşenlerinden biri olmuştur.

Zengin bir mirasa sahip Hint tekstilinin kökeni, insanların kumaş dokumak için saf pamuk kullandıkları İndus Vadisi Medeniyetine kadar uzanmaktadır. Veda'nın en eskisi olan Rigveda, tekstiller hakkındaki edebi bilgileri içermekte ve dokumayı ifade etmektedir. Seçkin Hint destanları Ramayana ve Mahabharata, eski Hindistan'da çok çeşitli kumaşların varlığından söz etmektedir. Bu destanlar, aristokratlar tarafından giyilen stilize kıyafetlere ve sıradan insanlar tarafından giyilen basit giysilere atıfta bulunmaktadır (<http://www.india-crafts.com/textile/textile-history.html>).

Hindistan tekstil tarihi, geçmişten bugüne kadar önemli geleneksel tekstil yapısı olan dokumalardan anlaşılmaktadır. Farklı iplik (ipek, keten, pamuk, yün) ve tekniklerle dokunan bu kumaşlar Hint kültürel kimliğini yansıtmaktadır.

Hindistan; eski çağlardan beri pamuklu dokuma merkezi olarak bilinmektedir. Eski ve Ortaçağ Hint tekstillerinin kayıtlarına çoğunlukla edebiyat ve heykelde rastlanmaktadır. İndus Vadisi'ndeki Mohenjo-Daro'da yapılan arkeolojik kazılar M.Ö. 3000 yıllarından bu yana, pamuğun varlığını ortaya koymaktadır (Wilson 1979: 164). M.S 1. yüzyılda Hindistan, Gujarat'ın verimli ovalarında ve Tapti, Narbada ırmaklarının vadilerinde, kayda değer oranda

kaliteli kumaşların dokunduğu, Peri-Plus Maris Erythraeri'nin kayıtlarından anlaşılmaktadır (Harris 1995: 104).

Kahire'nin güneyinde yer alan, Ortaçağ boyunca tüccarlar için bir kervansaray kenti olan Fustat'ta, Hint orijinli boyalı kumaş parçaları bulunmuştur. Bu parçalar bazı kaynaklarda 8-15. yy. arasına tarihlendirilirken (Harris 1995: 104), bazı kaynaklara göre ise, M.S. 12-14. yüzyıllara ait olduğu düşünülmektedir (Yağan 1978: 35).

Hindistan'da Müslümanlık dönemi yaklaşık olarak M.S. 1200 yılından İngilizlerin Hindistan'da hâkimiyeti ele geçirdiği 1760 yılına kadar sürmüştür. 13. yüzyılın başlarında Cengiz Han saldırıya geçip 14. yüzyılın sonlarında Timur işgal edene kadar, Hindistan'ın büyük bölümü sultanlar tarafından denetlenmiştir. Marco Polo 13. yüzyılın sonlarında Hindistan'ın sahil bölgelerinde bulunan halk ve sanayiler hakkında detaylı raporlar bırakmıştır. Koromandel Sahilinde dünyanın en kaliteli ve en güzel kumaş örümcek ağlarının dokularına benzeyen çirişli keten bezi gördüğünden bahsetmiş ve büyük tekstil merkezi Cambay'da çivit ile kumaş boyandığını, Gujarat'ta ise pamuk eğildiğini gözlemlemiştir (Wilson 1979: 164-165).

Cengiz Han'ın soyundan gelen Babür 1526 yılında yeni ve önemli bir hanedanlık kurmuştur. Hint tekstili hakkındaki en yararlı raporlar Babür sarayına atanan Avrupalı büyükelçiler tarafından kaleme alınmıştır. Giysi, yastık ve duvar halılarının yanı sıra etkileyici at ve fil süslerinden bahsedilmiştir. Döneme ait Banaras'tan gelen ve kimhabs veya kincobs olarak adlandırılan altın brokarlar mevcuttur (Wilson 1979: 164-165).

Hint tekstil tarihini incelendiğinde, terimlerin tutarsız şekilde kullanıldığı Erken Orta Çağ Döneminden (M.S. 900-1200) günümüze az sayıda güvenilir yazılı belge ulaşabilmiştir. Bu nedenle kumaş isimleri açık olarak dokundukları yeri yansıtmaktadır (Wilson 1979: 164-165).

15-19. yüzyıllar arasında; Hindistan'ın farklı bölgelerinde, farklı tekniklerle dokunan birkaç dokuma çeşidi vardır. Bu dokumaların başında Kalemkari ve Keşmir bölgesinde dokunan şallar gelir ki, bunlardan Kalemkari; renklerinin güzelliği ve renklerinin solmalara karşı dayanıklı olması ile tanınmaktadır. Bu dokumaları, İngilizler, Hollandalılar ve Fransızlar, yatak örtüleri ve örtü setleri için kendi modacılarına tasarlatmışlardır. Özellikle 18. yüzyıl boyunca böyle tasarımlar, karlı bir ticaret geliştirmiştir. Keşmir şalları da son derece zor bir teknikle, iplikleri (atkı) birbirine bağlayarak dokunmuştur. Bu dokumalar farklı iplikler (ipek, keten, pamuk, yün) ile uygulanmış ve sonrasında çeşitli işlemlerle tamamlanmıştır (Harris 1995: 105).

#### 4. Hint Kültüründe Saree

Bir topluluğun değerler bütününe oluşturan kültür, insanların sembolik temsil pratikleri yoluyla anlam inşa etmeye çalıştıkları bir yaşam düzeni (Tomlinson 2013: 35) ise tekstil de yüzyıllar boyu kültürler arasındaki etkileşimde ön plana çıkmış, materyal, form, teknik ve tasarımsal boyutta yeniden yorumlanarak toplumların kültüre dair belleğin somut aktarıcıları olarak dikkat çekmiştir (Kozbekçi Ayrarpınar 2018: 22).

Tekstil bağlamında kültürel farklılıkların dışavurumu olan giysi de imgesel olarak düşünüldüğünde, kolektif belleğin taşıyıcısıdır ve bir toplumun kimlik kazanması sürecine aracılık etmektedir. Köse'ye (2007: 458) göre;

“Giyinmek, bir anlamda kişiler arasındaki simgesel sınırların belirlenmesinde işlev gören bir “kimlikleşme” aracıdır. Sosyal statü ve sınıf farklılıklarının, görünüşe göre bir ayırım biçiminde somutlaşmasında giysilerin kamusal alanda ifade ettikleri anlamlar, bu nedenle hem göstergibilimsel olarak iletişimsel bir değere hem de kimliğin siyasal/kültürel boyutlarına ilişkin birtakım önemli anlamlara da sahiptir”.

Köse'nin de ifade ettiği gibi, giyim maddi kültürün bir ögesi olup, toplumların iletişimsel olgusunu oluşturmakla birlikte, imgesel olarak kültürel belleği içinde barındıran sınıfsal algılamının bir ürünüdür. “Giysiler en geniş anlamda, kişisel duyguları ya da ruh hallerini dışa vurmak için değil, toplumsal anlamları aktarmak için kullanılırlar” (Fiske 1999: 13). Giysiler aracılığıyla cisimleşmiş anlamsal aktarım biçimleri (tarz, üslup, renk, süslemeler, kumaşın cinsi, kalitesi vb.) aynı zamanda toplumsal aidiyet izlerini taşımaktadır (Köse 2007: 463).

Hint kültüründe tarihsel bir belleği barındıran saree de bu anlamda Hint toplumunun gelenek ve inanış gibi unsurlarını içinde barındırmakta ve karakteristik yapıyla sanatsal özelliğini korumaktadır.

Dünyanın en eski giysi türü olarak kabul edilen ve Hindistan'ın kültürel simgesi durumuna gelen saree ile ilgili yapılan araştırmalarda M.Ö. 3000 yıllarında, Hinduizm'de kutsal kabul edilen Vedalarda isminin geçtiği ve İndus Vadisi Medeniyetinde yaşayan insanların sadece kumaştan oluşan bir malzemeyle günümüz saree'sine benzer bir giysi ile örtündükleri bilinmektedir (Pendergast-Pendergast 2003: 87).

Kökenlerinin belirsiz olduğu saree incelendiğinde; kayıtlardan da anlaşıldığı üzere farklı dönemlerde vücutların etrafına sarılmış, dikişsiz farklı uzunluklarda kumaş giyildiği görülmektedir. Farklı stillerde karşımıza çıkan bu kültürel giysi, M.Ö. 100 yılında Kuzey Hindistan Yarımadası'nda pantolon tarzında tüm vücudun etrafını saran giysi biçiminde tasvir edilmiştir. Bu tarz saree modelinin antik zamanlarda Hint Yarımadası'nın tapınak dansçıları arasında evrimleşmiş olabileceği düşünülmektedir (Kaikobad-Sultana vd. 2014:19).

Tüm vücudu saran saree; M.S. 1. bin yılın başında çeşitli bölgesel ve etnik gruplar tarafından giyilmiştir. Özellikle Gandharan Uygarlığına ait birçok heykelde çeşitli şekillerde katlanmış saree (Res. 1) örneklerine rastlamak mümkündür (Lynton 2002: 10).



**Resim 1.** Gandharan Kabartmaları, Arthur M. Sackler Galleri, Washington, D.C., ABD

Buda'nın doğumunun kutlandığı sahnede, Buda'nın annesi olan Maya'nın saree giydiği görülmektedir.

Gandharan Uygarlığı dışında, M.S. 300-550 tarihleri arasında, Doğu Hindistan'da hüküm sürmüş Gupta Hanedanı'na ait seramik parçalar da (Res.2) farklı biçimlerde vücuda sarılmış saree örnekleri görülmektedir ( Lynton 2002: 10).





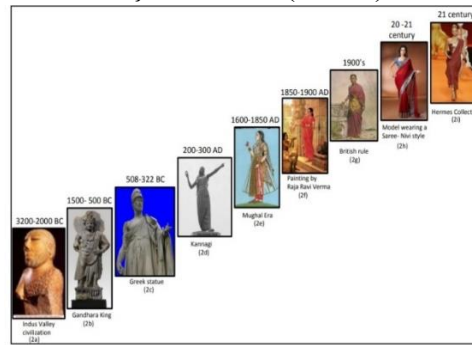
**Resim 2.** Gupta Hanedanı'na ait seramik parçası, Brooklyn Müzesi, New York, ABD

Hint kültürünün etnik giysisi olan saree, dönemsel yaşanan farklılıklara bağlı olarak değişimler göstermektedir. Özellikle Babür İmparatorluğu (M.S.1600-1850)'nin kurulmasıyla birlikte tek başına vücuda sarılan saree, Müslümanlığın bir getirisi olarak, *choli (bluz)* ve *petticoat (iç etek, astar)* olarak bilinen iki yeni giysi (Res. 3) ile kombin edilmektedir (Kaur-Agrawal 2019: 300).



**Resim 3.** Babür Kostümleri

Tarih boyunca Hindistan'ın en belirgin kültür sembolizmi olarak kabul edilen bu etnik giysinin kullanımı ve evrimsel gelişimi heykellerden, minyatür el yazmalarından ve günümüz tasarımcıların koleksiyonlarından anlaşılmaktadır (Res. 4).



**Resim 4.** Saree'nin Dönemsel Gelişimi

## 5. Saree'nin Tanımı ve Geleneksel Anlamı

Toplumsal kimliğin ayırt edici unsurlarından biri olan giysi, geçmişten günümüze çeşitli doğal, toplumsal, etik değerlerin etkisiyle biçim değişiklikleri göstererek bugüne kadar ulaşmıştır. Ancak Hint toplumunda sembolik iletişim biçimi olan saree'nin değişkenliği; ait olduğu bölge, kullanılan malzeme ve kişisel tercihler gibi nedenlerle olmuştur. Bu bağlamda Hint geleneksel kültür kodlarını üzerinde taşıyan saree'nin önemi yadsınamaz bir gerçekliktir.

Tarih boyunca geniş bir kullanım alanı bulan, Hindistan dışında Bangladeş, Nepal ve Sri Lanka gibi farklı ülkelerde de kültürel bir simge olarak kabul edilen saree, Sanskritçe 'de *kumaş şeridi* olarak tercüme edilmektedir. Araştırmalar bu kelimenin kökeni Prakrit (Budist



döneminde konuşulan bir dil) dilinde *sattika* sözcüğünden türediğini göstermektedir. *Sattika* kelimesi Budist literatüründe, kadınların kıyafetleri anlamına gelmektedir (Kaur-Agrawal 2019: 300). Bu giyside kullanılan kumaş boyutu genellikle 4-6 ila 8-9 metre uzunluğundadır.

Hint toplumunun, tarihsel serüveni içinde, kültürel özelliklerini aktaran saree, tasarımsal anlamda dönemsel değişiklikler gösterse de geçmişten bugüne üzerinde sembolik bir anlamlar taşımaktadır. Antik zamanlarda Hint geleneğinde herhangi bir kumaşın dikilip, giysiye dönüştürülmesi uğursuzluk olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle Hinduizm inanç sistemine göre şekil alan saree, kumaş şeridinin bedene sarılması ile form kazanmaktadır. Tek parça saree'nin uğurlu kabul edildiği Hinduizm dininin bir gereği olarak; dini ritüeller, düğünler, festivaller ve doğum kutlamaları gibi, birçok farklı etkinlikte giyilmiştir. Güney Hindistan'da yaklaşık olarak M.S. 200 yıllarında yazılmış *Natya Shastra* (sahne sanatları üzerine Sanskritçe bir metin)'da bulunan ilk saree'nin özellikleri incelendiğinde, genellikle göbek kısmının açık kaldığı ifade edilmektedir. Çünkü Hinduizm inancına göre, yaşam kaynağı olarak kabul edilen göbek ve diyafram açık (çıplak) bırakılmalıdır (Kaur-Agrawal 2019: 302).

## 6. Saree'nin Tasarım Yapısı

Saree özel olarak kesimi yapılan bir elbise olmasa da kumaşın yapısal tasarımı ve tasarım çeşitliliği çok fazladır. Bunun nedeni, geleneksel olarak her bölgede, kadının sosyal statüsü, ailevi durumu ve bölgesel kimliğiyle farklılık göstermesidir.

Dokuma ile elde edilen saree'ler çeşitli iplikler kullanılarak tasarlanmaktadır. Geçmişte çoğunlukla ipek veya pamuk iplikle dokunan saree; günümüzde farklı iplik çeşitliliğiyle zenginlik kazanmıştır. Çoğunlukla kırsal bölgelerde el dokuma tezgâhlarında üretilen bu giysi, statüye göre tasarımsal farklılıklar gösterebilmektedir. Varlıklı aileler için genellikle renkli ipekle yapılan, zengin desenlere (geometrik, bitkisel veya figüratif) sahip örneklerle rastlandığı gibi, metal iplikler kullanılarak (altın, gümüş) dokunmuş brokar ya da önceden bağlanıp, boyanmış olan atkı ve çözümlü iplikleri kullanılarak dokunmuş ikat desenli saree'ler de üretilmektedir. Ayrıca saree, dokumadan sonra *Resham* işi olarak isimlendirilen renkli ipek iplikler ile süslenebildiği gibi, altın-gümüş ipliklerle birlikte inciler ve değerli taşlar kullanılarak *Zardozi* nakışı olarak isimlendirilen çeşitli nakışlarla da süslenmektedir (Kaikobad-Sultana vd. 2014: 22). Orta sınıf ya da dar gelirli insanlar ise herhangi bir dekoratif unsurun kullanılmadığı, baskılı ya da sadece düz dokumanın yapıldığı saree'yi tercih etmektedir.

Günümüzde saree'ler ütü gerektirmeyen polyester, naylon veya suni ipek gibi ipliklerle mekanik tezgâhlarda seri olarak üretilmekte olup, geleneksel üretim biçimleriyle çok az karşılaşmaktadır.

## 7. Saree'nin Kullanımı

Giysiler toplumsal özellikleri ifade eden güçlü bir araçtır. Geçmişten günümüze birbiriyle ticari alışveriş içinde olan uygarlıklarda kültürel anlamda benzerlikler görülmesi kaçınılmazdır. Bu bağlamda kültürün önemli bir parçası olan giysilerde de benzer durum olağandır. Ancak bazı uygarlıklar her ne kadar kültürler arası etkilerin izlerini taşısa da kendi kültürel kodlarına bağlı estetik ve form özelliklerini koruyarak, maddi kültürün güçlü bir ifade aracı olmuş ve günümüze kadar varlığını sürdürmeyi başarmışlardır (Himam 2013: 92-95).

Geleneksel Hint Giysisi saree de bu anlamda geçmişten günümüze varlığını korumayı başarmıştır. Kendi içinde farklılıklar gösteren bu giysi türü, günlük yaşantıdan çeşitli ritüellere kadar insanların kullanım alışkanlıklarına dönüşmüştür.

Saree, çoğunlukla Hint Yarımadası'nın tamamında gündelik giyim unsuru olarak kullanılmaktadır. Ancak bir kadının etnik kökeni, sınıfı veya sosyal geçmişi genelde onun kumaş, renk ve desen seçimini etkilemektedir. Örneğin Kuzey Hindistan'da beyaz matemi simgelerken (Lynton 2002: 12), düğünlerde çoğunlukla jorjet, ipek, şifon saree'lerin kırmızı, bordo, mavi, mor, altın, yeşil gibi popüler renkleri tercih edilmektedir. Resmi davetlerde daha çok açık ve pastel pamuklu saree'ler giyilmektedir. Buna ek olarak farklı kutlamalarda ise, yine daha zarif lehnga, denizkızı tarzı saree'ler dikkat çekmektedir (Kaikobad-Sultana vd. 2014: 23). Kuzey Hindistanlı kadınların başlarını örtmeleri beklenmektedir. Bazı bilim adamları bunu İslamiyet'in hâkimiyetine yormakta ancak İslamiyet'in kuruluşunun bin yılı aşkın öncesinde bile, *Mahabharata* (M.S. 800 ve 700 yılları arasında derlenen) gibi antik Sanskrit metinlerde, kadınların, yaşlıların ve sosyal açıdan üst düzey insanların önünde başlarını örtmelerinin beklendiğini işaret etmektedir (Lynton 2002: 12).

Bir kadının etnik kökeni, sınıfı veya sosyal geçmişi genelde onun kumaş, renk ve desen seçimini etkilemektedir. Sevinç, enerji ve evlenme arzusunun sembolize eden parlak renkler, özellikle kırmızı evlenecek olan kadınlar tarafından tercih edilen renklerdir. Evlenmiş daha olgun kadınların koyu mavi ve diğer donuk tonlarda saree giymesi beklenmektedir. Dravid güneyinde ise bu tür renk kuralları geçersizdir (Lynton 2002: 12).

## 8. Saree'nin Ölçüleri

Kültürel kimliğin en belirgin örneklerinden olan saree, 4-6 ila 8-9 metre uzunluğunda (Singh 2017: 12; Chishti 2010; Lynton 2002: 12), 120 santimetre genişliğinde vücudun bütün çevresinde drape (katlanmış) edilmiş bir kumaş şerididir. Saree'nin gerçek uzunluğu ve genişliği bölgeye ve kaliteye göre değişkenlik göstermektedir. Yoğun ipek ve pamuk gibi pahalı kumaşlardan yapılmış iyi kalitede bir saree daha uzun ve geniştir. Buna karşın, açıkta kalmış ayak bileği, kadının çalıştığı ve gelir düzeyinin düşük olduğunun göstergesi olmuştur ve dink makinesi yapımı olan, köylüler ve şehirli yoksullar tarafından giyilen daha ucuz saree'ler hareket etmeyi kolaylaştırmak için her zaman kısa tercih edilmiştir.

Geleneksel saree ölçüleri ayrıca bölgesel ve toplumsal drape (katlama) tarzlarına bağlı olarak da değişkenlik göstermektedir. Örneğin Dravid güneyinde, pek çok yoksul alt sınıf ve kabile kadınının yanı sıra muhafazakâr Ortodoks Brahmanlar da kendi toplumlarının geleneklerine ait çeşitli pantolon benzeri şekillerde katlanmış, 7 ile 9 metre uzunluklarında saree'leri hala giymektedirler. Bu şekilde katlanan saree'ler, günümüz şehirli orta sınıfları tarafından nadiren giyilir çünkü artık bu insanlar, geçen yüzyılda sadece Batı Deccan ve Dravid Hindistanı'nın bazı bölgelerinde giyilen, yaygın *nivi* tarzını benimsemişlerdir.

## 9. Saree Drape Stilleri

Saree; farklı etnik köken, coğrafya, iklim ve Hindistan'da her bölge halkının kültürel geleneklerine bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Köse'nin de ifade ettiği gibi, "Giysiler, farklı kültürlerden insanlara göre değişik anlamlar içerebileceği gibi farklı sosyal statülere ve dünya görüşlerine mensup kişiler açısından da özel anlamsal kodlar ve mesajlar içerirler" (Köse 2007: 457). Bu bağlamda toplumların giysileri aynı coğrafya üzerinde yaşıyor olmalarına

rağmen, bölgesel farklılıklar gösterebilmektedir. Bu nedenle Hint toplumunun milli değerlerinden biri olan saree'nin de çeşitli şekillerde karşımıza çıkması olağandır.

Saree; yaygın olarak *Nivi Stili* olmak üzere farklı katlama stilleri içerisinde değerlendirilmektedir. Antik dönemde çoğunlukla tek başına bedene drape edilen bu giysi, zamanla *Choli* olarak isimlendirilen bluz ve saree'nin belde sabitlenmesini sağlayan *Petticoat* olarak bilinen Jüpon ile giyilmeye başlanmıştır (Singh 2017: 12).

### 9.1. Nivi Stili

*Nivi* tarzı saree (Res. 5), sadece Hindistan'da değil, bu giysinin kullanıldığı ülkelerde de en yaygın drape biçimidir. Kökenleri, Andhra Pradesh (Hindistan'ın güneydoğu kesiminde eyalet) 'e kadar uzanmıştır. Tipik bir *Nivi* stilinde, saree'nin bir ucu jüponun<sup>1</sup> bel çizgisine sıkıştırılmış olarak başlar, daha sonra göbeğin altında düzgün pileler yapılarak bir kez daha jüponun bel kısmına iliştilmektedir. Kumaşın diğer ucu olan pallu kısmı arkadan öne doğru getirilerek sol omuzun üstünden aşağıya doğru serbest bırakılmaktadır.



Resim 5. Nivi Stili Saree

### 9.2. Maharashtra'nın Nauvari Stili

*Nauvari*<sup>2</sup>, *kashta*<sup>3</sup> stili (Res. 6), olarak bilinir ve özünde Hindistan'ın Maharashtra eyaletindeki kadınlar tarafından giyilen geleneksel bir saree tarzıdır. Bu saree tarzında, kumaş tam ortadan bel hizasında bağlanır, daha sonra pantolon görüntüsü vermek için kumaş uçları bacakların etrafına sarılarak, arka tarafta bel kısmına drape yapılarak sabitlenir. *Nivi* stilinde olduğu gibi, kumaşın diğer ucu pallu kısmı arkadan öne doğru getirilerek sol omuzun üstünden aşağıya doğru serbest bırakılmaktadır. Bu saree tarzında yaklaşık 8 metre uzunluğundaki tek parça kumaş kullanıldığı için jüpon giyilmemektedir.



<sup>1</sup> Oxford English Dictionary' ye göre, şu anki İngiliz İngilizcesinde, jüpon "omuzdan veya belden sarkan hafif, gevşek bir iç çamaşırdır".

<sup>2</sup> Dokuz Yarda anlamına gelmektedir.

<sup>3</sup> Kashta kelimesi, saree'yi arkaya sıkıştırma (bel kısmına) anlamına gelmektedir.

**Resim 6.** Nauvari, Kashta Stili Saree

### 9.3. Bengal'in Athpourey Stili

*Bengali* tarzı (Res. 7), en sık karşılaşılan saree örtme stillerinden biridir. Modern saree'nin aksine, kumaş şeridinin bir ucu herhangi bir pileye yer verilmeden, altta giyilmiş jüponun bel kısmına sokulur, kumaşın diğer ucu ise önce sol omuz üzerinden geçirilerek, sağ omuzdan öne gelecek şekilde serbest bırakılmakta ya da omuza bir iğne yardımıyla sabitlenmektedir.

**Resim 7.** Bengal'in Athpourey Stili Saree

### 9.4. Tamil Nadu'nun Madisar Stili

Geleneksel evli Brahmin kadınlar tarafından kültürel olarak giyilen *Madisar* tarzı (Res. 8) örtünme biçimi, bir semboldür. Madisaar farklı bir tarzda giyildiğinden, dokuz metre bir saree gerektirmektedir. Yarı erkek yarı kadın anlamına gelen 'ardhanareeshwara' tarzından esinlenen *Madisar* Stili, alt tarafı Maharashtra'nın *Nauvari Stili* gibi pantolon şeklinde vücuda sarılırken, üst kısmı diğer stillerde olduğu gibi kumaş pileler halinde omuzlardan sarkıtılıp, bel çevresine sarılmaktadır.

**Resim 8.** Tamil Nadu'nun Madisar Stili Saree

Altta jüpon gerektirmeyen Tamil Nadu'nun önemli bir giysi biçimi olan *Madisar* stili, evlilikten başlayarak bebek partisi, ölüm törenlerine kadar kültürlerinin çok önemli bir parçasıdır.<sup>4</sup>

### 9.5. Kerala'nın Mundum Nariyathum Stili

*Mundum Nariyathum* stili (Res. 9), Güney Hindistan'ın, Kerala eyaletindeki kadınların geleneksel giyim tarzıdır. Bu geleneksel ve antik saree, Malyali kültürel mirasında eşsiz bir

<sup>4</sup> <https://www.indoindians.com/madisaar-9-yards-saree-draping-significance-by-shanthi-seshadari/>

yere sahiptir. Günümüzde hem kültürel zenginliği ve tarihsel önemi hem de etnik modadaki diğer herhangi bir giysi ile eşleşmeyen görünümü nedeniyle oldukça tercih edilmektedir.<sup>5</sup>

Giyilmesi oldukça karışık görünen Mundum Nariyathum, kumaş şeridinin bir tarafı pilelenerek Malayalam'da *pavadi* olarak da adlandırılan jüponun içerisine uygun bir şekilde yerleştirilir. Daha sonra kumaşın diğer ucu sağ kalça boyunca göbek üzerinden sol omuza doğru tüm vücut üzerine çapraz bir şekilde yerleştirilir. Kumaşın geri kalanı pallu kısmı, sol omuzda kolun taşıyacağı biçimde serbest bırakılır. Daha önce *Mundum Nariyathum* stili saree'nin altına bluz giyilmezken, günümüzde çoğunlukla altın rengi olmak üzere çeşitli renklerde *Choli* olarak isimlendirilen bluz giyilmektedir.<sup>6</sup>



Resim 9. Mundum Nariyathum Stili Saree

## 9.6. Karnataka'nın Coorgi Stili

*Coorgi Stili* (Res. 10) Karnataka eyaletinden gelmekte olup, popüler bir tarzdır. *Coorgi stili* saree, adını bölgeden almakta ve kadınlara engebeli olan bölgede günlük yaşam pratiğinde kolaylık sağlayan giysi biçimi olarak tercih edilmektedir.



Resim 10. Karnataka'nın Coorgi Stili Saree

Bu stil saree'nin kullanımında, diğerlerinde olduğu gibi altta bir *Petticoat* olarak isimlendirilen jüpon giyilmektedir. Kumaşın bir ucu aynı şekilde jüponun etrafına sıkıştırıldıktan sonra, bol kalan kısım pileler halinde arka taraftaki aynı biçimde yer alan iç astarın içine yerleştirilmektedir. Pallu olarak adlandırılan kumaşın diğer ucu ise göğüs üzerinden (peştamal gibi) sol omuzun altından geçirilip, sağ omuzun üstünden dolandırılıp

<sup>5</sup> <https://blog.utsavfashion.com/ensembles/mundum-neriyathum-sarees>.

<sup>6</sup> <https://blog.utsavfashion.com/ensembles/mundum-neriyathum-sarees>.

göğüs kısmında çengelli iğne ile sabitlenmektedir. Bu saree ile birlikte, Coorg kadınları başlarına saree benzeri *Vastra* adlı bir şal takmaktadırlar.<sup>7</sup>

### Sonuç

Kültürel bellek, birey ve toplum için geçmiş ve günümüz arasında bağlantıyı sağlayan somut ve soyut değerlerden oluşmaktadır. Her toplumun, tarihsel süreci içinde, kültürel özelliklerini ve beğenilerini aktaran, kendi millî bünyesine uygun olarak gelişen maddi değerleri mevcuttur. Maddi kültür öğelerinin belki de en önemlilerinden biri olan tekstil, kendisine yüklenen anlamlarla toplumların kültürel kimlik özelliklerinin yansımada en geniş verileri barındıran üretim alanlarından biri olmuştur.

Temelde insanı dış etkilerden korumak için üretilen tekstil, zamanla vücudu saran ve onunla bütünleşen bir yapıya dönüşmüş; coğrafi koşullar, iklim şartları, cinsiyet, yaş, ekonomik durum, sosyal yapı, toplumsal statü, etnik ve kültürel etkilerle şekillenmiştir.

Kendi iç dinamiklerine uyum sağlayan, kültürel gelişim ve yaşam sürecinde kökeninde koruma amaçlı olmasına karşın, süreç içinde geniş kültürel işlevler yüklenmiş olan Hindistan geleneksel giysisi saree, sanayi sonrası toplum ve küreselleşme sürecinde dahi kültürel özelliklerini koruyarak günümüze kadar ulaşmayı başarmıştır.

Kimliğin kültürel yapısına ilişkin ipuçları sunan saree, halen var olan, dünyanın en eski giysi türleri arasında kabul edilmektedir. Kültürel zenginliğiyle her bölgede farklı özellikler barındıran bu giysi, kullanıldığı coğrafyada bozulmadan kalabilmiş, uluslararası tanınırlık kazanmıştır. Renk özellikleri ile adeta bir cümbüşü anımsatmaktadır.

Günümüzde de kültürel geçmişin izlerini taşıması açısından orijinalliğini korumayı başarmış olan saree geleneği, antik bir geleneğin devamı olsa da hiçbir şekilde popülaritesini kaybetmemiştir. Hala her yerde, önde gelen defilelerde, Bollywood'da, kırsal ve kentsel Hindistan sokaklarında öğrencilerin üzerinde dahi kimliği bozulmadan varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda bir toplumun kültürel özelliklerini yansıtması açısından böylesi bir geleneğin sürdürülüyor olması, günümüz şartlarında önemli bir durumdur.

Gelişen teknoloji ile birlikte küreselleşen tek tip giysi biçimi, birçok toplumun kendi giysi kültürüne yabancılaşmasına sebep olmuştur. Bu durumda toplumların kimlik kodlarının kaydedildiği yöresel, otantik, sanat değeri yüksek tekstil özelindeki giysi biçimlerinin korunup, gelecek kuşaklara tarihi bir belge olarak bırakılması kadar, güncellenerek yaşam içinde yer alan işlevsel giysiler olarak topluma kazandırılması önemsenmelidir.

### Kaynakça

- Alay, Okan (2019). “Kültürel Bellek Bağlamında Geleneksel ‘Gej’ Dokuma Sanatı ve ‘Harkuşta’ Halk Dansı”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12 (64): 413-420.
- Artun, Erman (2006). “Adana ve Osmaniye Halk Kültüründe Giyim-Kuşam Geleneği”. *Halk Kültüründe Giyim-Kuşam ve Süslenme Uluslararası Sempozyumu*. Eskişehir. 1-19.
- Besli, Ertan (2012). “Eski Türkçe Ve Eski Türk Kültürü Açısından İnanç Sistemlerine Bağlı Kült İsimleri”. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1):401-411.
- Chishti, Rta Kapur (2010). *Saris Tradition and Beyond*. India: Roli Books.

<sup>7</sup> <https://www.utsavpedia.com/attires/coorgi-sari-the-kodagu-style/>.



- Erden, Attila (1998), *Anadolu'da Giysi Kültürü*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ergür, Atila (2002). *Tekstil Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Yayınevi.
- Fiske, John (1999). *Popüler Kültürü Anlamak*. Çev. Sülyaman İrvan. Ankara: Ark Yayınevi.
- Göçer, Ali (2012). "Dil Kültür İlişkisi ve Etkileşimi Üzerine". *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 729: 50-57.
- Güngör, Mahmut (2013). "Giyim Kültürü ve Giysiye Sahip Olma Arzuları: Giyim Mandalası". *Ekev Akademi Dergisi*, 54: 205-211.
- Gür Üstüner, Semra (2017). "Tekstil Tasarım Tarihine Genel Bir Bakış". *Sanat-Tasarım Dergisi*, 8: 49-56.
- Harris, Jennifer (1995). *5000 Years of Textiles*. London: British Museum Press.
- Himam, F. Dilek (2013). "16. yüzyıl Giysi Tarihi Yazımı Üzerine: Giysilerde Doğu-Batı Etkileşimi, Egzotizm ve Güç". *Sosyal Bilimler Dergisi*, 29: 91-116.
- Kaikobad, Najmul Kadir-Sultana, F Farhana vd. "Sari-The Most Draping Attire Of Indian Sub Continental Women: A Critical Study". *Journal of Humanities And Social Science*, 19 (12): 18-24.
- Kaur, Koshalpreet-Agrawal, Anjali (2019). "Indian Saree: A Paradigm of Global Fashion Influence". *International Journal of Home Science*, 5(2): 299-306.
- Kozbekçi Ayranpınar, Selda (2018). "Giyim Modasında Kültürel Kimliğin Örneklerinden; Mola Aplikeleri". *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8(2): 20-40.
- Köse, Hüseyin (2007). "Kültürel/Siyasal Bir Kimlikleşme Aracı Olarak Giyim-Kuşam Modası". *ICANAS-38, 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*. Ankara. 451-472.
- Lynton, Linda (2002). *The Sari: Styles, Patterns, History, Techniques*. London: Thames and Hudson.
- Oskay, Nazan-Durna, D. Meltem (2014). "20. yüzyıl Türk Resim Sanatında Tekstilin Görsel Eleman Olarak Kullanımı". *Uluslararası Türk Sanatları, Tarihi ve Folkloru Kongresi/ Sanat Etkinlikleri*, Bosna-Hersek: 225-233.
- Pendergast, Sara-Pendergast, Tom (2003). *Fashion, Costume, and Culture: Clothing, Headwear, Body Decorations, and Footwear Through the Ages*. 5. ABD: UXL Press.
- Schick, Leslie (2003). "Osmanlı Kıyafet Albümleri". *Toplumsal Tarih*, 116: 115-120.
- Singh, Anita (2017). "Glory of Traditional Sari Draping Styles of India". *International Journal for Environmental Rehabilitation and Conservation*, 8: 12-16.
- Şeriatı, Ali (1995). *Medeniyet ve Modernizm*. Çev. Ahmet Yüksek. İstanbul: Birleşik Yayıncılık.
- Tezcan, Mahmut (1983). "Giyim Olgusuna Sosyo-Kültürel Bakış ve Türklerde Giyim". *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 16 (1): 255-276.
- Tomlinson, John (2013). *Küreselleşme ve Kültür*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Wilson, Kay (1979). *A History of Textiles*. Colorado: Westview Press.

Yağan, Şahin Yüksel (1978). *Türk El Dokumacılığı Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

### **Görsel Kaynaklar**

#### **Görsel 1-2:**

Lynton, Linda (2002). *The Sari: Styles, Patterns, History, Techniques*. London: Thames and Hudson.

#### **Görsel 3-4:**

Kaur, Koshalpreet-Agrawal, Anjali (2019). "Indian Saree: A Paradigm of Global Fashion Influence". *International Journal of Home Science*, 5(2): 299-306.

#### **Görsel 5:**

<https://www.utsavpedia.com/attires/nivi-style-saree/> [18.05.2020].

#### **Görsel 6:**

[https://www.viveos.net/video/Y\\_wE-W5bt5c/how-to-wear-nauva.html](https://www.viveos.net/video/Y_wE-W5bt5c/how-to-wear-nauva.html) [18.05.2020].

#### **Görsel 7:**

<https://www.bestwebsite.in/2018/10/23/designer-saree-blouse-drapingbeautiful-wedding-sari-choli-stylist-drape/> [18.05.2020].

#### **Görsel 8:**

[https://www.google.com/search?q=what+is+madisar&rlz=1C1CHZL\\_trTR748TR748&hl=tr&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwj\\_id6\\_mr3pAhUPnxQKHblcA4IQ\\_AUoAXoECBUQAw&biw=1745&bih=881#imgc=nqaMIUzTiNjXjM](https://www.google.com/search?q=what+is+madisar&rlz=1C1CHZL_trTR748TR748&hl=tr&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwj_id6_mr3pAhUPnxQKHblcA4IQ_AUoAXoECBUQAw&biw=1745&bih=881#imgc=nqaMIUzTiNjXjM) [18.05.2020].

#### **Görsel 9:**

<https://blog.utsavfashion.com/ensembles/mundum-neriyathum-sarees> [18.05.2020].

#### **Görsel 10:**

<http://www.indiamarks.com/how-to-wear-a-saree-in-coorgi-style/> [18.05.2020].



<p>ULUSLARARASI DİL, EDEBİYAT VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ</p>  <p>INTERNATIONAL JOURNAL OF LANGUAGE, LITERATURE AND CULTURE RESEARCHES</p> <p>МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ</p>	Cilt: 3, Sayı: 2, 2020
	Vol: 3, Issue: 2, 2020
	Sayfa – Page: 160-182
	E-ISSN: 2667-4262
	

## RİSÂLETÜ’N-NUSHİYYE’DE *Kİ* / *KİM* BAĞLAÇLARININ KULLANILIŞI

THE USE OF *Kİ* / *KİM* CONJUNCTIONS IN RİSÂLETÜ’N-NUSHİYYE

Ahmet ÇAL\*

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
<p>✉ <b>Geliş:</b> 17.08.2020</p> <p>✓ <b>Kabul:</b> 11.11.2020</p> <p><b>Anahtar Kelimeler:</b> Risâletü’-n-Nushiyye, <i>ki</i> ve <i>kim</i> bağlaçları, Eski Anadolu Türkçesi, temel cümle, yan cümle.</p> <p><b>Araştırma Makalesi</b></p>	<p>Türkçe temel yapısı itibariyle bağlaçların az kullanıldığı bir dildir. Türkçede yardımcı cümlelerin kuruluşunda kullanılan bağlaçlar, Türklerin ilk karşılaştıkları milletlerin dillerinden alınarak Türkçeye aktarılmıştır. Türkçede eskiden beri var olan <i>kaçan</i>, <i>kayru</i>, <i>kim</i>, <i>ne</i> gibi kelimelere yabancı dillerdeki yardımcı cümleleri bağlamak için yeni anlamlar verilmiştir. Türkçenin çeşitli şartlar altında başka dil ve kültürlerin etkisinde kalması Türkçeye birtakım bağlaçların girmesine de yol açmıştır. Özellikle İslamiyet’in kabulünden sonra Türkçeye, Arapça ve Farsçadan bazı edat ve bağlaçların girdiği görülmektedir. Bu bağlaçlardan biri de Farsçadan dilimize girmiş olan <i>ki</i> bağlacıdır. Özellikle Eski Anadolu Türkçesi döneminde sıkça kullanılan <i>ki</i> bağlacı genellikle pekiştirme, kuvvetlendirme, sebep-sonuç, açıklama vs. fonksiyonlar üstlenerek yardımcı cümle ile temel cümle arasında bağlantı kurmuştur. Eski Türkçeden beri Türkçenin her döneminde kullanılan <i>kim</i> soru zamiri, <i>ki</i>’nin etkisiyle Eski Anadolu Türkçesi döneminde soru zamiri işlevinin yanında bağlaç fonksiyonu da kazanmıştır. Bu çalışmada XIII. ve XIV. yüzyıl edebiyatının önemli mesnevilerinden biri olan Risâletü’n-Nushiyye adlı eserdeki <i>ki</i> ve <i>kim</i> bağlaçlarının kullanımı ve işlevleri üzerinde durulacaktır.</p>
ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p>✉ <b>Received:</b> 17.08.2020</p> <p>✓ <b>Accepted:</b> 11.11.2020</p> <p><b>Keywords:</b> Risâletü’-n-Nushiyye, conjunctions of <i>ki</i> and <i>kim</i>, Old Anatolia Turkish, main clause, subordinate sentence.</p> <p><b>Research Article</b></p>	<p>Turkish is a language in which conjunctions are rarely used due to its basic structure. The conjunctions used in the establishment of auxiliary sentences in Turkish were taken from the languages of the nations which Turks first encountered, and transferred to Turkish. The words such as <i>kaçan</i>, <i>kayru</i>, <i>kim</i>, and <i>ne</i> which existing in Turkish for a long time, have been given new meanings to connect auxiliary sentences in foreign languages. The influence of Turkish by other languages and cultures under various conditions has also led to the addition of some conjunctions to Turkish. Especially after the adoption of Islam, it is seen that some prepositions and conjunctions from Arabic and Persian entered Turkish. One of these conjunctions is <i>ki</i> which has entered our language from Persian. Especially in the Old Anatolian Turkish period, the conjunction <i>ki</i> is often used to consolidate, reinforce, cause-effect, explanation, etc. has established a connection between the auxiliary sentence and the basic sentence by taking over functions. <i>Kim</i> interrogative pronoun, which has been used in every period of Turkish since ancient Turkish, has gained the function of conjunction in addition to its interrogative function in the Old Anatolian Turkish period with the influence of <i>ki</i>.</p> <p>In this study, the use and functions of <i>ki</i> and <i>kim</i> conjunctions in Risâletü’n-Nushiyye, one of the important mesnevi of XIII. and XIV. century literature will be discussed.</p>

\* Öğr. Gör. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Seydişehir Meslek Yüksekokulu, Konya / Türkiye. E-mail: ahmetcal42@gmail.com.

ORCID  <https://orcid.org/0000-0001-9000-4205>.

Bu makaleyi şu şekilde kaynak gösterebilirsiniz / To site this article (APA):

Çal, Ahmet (2020). Risâletü’n-Nushiyye’de *Ki* / *Kim* Bağlaçlarının Kullanılışı. *Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi (UDEKAD)*, 3 (2): 160-182. DOI: <http://dx.doi.org/10.37999/udekad.781441>.

### Extended Abstract

That does not have any meaning alone; Words that link co-attendant words, phrases, or sentences are called conjunctions. Conjunctions have an important place in Turkish sentence constructions. However, Turkish is a language in which conjunctions are rarely used due to its general structure. It is known that conjunctions were not used in the Old Turkish period. It is determined that even many conjunctions that are Turkish in terms of the structure today are taken from other word classes.

After the adoption of Islam, especially as a result of transferring works through translation, there has been an increase in the number of conjunctions transmitted from Persian to our language. One of these conjunctions is *ki*. The conjunction *ki* has been used as conjunction linking compound sentences both in Turkish developed in the Anatolian region and Harezmi Turkish in Central Asia. Besides, starting from the periods when Persian influenced Turkish, under the influence of the conjunction *ki* passed from Persian, *kim* interrogative pronoun in Turkish also gained the quality of being conjunction and continued until the XIX. century in Ottoman written language. *Kim* undertook all his duties under the influence of *ki*, was used together with that in the early periods of Western Turkish, but later on, with the widespread adoption of *ki*, the conjunction function lost its place to *ki* and continued to be used only as a question pronoun.

*Ki* and *kim* are conjunctions that connect two elements in compound sentences. Sentences with *ki* and *kim* consist of a basic sentence and an auxiliary sentence that completes this sentence in various ways. While the auxiliary sentence is sometimes directly linked to the basic sentence and becomes a complementary element of the predicate, sometimes it becomes an element that indicates, complements, and qualifies by connecting to one of the noun elements of the basic sentence. At the same time, *ki* is a reinforcement preposition that connects the ending element to an explanation and conclusion sentence, an auxiliary sentence. But in this structure, the main element precedes the auxiliary element. This is against the syntax of Turkish. Therefore, compound sentences with *ki* are foreign to Turkish in terms of the establishment.

In this study, the use of *ki* and *kim* conjunctions in the work named *Risâletü'n-Nushiyye*, which belongs to the period of Old Anatolian Turkish and has the feature of a counsel, will be emphasized. The work, consisting of 600 couplets, has more than one copy.

While advising people in the work written by Yunus Emre, the language was also used very effectively. Various conjunctions have also been used frequently while establishing a connection between related sentences. Two of these are *ki* and *kim* conjunctions. *Ki* was used as conjunction 75 times and *kim* was used as conjunction 61 times in 600 couplets in the work. In verses 25., 377., 463., 480. and 598, *ki*, and *kim* are used as conjunction twice. Besides, *kim* has a pronoun in the work is also used a lot. *Ki*, which expresses doubts, hesitations, predictions and comes from *erki* in Old Turkish, has not been encountered. It has been determined that *ki* / *kim* conjunctions in the *Risâletü'n-Nushiyye* are used in 17 different functions.

The conjunctions of *ki* and *kim* in the *Risâletü'n-Nushiyye* are quite high. In the work, which consists of 600 couplets, the words *ki* and *kim* were used 136 times as conjunction. This shows that these conjunctions are used almost once in every 4 couplets. In 81 of these, *ki* and *kim* are the complement of the basic sentence, the object in 14, the subject in 2, the predicate in 4. *Ki* and *kim*, which reinforce other words in 6 examples, report probability in 2 examples.

In 13 examples and literally in 2 examples, it establishes a relationship between sentences with the meaning of da / de. While linking the sentences with the opposite expression in 3 examples, it served as an explanation in 9 examples.

Ki and kim conjunctions were used as subject 32 times, object 14 times, complement (adverb) 15 times, indirect object 20 times, and predicate 20 times of the auxiliary sentence.

## 1. Giriş

Tek başlarına bir anlamları olmayan; eş görevli sözcükleri, kelime gruplarını ya da cümleleri birbirine bağlayan sözcüklere bağlaç denir. Türkçe cümle kuruluşlarında bağlaçlar önemli bir yer tutar (Hacıeminoğlu 2015: 112). Bununla birlikte Türkçe, genel yapısı itibariyle bağlaçların az kullanıldığı bir dildir. Eski Türkçe döneminde bağlaç kullanılmadığı da bilinmektedir (Korkmaz 2017: 620). Bugün yapı bakımından Türkçe olan birçok bağlacın bile aslında başka kelime sınıflarından alındıkları tespit edilmektedir. VIII. asırda yerleşik hayata geçen Uygurlar, Soğud ve Tohar gibi İranlı milletlerin dillerindeki bağlaçları alarak Türkçede bulunan *kaçan*, *kanyu*, *kim*, *ne* gibi kelimelere yeni anlamlar vermiş, temel düşünceyi farklı yönlerden tamamlamaya çalışmışlardır (Tokatlı 2005: 134; Savran 2003: 225). İslamiyet'in kabulünden sonra özellikle çeviri yoluyla eser aktarma neticesinde dilimize Farsçadan geçen bağlaçların sayısında bir artış olmuştur. Bu bağlaçlardan biri de *ki* bağlacıdır. *Ki* bağlacı hem Anadolu bölgesinde gelişen Türkçede hem de Orta Asyadaki Harezmi Türkçesinde birleşik cümleleri birbirine bağlayan bir bağlaç olarak kullanılmıştır (Eckmann 1959: 27, Aktan 2006: 53). Ayrıca, Farsçanın Türkçeye etki ettiği devirlerden başlayarak, Farsçadan geçme *ki* bağlacının etkisi altında, Türkçedeki *kim* soru zamiri de bir bağlaç olma niteliği kazanmış ve Osmanlı yazı dilinde XIX. yüzyıla kadar süregelmiştir (Korkmaz 2017: 620-621, Tokatlı 2005: 134). *Ki*'nin etkisiyle onun bütün görevlerini üstlenen *kim*, Batı Türkçesinin ilk dönemlerinde *ki* ile birlikte kullanılmasına rağmen, sonradan *ki*'nin yaygınlaşıp benimsenmesiyle bağlaç fonksiyonunu kaybederek yerini *ki*'ye bırakmış ve yalnızca soru zamiri olarak kullanılmaya devam etmiştir (Özkan 2004: 244). Bugün tek başına bağlaç olarak kullanılmayan *kim*, bu fonksiyonunu *nitekim* bağlacında sürdürmektedir (Aksan 2005: 66-67).

*Ki* ve *kim* birleşik yapıları cümlelerdeki iki unsuru birbirine bağlayan bir bağlaçtır (Tokatlı 2005: 134). *Ki* ve *kim*'li cümleler bir temel cümleyle bu cümleyi çeşitli yönlerden tamamlayan bir yardımcı cümleden meydana gelirler. Yardımcı cümle bazen doğrudan temel cümleye bağlanıp yüklem tamamlayıcı bir unsur olurken bazen de temel cümle isim unsurlarından birine bağlanarak onu belirten, tamamlayan, niteleyen bir unsur olur (Eckmann 1959: 27).

*Ki* aynı zamanda sonuna geldiği unsuru bir açıklama ve sonuç cümlesine, bir yardımcı cümleye bağlayan kuvvetlendirme edatıdır. *Ki*'den önce isim, edat veya fiil gelebilir. Asıl cümleyi pekiştirmek, ona dikkat çekmek için *ki*'ye bağlı bir yardımcı cümleden faydalanılır (Ergin 1981: 362). Fakat bu yapıda, asıl unsur, yardımcı unsurdan önce gelir. Bu ise Türkçenin sözdizimine aykırıdır. Bundan dolayı *ki*'li birleşik cümleler kuruluş bakımından Türkçeye yabancıdırlar (Tulum 1978: 16).

Bu çalışmada, Eski Anadolu Türkçesi dönemine ait olan ve bir nasihatname özelliği gösteren **Risâletü'n-Nushiyye** adlı eserde kullanılan *ki* ve *kim* bağlaçlarının kullanımı üzerinde durulacaktır. 600 beyitten oluşan eserin birden fazla nüshası vardır. Her nüshada beyitler arasında belirli farklılıkların olduğu görülmektedir. Çalışmamızdaki örnekler Mustafa Tatçı'nın *Yunus Emre Divânı Risâletü'n-Nushiyye Tenkitli Metin* adlı çalışmasından alınmıştır. Tatçı, bu

çalışmasında Süleymaniye Kütüphanesindeki Fatih nüshasını esas almış ve **Risâletü'n-Nushiyye**'nin diğer nüshalarıyla Fatih nüshası arasındaki farklılıkları tenkitli olarak yayımlamıştır. Dolayısıyla çalışmamızın temelini de Fatih nüshası oluşturmaktadır. Ancak Fatih nüshasında olmadığı hâlde içinde *ki* ve *kim* bağlaçları bulunan beyitler de mevcuttur. Bu beyitler Tatçı'nın vermiş olduğu beyit numarasına göre çalışmaya dâhil edilmiştir.

Yunus Emre tarafından yazılan ve didaktik bir nitelik taşıyan **Risâletü'n-Nushiyye XIII.** ve XIV. yüzyıl Türk edebiyatının mesnevi türünde yazılmış ilk ve en güzel örneklerinden biridir (Tatçı 1991: 3). Anadolu Türklüğünün hayatından alınan motiflerle süslenen risâle bu dönemde yazılan diğer nasihatnamelerden farklı olarak kendine özgü birtakım özellikler göstermektedir. Eserin yazımında kullanılan sade Türkçe, Yunus'tan sonra gelen birçok şâiri de önemli ölçüde etkilemiştir. Eser aynı zamanda çok güzel bir sembolizm ve allegori ile oluşturulmuştur. Risâletü'n-Nushiyye'de genel itibarıyla Ruh ve Akıl, Kibir ve Kanaat, Buşu (öfke) ve Gazâb (gazap), Sabır, Buhl (cimrilik) ve Hased (kıskançlık), Gaybet (gıybet) ve Bühtân (iftira) olmak üzere 6 konu işlenmektedir. Yunus bu konuları işlerken insanlara öğüt vermeyi amaçlamaktadır. Onun öğüdü insanı Hakk'a ulaştırmak içindir (Tatçı 1991: 2-3). Risâletü'n-Nushiyye'de insanın kendi nefsi ile yaptığı mücadele ön plandadır. Mutasavvıflara göre insanı kötü olmaya ve kötülük yapmaya sevk eden şey nefistir. (Sağlam 2017: 350).

Yunus Emre insanlara öğüt verirken dili de son derece etkili kullanmıştır. Birbiriyle alakalı cümleler arasında bağlantı kurarken çeşitli bağlaçlardan da sıkça faydalanmıştır. Bunlardan ikisi *ki* ve *kim* bağlaçlarıdır. Eserdeki 600 beyitte 75 defa *ki*, 61 defa de *kim* bağlaç olarak kullanılmıştır. 25., 377., 463., 480. ve 598. beyitlerde *ki / kim* bağlaç olarak 2 defa kullanılmıştır. Bunun yanında eserde zamir olan *kim* de çokça kullanılmıştır. Şüphe, tereddüt, tahmin bildiren ve Eski Türkçedeki *erki*'den gelen *ki*'ye ise rastlanmamıştır.

Risâletü'n-Nushiyye'de *ki / kim* bağlaçlarının 17 farklı işlevde kullanıldığı tespit edilmiştir. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz:

## 2. Yardımcı Cümleyi Özne İlgisiyle Temel Cümleye Bağlayan Örnekler:

Eserde, yardımcı cümleyi özne ilgisiyle temel cümleye bağlayan 2 örnek tespit edilmiştir. Bu örneklerde özneler hem yardımcı cümlelerin hem de temel cümlelerin öznesi konumundadır.

### 2.1. Yardımcı Cümlelerin Öznesi Olanlar:

52. “Olun **kim** yiri yurdu onda ola

Pes anun kişileri kanda ola”

*Yeri yurdu cehennemde<sup>1</sup> olan kişilerin benzeri nerede olur?*

401. “Çü ‘âciz kendü dahı kendözinden

**Ki** şad olan olur gussa yüzünden”

*Kendi bile kendi özünden âciz olduğu için mutlu olan onun yüzünden kederli olur.*

## 3. Yardımcı Cümleyi Nesne İlgisiyle Temel Cümleye Bağlayan Örnekler:

Eserde, *ki* ve *kim* bağlaçlarının yardımcı cümleyi nesne ilgisiyle temel cümleye bağladığı 12 örnek vardır. *Ki* ve *kim*'in bağlı olduğu öge bu 12 örneğin 4'ünde yardımcı cümlelerin öznesi,

<sup>1</sup> Cehennem 51. beyitte geçmektedir.

2'sinde nesnesi, 2'sinde tümleci, 2'sinde yer tamlayıcısı, 2'sinde de yüklemi olarak kullanılmıştır.

### 3.1. Yardımcı Cümlelerin Öznesi Olanlar:

213. “Bilürem anı **kim** tâ'atı yokdur<sup>2</sup>

Hem ilde-şarda adı sanı yokdur”

*Hem onun itaatinin olmadığını hem de şehirde (halk içinde) iyi sıfatının olmadığını bilirim.*

390. “Kıyâmete degin yir yutıgider

Gör imdi **ki** kıyâmet ana n'ider”

*Yer onu (Kârûn'u) kıyamete kadar yutup gitti, kıyametin ona ne yaptığını şimdi gör.*

463. “Hisâbın her kişi kim bunda virdi

Gümânsuz bil **kim** ol Hakk'ına irdi”

*Kişi hesabını burada verse, şüphesiz onun Hakk'ına kavuştuğunu bil.*

598. “İ gâfil bil **ki** 'ömrün geçesidür

Ecel kim ire 'aybun açasıdur”

*Ey gafil ömrünün geçeceğini bil, ecel gelerek ayıbını meydana çıkaracaktır.*

### 3.2. Yardımcı Cümlelerin Nesnesi Olanlar:

21. “Gör imdi **kim** seni kime taparsın

Kime kapu açup kime yaparsın”

*Sen, şimdi kime taptağını, kime kapı açıp kapattığını gör.*

455. “Hisâbı her kimün yârına kaldı

Tut eyle **kim** balığı taşa saldı”

*Her kimin hesabı yarına kalırsa, balığı taşa saldağını farz et.*

### 3.3. Yardımcı Cümlelerin Tümleci (Zarf) Olanlar:

276. “Ayıdur sabr **kim** tiz tutsun anı

Harâb itdi ili anun ziyânı”

*Sabrın onu çabuk tutmasını söyler, onun kaybı şehri harap etti.*

424. “Bu murdâr gördiler **kim** taşra düşdi

Bahîller it gibi çep-çevre üşdi”

*Bu pis (leşin) dışarı düştüğünü ve cimrilerin it gibi onun etrafına üşüşüğünü gördüler.*

### 3.4. Yardımcı Cümlelerin Yer Tamlayıcısı Olanlar:

411. “Diler **kim** buhl elinden kurtıla ol

<sup>2</sup> “Tâ'atı yokdur” yardımcı cümlesinde *kim*'in bağlı olduğu “tâ'atı” sözcüğü cümlelerin öznesidir.

‘İyân ola ana Hak’dan yana yol”

*O, cimriliğin elinden kurtulmayı ve Hak’tan yana bir yolun ona aşikâr olmasını ister.*

**416.** “Dilerem **kim** bana feryâd iresin

Bu güç görmüş kişiye dâd viresin”

*Bana feryat edip bu zorluk görmüş kişiye ihsan vermeni dilerim.*

### 3.5. Yardımcı Cümlelerin Yüklemi Olanlar:

**403.** “Kimesneye dimez **kim** kancaru yol

Meger Belî deminde lâ didi ol”

*Yol ne tarafadır kimseye söylemez, o meğer “Evet”, deminde “Hayır” demiş.*

**410.** “Dimiş ‘âlem için bir nazar ıssı

**Ki** dutmaz anı illâ bir ‘âr ıssı”

*Bir nazar sahibi, âlem için “Hayâ sahibi birinden başkası onu tutamaz.” demiş.*

### 4. Yardımcı Cümleyi Yüklem İsmi İlgisiyle Temel Cümleye Bağlayan Örnekler:

Yüklem cümleleri, yüklem isminin cümle şeklinde genişletilmiş biçimidir (Savran 2003: 226; Aktan 2006: 55). Eserde, *ki* ve *kim* bağlaçlarının yardımcı cümleyi yüklem ismi göreviyle temel cümleye bağladığı 3 örneğe rastlanmıştır. *Ki* ve *kim*’in bağlı olduğu öge bu örneklerin 2’sinde aynı zamanda yardımcı cümlelerin öznesi, 1 örnekte ise nesnesi durumundadır.

#### 4.1. Yardımcı Cümlelerin Öznesi Olanlar:

**24.** “Nişânları bu **kim** yüzleri kara

Bu nefrîn ü şikâyet kanda vara”

*Nişanları yüzlerinin karalığıdır, bu nefret ve şikâyet nereye varacak.*

**118.** “Çü sensin düşmenün dostun kim ola

**Ki** yavuz hu durur sana havâle”

*Bu kötü huyun<sup>3</sup> sana engeldir, çünkü düşmanın sensin. Dostun kim ola?*

**395.** “Ne çâredür **ki** buhlı göre anı

Geçüp boynına tar oldı cihânı”

*Cimri, dünyasının boynuna geçip dar olduğunu gördüğünde ne çaredir.*

#### 4.2. Yardımcı Cümlelerin Nesnesi Olanlar:

**19.** “İki sultân durur sana havâle

Diler her birisi **kim** mülki ala”

*Her birisi mülkü almayı isteyen, sana gönderilmiş iki sultan vardır.*

<sup>3</sup> Burada kötü huydan kasıt kibirdir.

## 5. Yardımcı Cümleyi Sebep İlgisiyle “zira”, “çünkü”, “-dİĞİ için” Anlamlarıyla Temel Cümleye Bağlayan Örnekler:

Temel cümle faaliyetinin nedenini bildiren cümlelere sebep cümlesi denir (Savran 2003: 232). Risâletü'n-Nushiyye'de *ki* ve *kim* bağlaçlarının yardımcı cümleyi sebep ilgisiyle temel cümleye bağladığı örneklere sıkça rastlanmaktadır. Zira yazılış amacı insanlara öğüt vermek olan bir eserde sebep-sonuç ilişkisine bağlı cümlelerin sayıca fazla olması gayet doğaldır. Eserde *ki* ve *kim* bağlaçlarına bağlı 26 cümle sebep bildirmektedir. Bu 26 cümlede *ki* ve *kim* bağlaçlarının bağlı olduğu cümle temel cümlede tümleci (zarf) durumundadır. Yardımcı cümle açısından değerlendirilecek olursa *ki* ve *kim* bağlaçlarının bağlı olduğu ögelerden 12'si yardımcı cümlede öznesi, 3'ü nesnesi, 7'si tümleci (zarf), 2'si yer tamlayıcısı, 2'si de yüklemi durumundadır.

### 5.1. Yardımcı Cümlede Öznesi Olanlar:

#### 36. “**Ki** sevdiğünden öte menzülün yok

Asıl ma'nî budur söz kelecî çok”

*Sevdiğinden başka gidecek yerin **olmadığı için**, söz çok olsa da asıl mana budur.*

#### 37. “Bu yolda da'vî sığmaz ma'nî gerek

Neyi **kim** severisen anı gerek”

*Bu yolda iddia etmenin (zıtlaşmanın) yeri yok, mana gereklidir (vardır); **çünkü** her neyi seversen sana o gerekli (yâr)'dir.*

#### 98. “Kapu gözet kapu ko dip gözetme

**Ki** devlet kapudadır koma gitme”

*Alçak gönüllü ol, yüseklerle heves etme; mutluluk alçak gönüllülükte **olduğu için** bırakıp gitme.*

#### 190.” Kim ola bencileyin câna kıyar

Meger **kim** ben olam merdâne kıyar”

*Cana, benim gibi kim kıyabilir? **Zira** mertlere kıyan sadece ben olurum.*

#### 197. “İşidenler kaçar benüm sözümden

**Ki** ben de korkaram uş kendözümden”

*İşitenler benim sözümden kaçar, **zira** ben bile kendi özümden korkarım.*

#### 243. “Kamusından sana ol ola yigrek

**Ki** dostâ tâ'atun gizlîsi gerek”

*Dostâ (Allah'a) taatin gizlîsi efdal **olduğu için** o (bu tarz ibadet) hepsinden daha iyidir.*

#### 281. “Fidâ cânüm sana iy sabr eyesi

**Ki** sabr oldı benüm cânüm gıdası”

*Ey sabır sahibi, sabır benim canımın gıdası **olduğu için** sana can fedadır.*

#### 285. “Anunçün sabrdur 'atâ-yı devlet

**Ki** sabr eyler kamu müfsidleri mât”

*Sabır, tüm bozguncuları mat ettiği için mutluluk ihsanıdır.*

**409.** “Özün bilmege **kim** mikdârı yokdur

Ona var dimenüz bilün o yokdur”

*Kendisini bilmesinin kıymeti **olmadığı için** ona var demeyin, bilin ki o yoktur.*

**431.** “Kamu ‘ilm ü ‘amel bir terke değmez

**Ki** terki olmayan bir berke değmez”

*Bütün ilim ve ameller, (dünyayı) terk etmeye erişemez; **zira** (dünyayı) terk etmeyen sağlam bir yere erişemez.*

**484.** “Eger varısa ‘aklun gaybeti ko

**Ki** gaybet koyanın haznesi tolu”

*Eğer aklın varsa gaybeti bırak, **zira** gaybeti bırakanın hazinesi dolar.*

**504.** “Şeker sevme **ki** ol Mısır’da biter

Neyi kim severise anda yiter”

*Şeker sevme **zira** o Mısır’da yetişir, kim neyi severse onda kaybolur.*

### **5.2. Yardımcı Cümlelerin Nesnesi Olanlar:**

**299.** “Çü çekdiler kogayı çıkdı taşra

Zihî devletlü **kim** sabrı başara”

*(Hz. Yusuf) Sabırlı olmayı **başardığı için** ne hoş bahtlıdır, çünkü kovayı çektiler, (kuyudan) dışarı çıktı.*

**438.** “**Ki** yüz bin yögrügi bir sâhi utdı

Bu meydân öndülin ol aldı gitdi”

*Yüz bin Yörük’ü bir cömert **yendiği için** bu meydan ödülünü alıp gitti.*

**536.** “Anunçün hâlidür cân yimişinden

**Ki** gözin ıramaz dünyâ işinden”

*Gözünü dünya işinden **ayırmadığı için** can yemişinden yoksundur.*

### **5.3. Yardımcı Cümlelerin Tümleci (Zarf) Olanlar:**

**188.** “Benüm ileyüme kim katlanısar

**Kim** hışmumdan deniz oda yanısar”

*Benim önümde kim dayanabilir? **Zira** hışmumdan deniz ateşte yanar.*

**240.** “Bu vechile niçesi olısar hâl

**Ki** hiç eyü ‘amel yok toludur kâl”

*Bu cihetle hâlin nasıl olacak? **Zira** hiç iyi işin yok, sözün boldur.*



302. “Sabır kimdeyse ol ‘Arş’a süner

**Ki** sabr içre bulunur dürlü hüner”

*Sabır kimdeyse o Arşa çıkar, zira sabır içinde türlü hüner bulunur.*

303. “Sana her hâlile sabır gerek hoş

**Ki** sabırla kılurlar kahrı hem nûş”

*Kahr, sabırla zevküsefa kılındığı için sana her hâlde hoş bir sabır gerekir.*

309. “Sabırsuz kişilerün dirliği ham

**Ki** sabırla eyü olur ser-encâm”

*Sabırsuz kişilerin hayatı, yaşayışı hamdır, zira bir işin sonu sabırla iyi olur.*

325. “Şeker yirise dadı dalı yokdur

**Ki** tadlu dirliğile hâli yokdur”

*Şeker yese bile tadı yoktur zira tatlı bir hayat için hâli yoktur.*

331. “Bu ne kuteh nazar bu ne firâset

**Ki** bir dem olmadun kendünle halvet”

*Bu ne kısa bakış, bu ne anlayış? Zira bir dem kendinle yalnız kalmadın.*

#### 5.4. Yardımcı Cümlelerin Yer Tamlayıcısı Olanlar:

76. “N’idem dimek ırag oldı bulardan

**Ki** ‘ömr ü rızka ol durur payândan”

*Sonunda ömür ve rızka O (Allah) karar verdiği için “Ne yapayım?” demek bunlara uzak oldu.*

377. “Didi ki bunca mâli virimeyem

Meger **kim** yir yüzinde yürimeyem”

*(Kârûn) Dedi: Bunca malı veremem, zira (verirsem) yeryüzünde yürüyemem.*

#### 5.5. Yardımcı Cümlelerin Yükleme Olanlar:

333. “Ko sevme dünyeyi **kim** kala senden

Dilersen dilemezsen ala senden”

*Bırak dünyayı sevme, zira senden geride kalır; istesen de istemesen de senden alınır.*

491. “Sakın katran kabını koyma balı

**Ki** nâzük yirdedür dostun visâli”

*Sakın balı katran kabına koyma, zira dostun kavuşması nazik yerdedir.*

#### 6. Yardımcı Cümleyi Netice, Sonuç İlgisiyle “böylece”, “bundan dolayı” Anlamaları İle Temel Cümleye Bağlayan Örnekler:

Temel cümledeki hareketin neticesini belirten yardımcı cümlelere sonuç cümlesi denir (Savran 2003: 232). Yani bu cümleler temel cümlelerin yüklemine sonuç bakımından tamamlar. *Ki*'nin Türkçedeki sonuç ve açıklama işlevi çok kuvvetlidir. Öyle ki bazen sonuç ve açıklama muhayyileye bırakılarak yardımcı cümlelerin kullanılmadığı da görülmektedir (Ergin 1981: 362). Eserde *ki* ve *kim* bağlaçlarına bağlı 13 sonuç cümlesi bulunmaktadır. Bu 13 cümlelerin tamamında *ki* ve *kim* bağlaçlarının bağlı olduğu cümle temel cümlelerin tümleci (zarf) durumundadır. Yardımcı cümle açısından değerlendirilecek olursa *ki* ve *kim* bağlaçlarının bağlı olduğu öğelerden 4'ü yardımcı cümlelerin öznesi, 1'i nesnesi, 3'ü tümleci (zarf), 2'si yer tamlayıcısı, 3'ü de yardımcı cümlelerin yüklemidir.

### 6.1. Yardımcı Cümlelerin Öznesi Olanlar:

172. "Aşaklık 'âlemün bünyâdı oldu

**Ki** her ne varısa ana düzüldi"

*Tevazu âlemin temeli oldu, böylece her ne varsa ona göre düzenlendi.*

384. "Koyıcak yir anı girü yoyıldı

Vay ol kişiye **kim** ol darb uruldu"

*Yer onu bırakınca (yeminini) tekrar bozdu böylece o (Kârûn) darbeyi yedi, vay o kişiye.*

483. "Kişinün hayzıdur agzında gaybet

**Ki** gaybet söyleyen bulmaya rahmet"

*Ağızdaki gıybet kişinin pisliğidir, bundan dolayı gıybet söyleyen rahmet bulmasın.*

550. "Kimesne suçıçün kimse kınanmaz

**Ki** ayruklar suçu senden sorılmaz"

*Bir başkasının suçu yüzünden kimse kınanmaz, bundan dolayı başkalarının suçu senden sorulmaz.*

### 6.2. Yardımcı Cümlelerin Nesnesi Olanlar:

337. "Haselden kişi ne fâyide görür

Neye **kim** lâyıkısan Tanrı virür"

*Kişi hasetlikten ne fayda görür? Böylece neye layıksan Allah verir.*

### 6.3. Yardımcı Cümlelerin Tümleci (Zarf) Olanlar:

81. "Hakîkat bunlar ölmezler kalurlar

**Ki** her dem yiniden kismet alurlar"

*Bunlar gerçekte ölmeyip kalırlar, böylece her dem yeniden kismet alırlar.*

296. "İrürdi devlete ol sabr-ı 'âlî

**Ki** sabrıyla hoş oldu cümle hâli"

*Büyük sabırla saadete kavuştu, böylece cümle hâli sabırla hoş oldu.*

475. "Çü dost anun olupdur her nefesde

**Ki** dostsuz cân kuşu turmaz kafesde”

*Dost her nefeste onunla olur **bundan dolayı** can kuşu kafeste durmaz.*

#### 6.4. Yardımcı Cümlelerin Yer Tamlayıcısı Olanlar:

441. “Sahî bir kişidir Uçmag’a bakmaz

**Ki** tâc u hülleye hûriye akmaz”

*Cömert bir kişi cennete bakmaz, **bundan dolayı** (gönlü) taç, cennet elbisesi ve huriye akmaz.*

442. “Anı tuyanlara ne Cennet ü Hûr

**Ki** terke girene ne Hûr ne Kusûr”

*Onu duyanlar için ne cennet ne huri (önemlidir) **bundan dolayı** (dünyayı) terk edene, ne huriler ne de köşkler (gereklidir.)*

#### 6.5. Yardımcı Cümlelerin Yükleme Olanlar:

97. “Tekebbür olmagıl **kim** söğülesin

Sürükmişler bile hem birikesin”

*Kibirli olma **böylece** küfre girersin, kovulmuşlarla bir olursun.*

158. “Bu alçaklık akuban ırmag oldı

**Ki** bellüdür denize varmag oldı”

*Bu tevazu, akıp ırmak oldu; **böylece** (niyetinin) denize varmak olduğu bellidir.*

582. “İki ‘âlem bir oddur bir nazarda

**Ki** birdür togruya imrûz u ferdâ”

*İki âlem bir bakışta bir ateştir, **bundan dolayı** doğru olana bugün de yarın da birdir.*

#### 7. Yardımcı Cümleyi Amaç, Maksat, Gaye İlgisiyle “diye”, “-mAsı için”, “-mAk için” Anlamlarıyla Temel Cümleye Bağlayan Örnekler:

Amaç cümlesi, temel cümledeki yüklem anlamını ileriye yönelik hedef yönüyle tamamlayan yan cümledir (Eckmann 1959: 43). Bu cümleler, temel cümle faaliyetinin hangi hedef doğrultusunda ve nasıl bir maksatla vuku bulduğunu belirtir (Savran 2003: 231). Eserde, 12 cümlede *ki* ve *kim* bağlaçları yardımcı cümleyi amaç, maksat ilgisiyle temel cümleye bağlamaktadır. Bu cümlelerin tamamında yardımcı cümle, temel cümlelerin tümleci (zarf) durumundadır. Yardımcı cümleye baktığımızda *ki* ve *kim* bağlaçları 1 cümlede özneye, 4 cümlede nesneye, 1 cümlede tümlece (zarf), 2 cümlede yer tamlayıcısına ve 4 cümlede ise yükleme bağlıdır.

#### 7.1. Yardımcı Cümlelerin Öznesi Olanlar:

470. “Güzin it dünyâda bir eyü yoldaş

**Ki** bu nefsün pelidi çekmeye baş”

*Bu nefis ağacının baş **çekmemesi için** dünyada iyi bir yoldaş seç.*

## 7.2. Yardımcı Cümlelerin Nesnesi Olanlar:

176. “Casûs ‘akla varup haber iletdi

Görün alçaklığı **kim** kibre n’itdi”

*Tevazunun kibre ne yaptığını görmesi için casus, akla varıp haber iletti.*

254. “Ne nasîhât diyeyin gayrı bundan

**Ki** kulam dimeye kulluk unıdan”

*Kulluğunu unutan kulum demesin diye bundan başka ne nasihat vereyim.*

374. “Kılup feryâd didi kogıl vireyim

**Ki** ‘öşrin mâlumun ben çıkarayım”

*(Kârûn) Feryat edip dedi: Malımın zekâtını çıkarmak için bırak, vereyim.*

413. “Çü âgâz itdi **kim** sözünü diye

Kulak dutdı ‘akıl ol keleciye”

*Akıl o söze kulak verip dinledi, çünkü sözünü söylemek için (konuşmaya) başladı.*

## 7.3. Yardımcı Cümlelerin Tümleci (Zarf) Olanlar:

246. “Gelün **kim** bir tanışık tanışalum

Bu halvet yir degül kanda kaçalum”

*Dost olup tanışmak için gelin, zira burası yalnızlık yeri değil, nereye gidelim.*

## 7.4. Yardımcı Cümlelerin Yer Tamlayıcısı Olanlar:

25. “Sakıngıl kim bulardan olmayasın

**Ki** nefis dîvânına yazılmayasın”

*Nefis defterine (günah) yazılmasın diye bunlardan olma ve sakın.*

591. “Togurlık göstere göz bakışına

**Ki** senden cümle yavuz iş taşına”

*Bütün kötü işlerin senden uzaklaşması için göz, bakışına doğruluk göstereyin.*

## 7.5. Yardımcı Cümlelerin Yükleme Olanlar:

96. “Gerek cânlu kişi cânın sakına

**Ki** taksîr itmeye kendü hakına”

*Kendi hakkında kusur etmemesi için, canlı kişi canını sakınmalı.*

263. “Hayf ol kişiye kala bu yoldan

Düriş **kim** kurtulasın sen bu hâldan”

*Bu yoldan geri kalan o kişiye yazık, sen bu hâlden kurtulmak için çalış.*

383. “Katı şarteyledi ‘öşrini vire

Bi-çârelik nasîbin **kim** gidere”

(Kârûn) Biçare nasibini **gidermek için** zekâtını vermeye çok yemin etti.

474. “Çü düzdi dost şehirin eyledi rast

**Ki** dirlik itmege dostıla peyvest”

*Dost ile kavuşup yaşamak için* dost ilini tertip ettiği zaman düzgün yaptı.

## 8. Yardımcı Cümleyi Şart İlgisiyle “-sA” Anlamıyla Temel Cümleye Bağlayan Örnekler:

Temel cümlelerin faaliyetinin koşulunu ifade eden cümlelere şart cümlesi denir. Bu cümleler, temel cümleye genellikle doğrudan bağlandıkları için Eski Anadolu Türkçesinde *ki* ve *kim*'li örneklerine çok fazla rastlanmaz (Savran 2003: 233). Ancak insanlara öğüt vermeyi amaçlayan Risâletü'n-Nushiyye'de şartlı cümle yapısı sıkça kullanılmıştır. Zira eserde *ki* ve *kim*'in şart anlamını taşıdığı 16 cümle tespit edilmiştir. Şart cümlelerinin bazen istek kipinde kullanıldığı da görülmektedir.

16 cümlelerin 2'sinde yardımcı cümle, temel cümlelerin nesnesi durumundadır. Bu 2 cümlede de *kim* yardımcı cümlelerin yüklemine bağlıdır. 14 cümlede ise yardımcı cümle, temel cümlelerin tümlecidir. *Ki* ve *kim* bu cümlelerin 1'inde yardımcı cümlelerin öznesi, 2'sinde nesnesi, 1'inde tümleci, 8'inde yer tamlayıcısı, 2'sinde de yüklemidir.

### 8.1. Temel Cümlelerin Nesnesi Olanlar:

#### 8.1.1. Yardımcı Cümlelerin Yüklemi Olanlar:

271. “Çü câsûs bu sözi 'akla irürdi<sup>4</sup>

Niçe **kim** varıdı haber degürdi”

*Casus bu sözü akla ulaştırdığı zaman, ne kadar şey varsa haber verdi.*

311. “Ne işün **kim** ola sabır bitürür

Seni ulu sa'âdete yitürür”

*Sabır, ne işin olsa bitirir, seni ulu saadete kavuşturur.*

### 8.2. Temel Cümlelerin Tümleci (Zarf) Olanlar:

#### 8.2.1. Yardımcı Cümlelerin Öznesi Olanlar:

265. “Sarây süpürmedüm kim gele bize

Begenmez mi **ki** ferrâş gele düze”

*Sarayı süpürmedim, bize kim gelir; hizmetçi gelip dizse beğenmez mi?*

#### 8.2.2. Yardımcı Cümlelerin Nesnesi Olanlar:

326. “Hasûd eli anunçün irmez işe

Kime **kim** kuyı kaza kendü düşe”

*Kime kuyu kazarsa kendi düşer, onun için hasetçinin eli bir işe ermez.*

<sup>4</sup> Bu beyitte iki yardımcı cümle vardır. *Çü* bağlacı bağlı olduğu yardımcı cümleyi tümleç (zarf) ilgisiyle yardımcı cümleye bağlarken, *kim* bağlacı *niçe* kelimesiyle birlikte kullanılarak bağlı olduğu yardımcı cümleyi nesne ilgisiyle temel cümleye bağlamaktadır.

457. “Şu **kim** ahvâlini yarına kodı

Eliyle öz başına koydı odı”

*Şu kişi hâlini yarına koyarsa, ateşi kendi başına eliyle koymuştur.*

### 8.2.3. Yardımcı Cümlelerin Tümleri Olanlar:

408. “Kimün **kim** buhlıla bilindi hâli

Narıla kurtulmaga yok mecâli”

*Kimin hâli cimrilikle bilinirse, ateşten kurtulmaya mecali yoktur.*

### 8.2.4. Yardımcı Cümlelerin Yer Tamlayıcısı Olanlar:

219. “Kişi **kim** ma’şûkaya esrimeye

Dalâlet almış anı ne dimeye”

*Kişi sevgiliye kendini adamazsa; sapmıştır, ona bir şey demeyesin.*

253. “Kaçan şol bir sipâhî ma’zul olur

**Ki** sultân kullığında ol kul olur”

*Her ne zaman sultanın kulluğunda kul olursa, bir sipahi azledilmiş olur.*

280. “Şunun **kim** dünyada sabr ola yârı

Safâ vü zevk olur her lahza kârı”

*Şu kişinin dünyada yârı sabır olursa, kârı her zaman zevk ve safâ olur.*

305. “**Ki** her kimde olursa sabr hâli

Olusar hayrıla anun me’âli”

*Sabr hâli her kimde olursa onun sonu hayır ile olur.*

346. “Şu **kim** yoldaşına hıyânet eyler

Kime yoldaş olursa la’net eyler”

*Kişi yoldaşına ihanet ederse, kime yoldaş olsa (buna) lanet eder.*

406. “Kişi **kim** Hak yolundan taşra dura

Dutup boynına kendü zencîr ura”

*Kişi, Hak yolundan dışarı çıkarsa; tutup kendi boynuna zincir vurur.*

463. “Hisâbın her kişi **kim** bunda virdi

Gümânsuz bil kim ol Hakk’ına irdi”

*Kişi hesabını burada verse, şüphesiz onun Hakk’ına kavuştuğunu bil.*

482. “Kimün **kim** agz’inde gaybet ola

Sorusuz cümle yirde ol mât ola”

*Kimin ağzında gaybet olsa sorgusuz her yerde yenilir.*

### 8.2.5. Yardımcı Cümlelerin Yüklemleri Olanlar:

189. “Nereye **kim** varam başlar kesilir

Kime buşarısam olukdem ölür”

*Nereye **varırsam** başlar kesilir, kime öfkelensem o zaman ölür.*

196. “Nereye **kim** varam ot bitmez anda

Çü naktoldı kime derd yitmez anda”

*Nereye **varsam** orada ot bitmez, zira kimi çıkardıysam onda dert bitmez.*

### 9. Yardımcı Cümleyi Tarz İlgisiyle “-ken”, “-ArAk”, “-dİĞİ gibi” Anlamlarıyla Temel Cümleye Bağlayan Örnekler:

Temel cümledeki hareketin nasıl ve ne şekilde yapıldığını anlatan cümlelere tarz cümlesi denir (Savran 2003: 231). Türk dilinin belirli bir devrinden sonra ve belirli alanlarında gelişen –ArAk eki, asıl fiilden daha önce veya onunla aynı zamanda yapılan, fiildeki eylemin tarzını gösteren bir zarf-fiil ekidir (Korkmaz 2017: 128). –ken zarf-fiil eki de genellikle hâl zarfı olarak kullanılır (Ergin 1998: 347). Risâletü'n-Nushiyye'de *ki* ve *kim* bağlaçlarının tarz ilgisiyle yardımcı cümleyi temel cümleye bağladığı 7 örnek tespit edilmiştir.

Bu 7 örneğin tamamında *ki* ve *kim*'in bağlı olduğu yardımcı cümle, temel cümledeki tümleci (zarf) durumundadır. *Ki* ve *kim* aynı zamanda bu cümlelerin 1'inde yardımcı cümledeki öznesi, 1'inde nesnesi, 1'inde tümleci, 2'sinde yer tamlayıcısı, 2'sinde de yüklemidir.

#### 9.1. Yardımcı Cümledeki Öznesi Olanlar:

462. “**Ki** bunda bitmeyen iş anda bitmez

Sagır mı kulagun niçün işitmez”

*Burada bitmeyen iş orada **bitmezken** kulağın sağır mı, niçin işitmez?*

#### 9.2. Yardımcı Cümledeki Nesnesi Olanlar:

391. “**Ki** oddan zencir ider(ler) malını

Kamu 'âlem göre anun halını”

*Malını ateşten zincir **yaparak** cümle âleme onun hâlini gösterirler.*

#### 9.3. Yardımcı Cümledeki Tümleci Olanlar:

564. “Avarasın dahı ilün-günün yok

**Ki** öz 'özümlü bir düzgünün yok”

*Kendi kusurunla bir düzgün (işin) **olmadığı gibi** avaresin, ilin günün bile yok.*

#### 9.4. Yardımcı Cümledeki Yer Tamlayıcısı Olanlar:

109. “Şular **kim** ol gönülden taşra kala

Nasîbin aldurur ayruk ne ala”

*Şunlar, o gönülün dışında **kalarak** nasibini kaptırır. Şunlar başka ne alabilir? (Şunların eli boş kalır.)*

266. “**Ki** bunca dürlü mühmel bu sarâyda

Gele bize diyü dostı kim ayda”

*Bunca ihmal edilmiş bu sarayda bize gel **diyerek** dostu kim çağıra?*

### 9.5. Yardımcı Cümlelerin Yüklemi Olanlar:

528. “**Ki** gözdür kıymez ider her metâ‘a

Ya kıymetsüze kim aydur bizâ‘a”

*Her eşyaya değer biçen **gözken** kıymetsiz şeyin değerli olduğunu kim söyler?*

598. “İ gâfil bil ki ‘ömrün geçesidir

Ecel **kim** ire ‘aybun açasıdır”

*Ey gâfil ömrünün geçeceğini bil, ecel **gelerek** aybını meydana çıkaracaktır.*

### 10. Yardımcı Cümleyi Zaman İlgisiyle “-diğİ zaman”, “-ken” Anlamlarıyla Temel Cümleye Bağlayan Örnekler:

Temel cümledeki iş ve oluşun zamanını bildiren yan cümlelere zaman cümlesi denir (Aktan 2006: 57). –*ken* zarf-fiil eki hareketin gerçekleştiği sırayı göstererek bir zaman ifade eder. Bu ek cümlede durum zarfının yanında zaman zarfı da olabilir (Ergin 1998: 347).

Risâletü’n-Nushiyye’de *kim* bağlacının zaman ifade ettiği 6 örnek tespit edilmiştir. Bu örneklerin 6’sı da yardımcı cümleyi tümleç ilgisiyle temel cümleye bağlamaktadır. 3 örnekte *kim* bağlacının bağlı olduğu öge aynı zamanda yardımcı cümlelerin öznesi, 1 örnekte yer tamlayıcısı, 2 örnekte ise yüklemidir. Zaman bakımından incelendiği zaman 5 cümlede temel cümle ile yardımcı cümle eylemlerinin eş zamanlı olduğu görülmektedir. *Kim*’in yardımcı cümlelerin yüklemi olduğu 1 cümlede ise yardımcı cümle eylemi temel cümleden önce gerçekleşmiştir.

2 örnekte *kim* bağlacı “kaçan” kelimesiyle birlikte –*diğİ zaman* anlamında kullanılırken, 2 örnekte de aynı anlamı tek başına karşılamaktadır. 1 örnekte ise *kim* bağlacı “niçeme” kelimesiyle birlikte –*ken* anlamındadır.

#### 10.1. Yardımcı Cümlelerin Öznesi Olanlar:

103. “Sana kibr ü hevâ ne vefa kıla

Vay ol gününe **kim** nakşun yıkıla”

*Vücudun **bozulduğu zaman** (toprak olduğu zaman) kibir ve hevesin sana faydası olmaz, o güne yazık.*

323. “Mazarrâtdan niçeme **kim** o kaçar

Eved tohmını bitmez yire saçar”

*O (hasetçi), nice tohumu bitmez (çorak) yere **saçarken** zarardan ne kadar kaçabilir?*

547. “Kaçan **kim** göz gönülden togru baka

İşitmez kulaguna Hakk’ı çaka”

*Göz gerçekten gönülden **baktığı zaman** kulağı işitmez, Hakk’a erişir.*

#### 10.2. Yardımcı Cümlelerin Yer Tamlayıcısı Olanlar:



523. “Kişi **kim** kendözine ola düşman

Ana dost olması pes ola gümân”

*Kişi kendisine düşman olurken, o hâlde onunla dost olması şüphelidir.*

### 10.3. Yardımcı Cümlelerin Yüklemi Olanlar:

282. “Kaçan **kim** olası bu sabrıyla sen

‘Acebdür olası sonra peşîmân”

*Sen bu sabırla olduğun zaman, sonra pişman olman şaşılacak şeydir.*

553. “Söze yol yok durur **kim** söylene boş

Meger söz hak ola hem hak ola gûş”

*Boş söylendiği zaman söze yol yoktur, oysa hem sözün hem de işitmenin hak olması gerekir.*

## 11. Yardımcı Cümleyi Soru İlgisiyle “niçin” Anlamıyla Temel Cümleye Bağlayan Örnekler:

Risâletü'n-Nushiyye'de *ki* bağlacının cümleye soru anlamı kattığı 1 örnek tespit edilmiştir. Bu cümlede de *ki*'nin bağlı olduğu yardımcı cümle, temel cümlelerin tümlecidir. Aynı zamanda *ki*'nin bağlı olduğu öge yardımcı cümlelerin yüklemi durumundadır.

### 11.1. Yardımcı Cümlelerin Yüklemi Olanlar:

329. “Bu ne hâldür sana iy faydasuz cân

**Ki** yokdur gayretün iy kaydasuz cân”

*Ey faydasız can senin bu durumun nedir? Niçin gayretin yoktur ey kararsız can?*

## 12. Yardımcı Cümleyi İstisna İlgisiyle “sadece”, “ancak” Anlamlarıyla Temel Cümleye Bağlayan Örnekler:

Risâletü'n-Nushiyye'de *ki* bağlacının istisna ilgisiyle yardımcı cümleyi, temel cümleye bağladığı 2 örnek bulunmaktadır. Bu örneklerde yardımcı cümle aynı zamanda temel cümlelerin tümleci durumundadır. Ayrıca örneklerden birinde *ki*, bağlı olduğu yardımcı cümlelerin öznesi, diğerinde ise yer tamlayıcısı durumundadır.

### 12.1. Yardımcı Cümlelerin Öznesi Olanlar:

583. “**Ki** togru hâlini yarına koymaz

Bugün yarın dimek ol hâle uymaz”

*Bugün yarın demek o hâle uymaz, sadece doğru (kişi) hâlini yarına bırakmaz.*

### 12.2. Yardımcı Cümlelerin Yer Tamlayıcısı Olanlar:

544. “Dimek gördüğünü gaybet bu mutlak

**Ki** perdelülere sâbit degül Hak”

*Gördüğünü söylemek şüphesiz gybettir, ancak (gözleri) perdelilere Hak ispat edilmiş değildir.*

### 13. Başka Bir Sözcüğü Pekiştirmek İçin Kullanılan Örnekler:

*Ki* ve *kim* bağlaçları bazen başka kelime ya da ekleri pekiştirmek ya da kuvvetlendirmek için de kullanılabilir. Risâletü'n-Nushiyye'de *ki* ve *kim* bağlaçlarının pekiştirme amacıyla kullanıldığı 6 örnek tespit edilmiştir.

#### 13.1. “-SA” Şart Ekini Pekiştirmek İçin Kullanılan Örnekler:

324. “Ne **kim** işlerise kendüye ziyân

Kim olur kendözine eyle kıyan”

*Her ne işlerse kendine ziyandır, kendi kendine böyle kıyan kim olur?*

588. “Neye **kim** bakarısan ol yüzündür

Kime ne sanurısan kendözündür”

*Her neye bakarsan o kendi yüzündür, kimin hakkında ne düşünürsen kendi özündür.*

#### 13.2. “Zirâ” Bağlacını Pekiştirmek İçin Kullanılan Örnekler:

458. “**Ki** zirâ pâdişâhun bunda hâzır

Ne işün var deye ferdâda âhır”

*Yarın ahirette ne işün var dese (ne yapacaksın)? Zira Padişahın burada hazır.*

#### 13.3. “-Medün” Zarf-fiil Ekini Pekiştirmek İçin Kullanılan Örnekler:

251. “**Ki** ‘ömrün geçdi bire bir dimedün

Bu bir sözi edeble söylemedün”

*Doğruya doğru demeden ömrün geçti, bir sözü edeple söylemedin.*

#### 13.4. “İla” Edatını Pekiştirmek İçin Kullanılan Örnekler:

480. “**Ki** gaybet cânıla kadîmi degül

Ki gaybet kandasâ âdemi degül”

*Gıybet can ile ezeli değildir ve gıybet kimdeyse insan değildir.*

#### 13.5. “Anunçün” Edatını Pekiştirmek İçin Kullanılan Örnekler:

443. “Anunçün **kim** tecellî balkır ana

Kayıkmaz zerrece ol degme yana”

*O zerre kadar hiçbir yana meyletmez, onun için tecellinin parıltısı ona (vurur).*

### 14. İki Cümle Arasında “belki” Anlamıyla ve İhtimal İfadesiyle Bağlantı Kuran Örnekler:

Risâletü'n-Nushiyye'de *ki* ve *kim* bağlaçlarının *belki* anlamıyla ve ihtimal ifadesiyle iki cümle arasında bağlantı kurduğu 2 örnek bulunmaktadır.

382. “Girü feryâd ider bu kez beni kon

Bolay **ki** olayıdı tâli'üm ön”

*(Kârûn) Tekrar feryat etti: Bu kez beni bırakın, belki talihim öncekinden iyi olur.*

552. “Ayrugı söyleyen özin unıdır

Dimegil ayrugı **kim** ‘âsi hûdur”

*Başkasını söyleyen kendini unuttur, başkasına söyleme belki asi huyludur.*

### 15. İki Cümle Arasında “ve” Anlamıyla Bağlantı Kuran Örnekler:

Risâletü'n-Nushiyye'de *ki* ve *kim* bağlaçlarının ve anlamıyla iki cümle arasında bağlantı kurduğu 13 örnek bulunmaktadır.

25. “Sakıngıl **kim** bulardan olmayasın

Ki nefis dîvânına yazılmayasın”

*Nefis defterine (günah) yazılmasın diye bunlardan olma ve sakın.*

144. “**Ki** dîn dutanlarun siccîn nesidür

Ye kibr ü kîn olıcak dîn nesidür”

*Din yolunu tutanların siccîn (cehennem vadisi) nesidir ve kin ile kibir ehlinin din nesidir?*

174. “Aşaklıkla kanâ'at hoş yâr oldı

Ne **kim** isterisen anda var oldı”

*Tevazu ile kanaat iyi dost oldu ve ne istersen onda var oldu.*

256. “Tamâm olsa işün yir-gök senündür

Ne **kim** dilerisen dilek senündür”

*İşin tamam olsa yer gök senindir ve neyi dilerisen dilek senindir.*

257. “**Ki** ‘âlem cismine sen cân olasın

Yir ü gök olmaya sensüz tolasın”

*Bu âlem cismine sen can olasın ve yer ile gök sensiz olmaya, sen dolasın.*

363. “Bu dünyâ turalı ni‘met bayağı

**Ki** eksilmedi hiç bir dane dahı”

*Bu dünya durdukça nimeti çoktur ve bir tane bile eksilmedi.*

439. “**Ki** yüz bin da‘vî kılan ana irmez

Anun izi-tozını kimse görmez”

*Yüz bin dava kılan ona ulaşamaz ve onun tozunun izini kimse göremez.*

477. “**Ki** bin er şehr içre el bir itdi

Haricîler sürilüp-el bir itdi”

*Bin kişi şehir içinde el birliği yaptı ve Haricîleri sürüp eli bir yaptı.*

478. “**Ki** ma‘mûr oldı şar düşmân sınıkdı

Bizüm tapucılar havâya çıkdı”

*Düşman yenildi ve şehir bayındır oldu, bizim hizmetçilerimiz havaya uçtu.*

**480.** “Ki gaybet cânıla kadîmi degül

**Ki** gaybet kandasâ âdemi degül”

*Gıybet canda ezeli değıldir ve gıybet kimdeyse insan değıldir.*

**486.** “Şu **kim** ol kapuya hâcâta vardı

Neyise maksûdı anı başardı”

*Şu (kişi), o kapıya istekleri için vardı ve isteğı ne ise onu başardı.*

**492.** “Tamarlarına cümle saykal urgıl

**Ki** her birine bir kulluk buyurgıl”

*Tüm damarlarına cila vur ve her birisine bir kulluk buyur.*

**596.** “Ol uğrı didüğüm şeytândur gezer

**Kim** dem-be-dem içünde fitne düzer”

*O hırsız dediğim şeytandır gezer ve durmadan içinde fitne dizer.*

**16. İki Cümle Arasında “bile”, “da”, “de” Anlamlarıyla Bağlantı Kuran Örnekler:**

Risâletü'n-Nushiyye'de *ki* bağlacının *da / de, bile* anlamıyla iki cümle arasında bağlantı kurduğu 2 örnek bulunmaktadır.

**130.** “Dirîgâ sen seni hiç bilimedün

Niçe kulsın **ki** kulluk kılımadun”

*Ne yazık! Sen kendini hiç bilemedin, nasıl kulsun da kulluk edemedin?*

**278.** “Görilmez oldu ol izi belürmez

Niçe izi **ki** hiç tozu belürmez”

*Görülmez oldu öfke, izi görünmez; ne izi, tozu bile görünmez.*

**17. İki Cümle Arasında “fakat”, “ama” Anlamlarıyla ve Zıtlık İfadesiyle Bağlantı Kuran Örnekler:**

Risâletü'n-Nushiyye'de *ki* ve *kim* bağlaçlarının *fakat, ama* anlamıyla ve zıtlık ifadesiyle iki cümle arasında bağlantı kurduğu 3 örnek bulunmaktadır.

**237.** “Bu zerkıla bezedün taş divârun

**Ki** aldı mekr eli içerü şarun”

*Bu riyayla dış duvarını süsledin fakat hırsızlar şehrin içindekini aldı.*

**348.** “Togırlık bekleyene buhul irmez

Hasûd hod **kim** durur hiç anı görmez”

*Doğruluk gözetene cimrilik ermez, fakat kendi hasetçi olan bunu hiç görmez.*

**538.** “Cânı yok kişinün uykusu kanmaz

**Ki** cânlu barmagın uykuya banmaz”

*Canı olmayan kişi uykuya doymaz, **fakat** canı olan (kişi) parmağını uykuya batırmaz.*

### 18. Açıklama İşleviyle İki Nokta (:) Yerine Kullanılan Örnekler:

Risâletü'n-Nushiyye'de *ki* ve *kim* bağlaçlarının *iki nokta (:)* yerine ve açıklama işleviyle kullanıldığı 9 örnek bulunmaktadır.

152. “İşit imdi ‘akıl bir ne dir ana

**Ki** alçaklık durur meded cânuna”

*İşit şimdi akıl ne der ona: Canına yardım edecek olan tevazudur.*

164. “**Ki** her bir mevcde bir kân bulasın

Dür ü yâkûtıla mercân bulasın”

*Her dalgada bir kaynak bulasın: inci, yakut ile mercan bulasın.*

212. “Özür gösterdi **kim** ben bir kişiyem

Fülân dirler bana fülân işiyem”

*Özür diledi: Ben bir kişiyim, filan derler bana filanın eşiyim.*

259. “Niçe devrân **kim** anda rahle urdun

Okuyup ‘asr u âyet yolda turdun”

*Bu nasıl devran: Onda rahle kurdun? Asr ayetini okuyup yolda durdun.*

300. “Göre sabrıla Yûsuf neye irdi

**Ki** sabrun acısı helvâya irdi”

*Sabrıla Yusuf neye ulaştı gör: Sabrın acısıyla helvaya ulaştı.*

316. “Sa’âdet istesen sabrı güzün gör

**Ki** ‘Va’llâhu mu’înü’s-sâbirîn’ gör”

*Mutluluk istersen sabrı seçkin gör, gör ki: “Allah sabredenlerle beraberdir.”*

334. “Süleymân gibi mâlik olmayasın

Hakîkatdür **ki** bunda kalmayasın”

*Süleyman gibi sahip olamazsın, gerçek şudur: Burada kalamazsın.*

377. “Didi **ki** bunca mâlı virimeyem

Meger kim yir yüzinde yürimeyem”

*(Kârûn) Dedi: Bunca malı veremem, zira (verirsem) yeryüzünde yürüyemem.*

534. “Göz oldur **kim** müdâm ol cânı göre

Farîzadur kula sultânı göre”

*Göz şudur: Devamlı o canı görür; kula, Sultan’ı görmek farzdır.*

**Sonuç**

Risâletü'n-Nushiyye'de *ki* ve *kim* bağlaçları oldukça fazladır. 600 beyitten oluşan eserde *ki* ve *kim* sözcükleri 136 defa bağlaç göreviyle kullanılmıştır. Bu da neredeyse her 4 beyitte 1 defa bu bağlaçların kullanıldığını göstermektedir. Bunların 80'inde *ki* ve *kim* temel cümlelerin tümleci, 14'ünde nesnesi, 3'ünde öznesi, 4'ünde yüklemi durumundadır. 6 örnekte başka sözcükleri pekiştiren *ki* ve *kim*, 2 örnekte de ihtimal bildirmektedir. 13 örnekte *ve* anlamıyla 2 örnekte ise *da / de* anlamıyla cümleler arasında ilişki kurmaktadır. 3 örnekte zıtlık ifadesiyle cümleleri birbirine bağlarken, 9 örnekte de açıklama işlevi üstlenmiştir.

*Ki* ve *kim* bağlaçları yardımcı cümlelerin 32 defa öznesi, 14 defa nesnesi, 15 defa tümleci, 20 defa yer tamlayıcısı ve 20 defa de yüklemi olarak kullanılmıştır.

Eserde toplamda 17 farklı görevde kullanılan *ki* ve *kim*, 25 defa ile en fazla sebep ilgisi kurmuştur. Sebep-sonuç ilişkisi kurmak için Türk dilinde sıkça kullanılan *ki* ve *kim* bağlaçlarının insanlara öğüt vermeyi amaçlayan bir eserde bu kadar sık bulunması doğaldır.

*Ki* ve *kim* bağlaçları eserde 16 defa şart, 13 defa sonuç, 12 defa amaç, 7 defa tarz, 6 defa de zaman ilgisi kurmuştur. Bu cümlelerin çoğunda *ki* ve *kim*'in temel cümlelerin tümleci olması dikkat çekicidir.

### Etik Beyan

“Risâletü'n-Nushiyye'de *Ki / Kim* Bağlaçlarının Kullanılışı” adlı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama ihtiyacı duyulmamıştır.

### Kaynakça

- Aksan, Doğan (2005). *Türkçenin Zenginlikleri İncelikleri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Aktan, Bilal (2006). “Nehcü'l-Ferâdis'in Cümle Yapısı ile ‘Takı’ ve ‘Kim’ Bağlaçlarının Kullanılışı”. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16: 47-61.
- Eckmann, Janos (1959). “Çağatayca Yardımcı Cümleler”. *Türk Dili Araştırma Yıllığı Belleten 1959*, 7: 27-58.
- Ergin, Muharrem (1981). *Azeri Türkçesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Ergin, Muharrem (1998). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak Yayınevi.
- Hacıeminoğlu, Necmettin (2015). *Türk Dilinde Edatlar*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Korkmaz, Zeynep (2017). *Türk Dili Üzerine Araştırmalar 1-2*. Ankara: TDK Yayınları.
- Özkan, Mustafa (2004). “Eski Türkiye Türkçesinde *ki/kim* Bağlaçlarının Kullanılışı Üzerine”. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 31: 243-255.
- Sağlam, Soner (2017). “Risâletü'n-Nushiyye ve Vagz-ı Azat'ta Nefis Terbiyesi”. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 27: 349-362.
- Savran, Hülya (2003). “Eski Türkiye Türkçesinde Kim Bağlaçlı Yardımcı Cümleler”. *Türk Dili Araştırma Yıllığı Belleten 1999*, 47: 225-238.
- Tatçı, Mustafa (1991). *Yunus Emre Dîvânı, Risâletü'n-Nushiyye Tenkitli Metin*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.



- Tatçı, Mustafa (2008). *Yunus Emre Divanı ve Risâletü'n-Nushiyye*. İstanbul: H Yayınları.
- Tokatlı, Suzan (2005). “Eski Anadolu Türkçesi Metinlerinde ‘Ki’, ‘Kim’ Bağlama Edatı ve İlgili Zamirlerinin Zaman ve Kip Eklerine Yüklelediği Görevler”. *Gazi Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6: 133-148.
- Tulum, Mertol (1978). *Sinan Paşa – Ma’arif-nâme, Metin ve Ki’li Birleşik Cümleler Üzerine*. Yayınlanmamış Doçentlik Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.



<b>ULUSLARARASI DİL, EDEBİYAT VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ</b>	<i>Cilt: 3, Sayı: 2, 2020</i>
<b>UDEKAD</b>	<i>Vol: 3, Issue: 2, 2020</i>
<b>INTERNATIONAL JOURNAL OF LANGUAGE, LITERATURE AND CULTURE RESEARCHES</b>	<i>Sayfa – Page: 183-205</i>
<b>МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ</b>	<i>E-ISSN: 2667-4262</i>
	

## ELEKTRONİK KÜLTÜR ORTAMINDA NEOLOJİZM

### NEOLOGISM IN ELECTRONIC CULTURE ENVIRONMENT

**Esra KAN ÇELİKİTEN\* & Hakan ÇELİKİTEN\*\***

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
<p> <b>Geliş:</b> 25.08.2020</p> <p> <b>Kabul:</b> 19.11.2020</p> <hr/> <p><b>Anahtar Kelimeler:</b> Neolojizm, Elektronik kültür ortamı, Söz varlığı, Dil değişimi.</p> <hr/> <p><i>Araştırma Makalesi</i></p>	<p>Yüzyıllardan beri insanlar arasında anlaşmayı sağlayan, kültür değerlerini nesilden nesle taşıyan, her bir süreçte kendini yenileyen ve geliştiren, kendine ait bir sistemi olan yapıya dil denir. Bu sistemin kendi içinde kuralları olsa da dışardan etkiye de her zaman açıktır. Dilin bu dinamik yapısı onu iyileştiren ve geliştiren tarafını oluşturmasına rağmen bazen bu yeni yapılanma dilin zararına da olabilmektedir. Sözlü ve yazılı iletişim ortamından sonra teknolojik gelişmelerin etkisiyle insanlar arasındaki iletişimin elektronik ortama kayması sonucu oluşan elektronik kültür ortamı, yakın dönemde dildeki değişimin görülebileceği en somut yerdir. Gelişen şartlar doğrultusunda dilde yeni bir kavrama ihtiyaç duyulduğunda ya da daha önce kullanılan bir kelimeye yeni bir anlam verildiğinde dilin kuralları esas alınarak yapılanma süreci ilerlemektedir. Bu yeni yapılanma, dilde neolojizm olarak tanımlanmaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte coğrafyanın bir önemini kalmaması durumu, elektronik kültür ortamında yeni yapıların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Dilimizde çoğunlukla bu yeni kültür ortamıyla yayılan yabancı kelimeler zaman içinde birtakım değişimler göstermiştir. Buna göre zamanla yabancı kökenli sözcüklere Türkçeymiş gibi muamele edilmiş, bu kelimelere Türkçe ekler veya yardımcı fiiller getirilmiştir. Bu çalışmanın amacı; elektronik kültür ortamında yaşanan bu yeni neolojizmleri ele almak, yabancı kelimelere gelen Türkçe ekleri ve yardımcı fiilleri tespit etmeye çalışmaktır.</p>

ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p> <b>Received:</b> 25.08.2020</p> <p> <b>Accepted:</b> 19.11.2020</p> <hr/> <p><b>Keywords:</b> Neologism, Electronic culture environment, word presence, language change.</p> <hr/> <p><i>Research Article</i></p>	<p>Structure that has its own system that has provided agreement between people for centuries, carried cultural values from generation to generation, renewed and developed itself in each process, is called a language. Although this system has rules in itself, it is always open to external influence. Although this dynamic structure of the language creates a side that heals and develops it, sometimes this new structure can also be to the detriment of the language. The electronic culture environment, which is formed as a result of the shift of communication between people to electronic environment due to technological developments after oral and written communication environment, is the most concrete place where the change in language can be seen in the near term. In accordance with the developing conditions, when a new understanding of the language is needed or a new meaning is given to a previously used word, the structuring process is always progressing based on the rules of the language. This new structuring is described in the language as neologism. The fact that geography does not have any importance with the development of technology has led to the emergence of new structures in the electronic culture environment. Foreign words in our language, which are mostly spread by this new cultural environment, have shown a number of changes over time. Accordingly, over time, foreign origin words were treated as if they were Turkish, and Turkish suffixes or auxiliary verbs were introduced to these words. The aim of this study is to address these new neologisms experienced in electronic culture environment, to try to identify Turkish suffixes and auxiliary verbs coming to foreign words.</p>

\* Sorumlu Yazar (Corresponding Author), Doktora öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara / Türkiye, E-posta: esraakaan1@gmail.com.

ORCID  : <https://orcid.org/0000-0002-7101-0092>.

\*\* Arş. Gör. Dr., Harran Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Şanlıurfa / Türkiye, E-posta: hakancelikten1@gmail.com.

ORCID  : <https://orcid.org/0000-0002-3823-684X>.

Bu makaleyi şu şekilde kaynak gösterebilirsiniz / To cite this article (APA):

Kaan Çelikten, Esra-Çelikten, Hakan (2020). "Elektronik Kültür Ortamında Neolojizm". *Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi (UDEKAD)*, 3 (2): 183-205. DOI: <http://dx.doi.org/10.37999/udekad.785222>.



## Extended Abstract

A means of communication that provides communication between people and allows them to tell the feelings and thoughts, lives, traditions and customs of the society in which they were created by word or sign is called language. A language is a system programmed to change and improve itself from the first moment it was created. Throughout history, different languages have interacted with each other due to many elements such as migrations, Wars, geography being close to each other, and trade. In the following period of time, the emergence and development of technology has become the most important element affecting the language. While we can talk about oral and written culture for societies before, with the development of Technology, a new one has been added to them: the electronic culture environment.

Along with television, radio, the internet and social media, a new era in language has begun. Before, when various factors were needed to change the language, the emergence of technology changed the balance and moved the language interaction to a different dimension. Increasing the interaction of different languages with each other has changed and updated the need for language. Meeting the need for new words that arise in the language is called 'neologism'. Neologism, which occurs in two ways: semantic and formal, plays an important role in meeting the needs of language, while its unconscious use leads to language corruption. Each language can be influenced by another language. This is an important element for the development of language. But even though it is the equivalent of a word in a language, the preference of a stranger of that word corrupts that language. This situation is a threat to the existence of native language and language.

The aim of this study is to determine the formal neologisms arising in the electronic culture environment. Turkish Turkish auxiliary verb is a foreign word and a foreign word is brought together to form a unified structure of the case was tried to be examined in spite of the origin of the word is foreign.

During the preparation of this study, electronic media such as television, internet, social media, online games were scanned and the neologisms that emerged on these platforms were classified under separate headings. Neolojistik emerging through social media terms, neolojistik emerging terms through games, through television neolojistik emerging terms, terms and terms used in various fields neolojistik neolojistik used in more than one area, for a total of five titles are given. It is aimed to evaluate the neologism in the language within its context with sample sentences reflecting the use of words in media such as Twitter, Instagram, Youtube.

The data obtained showed that foreign words are most often given verb-making suffixes from the noun -la/-le/-leş. (likela- / dmleş- / tweetle- )

Auxiliary verbs brought to foreign words are verbs such as to/to be/ to do/ to take/ to laugh/ to attract/ to eat/ to walk/ to exit/ to remove/ to open/ to give.

The study found that not every suffix or verb was used with the same intensity. The fact that these new neologisms, which emerged in the study, have become widespread in the language, causes serious damage to the language. In addition, this study has shown that some words have begun to be re-meaning in such a way that they come to different meanings from the field in which they were first used. This shows how widely neologism is used. The use of the word in one area in other areas has shown that neologism can very easily affect the native language and gain prevalence very easily. Although there is no need for native language, these foreign words that leak pose serious harm to the language. The increase in Internet use has also paved the way for young age groups to actively participate in this medium, and this has led to the realization of neologism in younger groups. The fact that the electronic culture environment is a fast consumption environment, that the language used is periodic, has caused Generations x, y, z to break away from each other and have difficulty understanding and the emergence of a mixed language structure.

## 1. Giriş

En eski çağlardan beri birbiriyle iletişim kurmayı bir şekilde başarmış olan insan, zaman ilerledikçe hem kendini hem de dilini geliştirmiş ve ilerletmiştir. Muharrem Ergin dili;

“İnsanlar arasında anlaşmayı sağlayan doğal bir vasıta, kendisine mahsus kanunları olan ve ancak bu kanunlar çerçevesinde gelişen canlı bir varlık, temeli bilinmeyen zamanlarda atılmış bir gizli anlaşmalar sistemi, seslerden örülmüş içtimai bir müessesedir” (2008: 3) şeklinde tanımlar. Her dil ortaya çıkışından itibaren kendini geliştirir. Bu durum dilin doğasında vardır. Her dilde az veya çok diğer dillerden bir etki görülür. Bunun sebebi her toplumun birbiriyle etkileşim hâlinde olmasıdır. Geçmiş zamanda savaşlar, göçler, ekonomik gelişmeler, bulunulan coğrafya vb. durumlar dili geliştiren ve toplumların etkileşimde olmasını sağlayan önemli unsurlardandır. Günümüzdeyse bu etkenlerin yanı sıra bir yeni gelişme daha dile katkı sağlamaya başlamıştır: Teknoloji.

İnsanlığın her geçen zamanda biraz daha gelişmesi, yeni şeylerin keşfi ve bu yeni şeylere mevcut kavramların yetersiz kalması dili gelişmeye ve değişmeye zorlamıştır. Ancak bu değişim sadece belli bir yerde gerçekleşmemiştir. İnternetin keşfedilmesi coğrafi konumları etkisiz hâle getirmiş, daha önce coğrafi yakınlığı bulunmayan yerler, internet sayesinde birbiriyle etkileşime geçebilmiştir. Şüphesiz teknoloji olmadan önce de toplumlar birbiriyle etkileşim hâlinde olmuşlardır. Ancak söz gelimi Amerika’da yaşanan bir olayın veya keşfedilen bir şeyin öğrenilmesi, bu coğrafyadan uzak olan toplumlar için uzun zaman almıştır. Ancak teknolojinin işin içine girmesiyle coğrafi konum artık ister yakın olsun ister uzak her bölgeden, her insan birbiriyle iletişim hâlinde olmayı başarmıştır. Teknolojinin ortaya çıkardığı bu durum, dil ve iletişim açısından önemli bir gelişmedir. Ancak bu yeni mecra da anlaşmayı sağlayacak olan dilin hangi dil olacağı konusunda bir uzlaşmaya varılamamıştır. Nitekim İngiltere de bir terim ortaya çıkmış ve bu terimin diğer dillerde karşılığının olmaması ilk kullanıcıların söylediği şeklin yaygınlaşmasına sebep olmuştur. Bunun ardından ekonomik, askeri, sosyal ve siyasi olarak en gelişmiş olan devletlerin dili, ortak anlaşma dili olarak doğal bir süreçle kendini kabul ettirmeye başlamıştır. Bilindiği üzere bir devlet ne kadar güçlüyse etkisi de o kadar güçlü olmuştur. Bu tarihte ilk kez gördüğümüz bir şey değildir. Daha önce de ekonomik sömürünün kültürel sömürüye dönüştüğü, ekonomisi güçlü olan toplumların daha zayıf toplumlara karşı dil politikaları uyguladığı bilinen bir gerçektir.<sup>1</sup> Bilindiği üzere toplumların anlaşma aracı olan dile yapılan her müdahale onları yönetmenin kapısını aralamaktadır. Bu yüzden dil ve ekonomi arasında sıkı bir ilişki vardır. Günümüzde ekonomik açıdan güçlü olan devletlerin, teknolojide de kendilerini geliştirmeleri ve bu alanda birçok çalışma yapmaları ve bu devletlerin daha çok Batı devletlerinden oluşması, gelişmelerin bu yönde olmasına sebep olmuştur. Durumun böyle olması yani keşfedilen şeylerin daha çok Batı kaynaklı olması elektronik kültür ortamında da Batı etkisinin ağırlık kazanmasının ağırlık kazanmasına sebep olmuştur.

Gelişen teknoloji ve artan iletişim, kültürler arası etkileşimi arttırmış bununla birlikte de diller arasında çeşitli değişimler ortaya çıkmıştır. Toplumlar arası dil etkileşimi bilinen en eski gerçeklerden olsa da bu yabancı dillerin aşırı etkisini kabul etmek anlamına da gelmemelidir. Doğan Aksan bu konuda, “...Eğer yabancı dillerin etkisi aşırı ölçüde olursa bunun sonucunda dil kendi benliğini yavaş yavaş yitirmekte, yabancılaştırma, temel söz varlığına inerek dilin pek çok kavramının kendi öğeleriyle anlatılmasına, yeni kavramların anlatım bulmasına, eğitim ve öğretimin anadiliyle gerçekleştirilmesine engel olmaktadır” demiştir (2009: 25). Yine bu

<sup>1</sup> Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (Özkan-Musa 2004: 96).

konuda “*Yabancı dillerden ihtiyaç ölçüsünde kelime almanın dışında gramer yapısını bozacak yabancı unsur, dilin iç bünyesindeki gelişimi durdurup onun yozlaşmasına, hatta yoksullaşmasına sebep olur. Dilin yozlaşması, onun kirlenmesi anlamına gelmektedir*” şeklinde görüşler de vardır (Özkan-Musa 2004: 97). Bir dilin söz varlığı her zaman önemli olmuştur. Çünkü bir dilin ileri seviyede olup olmadığının ölçütlerinden biri o dilin söz varlığıdır. Bir dilin ne kadar gelişmiş olduğu, ne kadar etkileşimde bulunduğu, zengin bir söz varlığına sahip olup olmamasından anlaşılmaktadır.<sup>2</sup> Buradaki etkileşim elbette içinde barındırdığı yabancı kelimelerin çokluğu değildir. Zira bir dilde kendi dilinden daha fazla yabancı kelime varsa bu, o dilin dış etkiye açık olduğunu ve milli bir bilincin olmadığını gösterir.

Dil içinde herhangi bir sebeple yeni bir kelimeye ihtiyaç duyulabilir. Bu durumlarda dil, ya mevcut ihtiyacı için yeni bir kavram bulacak ya da bu kavramı başka dillerin kullanımıyla karşılayacaktır. Yeni ihtiyaçlar bazen dile yeni kavramların kazandırılması şeklinde olumlu gelişmelere yol açabilir. Çünkü mevcut söz varlığı zenginleşecek ve dili geliştirecektir. Ancak bazen yeni kavramların kabulü dilde birtakım yozlaşmalara da sebep olabilmektedir.<sup>3</sup> Dilbiliminde bu durum ‘neolojizm’ kavramıyla ele alınmaktadır. Neolojizm; Yunanca kökenli bir kelimedir. *Neo-* ya da Yunanca tabiriyle *neos* ‘yeni’ demektir ve eklendiği kelimeye ‘Yeni’ kelimesinin vurgusunu yapar; *logos* ise ‘söz’ demektir. Neolojizm bu iki kelimenin birleşmesinden oluşur. Dilbiliminde ‘yenileşme’ olarak ifade edilse de kesin bir tanımı yapılamamaktadır.

Günay Karaağaç, Dil Bilimi Terimleri Sözlüğünde neolojizm için “*İletişimi ikinci plana atan yanlış dil tutumlarından biri*” olarak tanımlar (2013: 321).

Hasan Tutar ise; “*Dilin genel morfolojik ve semantik yapısına aykırı moda, heves ve içeriksiz bir ‘yenilik sarhoşluğu’yla köksüz, özensiz kavram üretimi*” (2018: 3) olarak tanımlamaktadır.

İsa Sarı, bu konu da daha olumlu bir görüş öne sürmektedir:

*“Yeni kavramları karşılamak amacıyla, daha önce dilde var olmayan sözcükler türetilir ya da ilgili kavramı karşılayan sözcükler başka dil(ler)den aynen alınıp çoğu zaman da uyarlanarak dilin söz varlığına dahil edilir. (...) Bundan hareketle, yaygın kullanım alanı bulmalarına bakılmaksızın, dilde daha önce var olmayan ya da var olan fakat yeni anlamlar kazanan sözcükleri neolojizm olarak değerlendirmek mümkündür”* (2013: 20).

Berke Vardar ise; “*Yeni oluşturulmuş ya da bir süre unutulduktan sonra yeniden kullanılmaya başlanmış bir başka dilden ya da bir ağızdan yeni alınmış birimlerle yeni bir anlam edinmiş aynı türden birimlere verilen ad*” (2002: 223) şeklinde tanımını yapar.

Yukarıdaki tanımlardan da anlaşılacağı üzere neolojizm dilde değişimi ortaya çıkardığı açıktır. Bu değişimin olumlu veya olumsuz yönde olduğu şeklinde yorumlama ise konuyu ele alış tarzınıza bağlıdır. “*Dilbilimcilerin büyük bir çoğunluğu yalnız neoloji/ neolojizm teriminin*

<sup>2</sup> Söz varlığı hakkında geniş bilgi için bkz. (Aksan 2004: 7-10).

<sup>3</sup> Dil yozlaşması ve neolojizm ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. (Karaağaç 2013: 320-321)

*kökeninde bulunan 'yeni' anlayışı üzerinde görüş birliğine varmış ancak bu yeniliğin türü konusunda ortak bir düşünceye varamamışlardır” (Okтуğ 2009: 127).*

Elektronik kültür ortamındaki neolojizmin ne şekilde ve hangi işlevde gerçekleştiği hususuna geçmeden önce bu alanda yapılan çalışmalara genel hatlarıyla bakmak yerinde olacaktır. Konuyu Cumhuriyet Dönemi ile ele alırsak aslında 1932 yılında Türk Dil Kurumunun faaliyetleri ile dile yeni kelimeler kazandırma çalışmalarının başladığını söylemek mümkündür. Bu faaliyetlerin bir devlet politikasıyla birlikte yürütüldüğü açıktır. Bu dönemde Türkçeyi daha çok Arapça ve Farsça kökenli kelimelerden arındırma süreci yaşanmıştır. İlerleyen yıllarda günlük dilde kullanılacak kelimeler hükümet politikaları ve siyasi yaklaşımlar sebebiyle çeşitli tartışmalar çerçevesinde devam etmiştir.<sup>4</sup> Günümüze doğru yaklaşıldığında ise dile yeni kelimelerin girmesi, farklı bir platform olarak radyo ve televizyon gibi teknolojik araçlar ile sunulan içeriklerle devam etmiştir. Yakın dönemde ise internet ortamı dilde neolojizmin yaşandığı önemli bir alan olmuştur. Yeni koşullar altında dilde hızla kullanım yaygınlığı kazanan yeni ögeler üzerine çeşitli çalışmalar yapılarak bu konu, alan uzmanlarınca farklı açılardan ele alınmıştır. Buna göre genel ağ dili üzerine (Akata 2019), akıllı telefonlarla birlikte yeni sözcüklerin kullanımı üzerine (Şafak 2018), Türkçede 2000li yıllarda itibaren yaygınlaşan yeni sözler üzerine (Yurtbaşı 2017), yine Türkçenin sözvarlığında yer alan yeni ögeler üzerine (İmer 1991), yeni adlandırma ihtiyaçları üzerine (Sarı 2013), Türkçede kelime oluşumu üzerine (Gözütok 2008) vb. çeşitli çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Bütün bu çalışmalar neolojizmin oluşum aşamaları, türleri ve dillerin sözvarlığı üzerine ayrıntılı bilgiler sunmaktadır. Bu çalışmalarla elde edilen verilerin yanında günümüzde gelişen şartlar doğrultusunda dilde neolojizmin oluştuğu yeni ortamlar ve yeni oluşum şekilleri ortaya çıktığı fark edilmektedir. Bu hususta genç kuşakların sosyal medya platformlarındaki dil kullanımının yanı sıra online oyunlardaki dil kullanımını dikkat çekmektedir.

Sözlü ve yazılı kültürden sonra üçüncü bir kültür olarak karşımıza çıkan elektronik kültür ortamı kitleler arasında iletişimde oldukça önemli bir konuma yerleşmiştir. İletişim açısından kendi dilini oluşturmuş olan bu yeni kültür ortamı, hızla yayılmış ve bu durum yeni kelimelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kuşaklar arasında iletişimin zorlaşmasına sebep olan bu kültür ortamı, daha çok Z kuşağı olarak tabir edilen 2000 yılı sonrası doğan genç nesil tarafından tercih edilmektedir. X kuşağının yabancı olarak gördüğü, Y kuşağının yarısının anlamlandırdığı ancak Z kuşağı ve sonrası kuşakların kullandığı bu yeni kültür dönemi, dilde birtakım değişimlere sebep olmaktadır.<sup>5</sup> Günümüzde özellikle genç kuşakların yaygın olarak kullandığı sosyal medya ve online oyun alanları dile birçok yeni öge girişinin önünü açmaktadır. Dilde karma yapıları ortaya çıkaran bu durum dildeki değişimin yaş sınırını çok aşağılara çekmiştir.

Bir dilin söz varlığı, yeni kavramları karşılayamadığı durumlarda bu kavramları karşılamak için yeni kelimelere ihtiyaç duymaktadır. Neolojizm de bu kavramları çeşitli yöntemlerle ortaya çıkaran ve bu kavramları söz varlığına kazandıran sistemin adıdır. Kamile İmer; neolojizmin dizimsel ve anlamsal olmak üzere iki başlığından bahseder. Bunlar; şekil üzerinden yapılan yani kelime türetim ekleriyle ortaya çıkan veya kelimelerin birleşmesiyle

<sup>4</sup> Türkiye’de neoloji çalışmaları hakkında bkz. (Yurtbaşı 2017: 521-522)

<sup>5</sup> Kuşaklar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Arslan-Staub 2015: 1-24; Kuran 2018 vb.).

yeni anlamlar ortaya çıkarılan dizimsel neolojizm ve aynı kelimeye farklı anlamların kazandırılmasıyla ortaya çıkan anlamsal neolojizmdir.<sup>6</sup>

Neolojizme, dilde konuşucular açısından üç farklı işlev yüklenmektedir:

**1- Çağrı İşlevi:** Neolojizmin tanımı gereği, yeni bir adlandırma olması, bu sözcükleri ilgi çekici kılmaktadır. Neolojizmlerin önemli bir bölümü, okuyucuyu yönlendirmek amacıyla gazete haberlerinin başlıklarında kullanılmaktadır.

**2- Uslamlama İşlevi:** Neolojizm kullanan konuşucu, dinleyici üzerinde etki yaratma amacı taşımaktadır.

**3- Bağlantı İşlevi:** Neolojizmler, son olarak dinleyicide etki yaratarak iletiye tepki vermesini sağlamak amacıyla da kullanılmaktadır (Oktuğ 2009: 125).

Neoloji, bir dilde yeni sözlükbirimlerin ortaya çıkmasını sağlar. Bir başka deyişle dilde var olmayan yeni kavramları ortaya çıkartır veya var olan kavramlara yeni anlamlar yükleyerek o kavrama yeni bir boyut kazandırır. Bu yönüyle de neolojizm iki ayrı bölüme ayrılır:

**1-Biçimsel Neolojizm:** Daha önce dilde bulunmayan sözcüklerin üretimidir. Çoğunlukla ön/ son eklerle türetme veya birleşik sözcükler yaratılması yoluyla gerçekleştirilmektedir.

**2- Anlamsal Neolojizm:** Dilde var olan bir gösterene yeni bir anlam yüklenmesidir (Oktuğ 2009: 127).

Biçimsel neolojizmin alanına giren verileri inceleyen bu çalışma, hem elektronik kültür ortamında gerçekleşen neolojizmin neler olduğunu, hangi eklerle ve hangi yardımcı fiillerle yapıldığını tespit etmeyi hem de oluşan bu neolojizmin hangi yaş gruplarının üzerinde etkili olduğunu ve bu durumun kuşaklar arasındaki iletişimde doğurabileceği olası sorunları göstermeyi hedeflemektedir. Bu yapılırken kuşaklar arası bir yaklaşım gözetilerek yakın dönemde yeni öğelerin dile giriş şekli ve kuşaklar arası iletişimin boyutları üzerinde durulacaktır. Özellikle elektronik kültür ortamındaki platformların kullanıcılarının yaşının çok aşağılara çekilmiş olması günümüzde neolojizmin çok genç kuşaklarda gerçekleştirdiğini göstermektedir. Çalışmamız bu yöne yaptığı vurguyla günümüzde neolojizmin yeni yaşam alanlarını, dilin kuşaklar arasındaki değişimini ve yaşanan bu değişimin toplum içerisindeki etkisini göstererek bu alanda ortaya çıkan yeni gelişmeleri gösterme çabasıdadır. Ayrıca bir alanda ortaya çıkan yeni öğelerin başka alanlara geçerek dilde kendine yeni kullanım alanları açtığı da gösterilmeye çalışılacaktır. Bu çalışmadan önceki çalışmalar çoğunlukla anlamsal neolojizmi ele alırken bu çalışma biçimsel neolojizme göre yapılmıştır. Ayrıca sadece sosyal medya dili değil çevrimiçi oyun dili de çalışmaya eklenmiştir. Bu konuyla ilgili örneklendirme daha önce hiçbir çalışmada yer almamaktadır. Elde edilen verilerin yaş grupları da belirtilerek dil değişiminin özellikle hangi yaş grubu aralığında olduğunu göstermek çalışmanın ana temasını oluşturmaktadır. İncelenmiş olan kelimelerin hangi anlamda kullanıldığı örneklerle birlikte desteklenmiştir.

## 2. Elektronik Kültür Ortamında Neolojistik Terimler

<sup>6</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. (İmer 1991: 18-23).

Elektronik kültür ortamının yakın döneminde gerçekleşen neolojizme odaklanan bu çalışmada, sosyal medya platformları, online oyunlar ve televizyon aracılığıyla ortaya çıkıp popüler bir şekilde kullanılan kelimeler ele alınmıştır. Bu kelimelerin tanımlanması yapıldıktan sonra yaygın kullanım örnekleri verilerek kelimelerin kullanım bağlamları içinde değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Ardından çeşitli alanlardaki kullanımlara bakılarak dile yeni giren kelimelerin, farklı kullanım alanlarına geçişi üzerinde durulmuştur. Son olarak 2020 yılı internet kullanımı istatistikleri verilerek yakın dönemde neolojizmin ortaya çıktığı alanlar ve bu kelimeleri kullanan kitleler değerlendirilerek konu bir bütünlük içerisinde ele alınmıştır.

**2.1. Sosyal medya aracılığıyla ortaya çıkan neolojistik terimler:** İnternetin yaygınlık kazanmasıyla birlikte kitleler arasında iletişimi sağlamak için çeşitli programlar ortaya çıkmıştır (Facebook, Instagram, Twitter vb.). Bu yeni programlar daha çok Batı kaynaklı olduğu için bu platformlar aracılığıyla dile birçok yabancı terim geçmektedir. Her milletten kişiyi buluşturan bu yeni platformlar, iletişim kolaylığı açısından iyi bir seçenek olsa da dil açısından birtakım değişimlere sebep olmuştur. Bu yeni ortamın kullanıcıları zaman içerisinde yeni terimler oluşturmuş ve bu da ‘*internet dili*’ni ortaya çıkarmıştır. Bu dille alakalı örnekleri şu şekilde göstermek mümkündür:

**Favla-:** Sosyal medyada herhangi bir unsurun favori olarak seçilmesi, beğenilmesi için kullanılan terim.

Örneğin: ‘*Tweet’inizi çok beğendim ve favlamak istedim.*’<sup>7</sup>

**Likela-:** Sosyal medyada bir bağlantının, videonun veya fotoğrafın beğenilmesi durumunda kullanılan terim.

Örneğin: ‘*Instagram da yanlışlıkla birini likelamak diye bir şey var intiharlık.*’<sup>8</sup>

**Unlikela-:** Sosyal medyada bir bağlantının beğenilmemesi durumunda kullanılan terim.

Örneğin: ‘*Fotoğraf unlikelamak nedir?*’<sup>9</sup>

**Tweetle-:** Twitter adlı sosyal medya da bir paylaşım yapıldığını ifade etmek için kullanılan terim.

Örneğin: ‘*Aklımdan geçenleri tweetlemek, onu başkalarıyla paylaşmaktan daha iyidir.*’<sup>10</sup>

**Retwitle-:** Twitter adlı sosyal medyada bir bağlantının aynen alınıp paylaşılması için kullanılan terim.

Örneğin: ‘*Lütfen retweetle destek olalım kampanyayı duymayan kalmasın. En az 1 milyon imza olmalı.*’<sup>11</sup>

**Chatleş-:** İnternet ortamında biriyle konuşmak, mesajlaşmak, sohbet etmek.

<sup>7</sup> [https://twitter.com/Tweet\\_Severim](https://twitter.com/Tweet_Severim)

<sup>8</sup> <https://twitter.com/Himesovski/status/616945622835437568>

<sup>9</sup> <https://twitter.com/vesimipek/status/683103299877384194>

<sup>10</sup> <https://twitter.com/kinomiyatakaoo/status/1318499253610831875>

<sup>11</sup> <https://twitter.com/Domessstos1/status/1313507851105640448>

Örneğin: *'Lan dünyanın en sıkıcı şeyi biriyle chatleşmek nasıl sürekli mesajlaşıyorsunuz ben 3 mesaj sonra sıkılıyorum.'*<sup>12</sup>

**Spamla-:** İnternet ortamında birçok kişiye iletilen gereksiz veya uygunsuz iletilere spam denir. Bu ortamda beğenilmeyen, uygun bulunmayan iletilerin sosyal medya üzerinden şikayet edilmesi ise spamlamak olarak tabir edilmektedir.

Örneğin: *'Spamlamak lazım bunları temiz twetter için'*<sup>13</sup>

**Stalkla-:** Stalk, sinsice, gizli bir şekilde izlemek anlamına gelmektedir. Stalklamak da internet üzerinden bir kişi hakkında gizlice bilgi edinmek için kullanılan terimdir.

Örneğin: *'Senden sonra en sevdiğim şey seni stalklamak.'*<sup>14</sup>

**Dmleş-:** (Dm-leş-) "Direct message" teriminin kısaltılmış hali olan dm, sosyal medya üzerinden mesajlaşmak için kullanılan terimdir.

Örneğin: *'Sevdiğim userlara dmlesmek istiorum ama utaniyorum'*<sup>15</sup>

**Hashtagle-:** Sosyal medya üzerinden bir konuyla ilgili etiket yapma işi için kullanılan terim.

Örneğin: *'Şahsınıza bir hakaret göremedim genel itibariyle erkek algısı ile ilgili eleştiriler getirmiş. Emniyeti hastaglemek maalesef espiri vafına girmiyor ülkemizde.'*<sup>16</sup>

**Trolle-:** 'Kandırmak' anlamındaki 'troll' kelimesinden türeyen, genellikle sosyal medya üzerinden birilerine eğlence amaçlı çeşitli şakaların ve kandırmacaların yapıldığı hareketleri tabir etmek için kullanılan terim.

Örneğin: *'Her haberi 'trolleme' zorunda değilsin.'*<sup>17</sup>

**Mentionla-:** 'Bahsetmek, anmak' anlamındadır. Sosyal medyada '@' işaretiyle bir veya birden fazla kişinin etiketlenip konuya dahil edilmesi ya da konudan haberdar edilmesi durumudur.

Örneğin: *'Dedikodunun adı mentionlamak olmuş.'*<sup>18</sup>

**Challenge yapmak/ etmek:** Sosyal medyada bir konu üzerinden birine meydan okumak.

Örneğin: *'Abi korkmama chalenge yap çok fena olur.'*<sup>19</sup>

**Online olmak:** Sosyal medyada belli programlarda çevrimiçi olmak, ulaşılabilir olmak.

<sup>12</sup> <https://twitter.com/Kerem221b/status/1051594452056330242>

<sup>13</sup> <https://twitter.com/mikrobakteriel/status/1317152844114440194>

<sup>14</sup> [https://twitter.com/damla\\_27d/status/1318201428662489088](https://twitter.com/damla_27d/status/1318201428662489088)

<sup>15</sup> <https://twitter.com/sabirsizm/status/13019917516878274567456>

<sup>16</sup> [https://twitter.com/dr\\_jivago112/status/1093462407186468865](https://twitter.com/dr_jivago112/status/1093462407186468865)

<sup>17</sup> <https://twitter.com/Bunyazaydngz/status/1317853429469937668>

<sup>18</sup> [https://twitter.com/durukurt\\_/status/984190816171253760](https://twitter.com/durukurt_/status/984190816171253760)

<sup>19</sup> <https://twitter.com/CanOnc4040/status/772512057262497792>

Örneğin: *'Dünyayı yemek yemek, online olmak sonra gezmek uyumak sanan varlıklarda var.'*<sup>20</sup>

**Offline olmak:** Sosyal medyada belli programlarda çevrimdışı olmak, ulaşılamaz olmak.

Örneğin: *'Whatsapp'ta tartışırken 'peki' yazıp offline olmak bütün küfürlere tur bindirir.'*<sup>21</sup>

**Story atmak:** Sosyal medyada geçici süreliğine paylaşım yapmak.

Örneğin: *'Ben artık otogarda valizli story atmak istiyorum.'*<sup>22</sup>

**Spam yemek:** Sosyal medyada paylaşılan içeriğin beğenilmemesi durumunda kaldırılmasını sağlamak için çokça şikâyet etmek.

Örneğin: *'Yine spam yemek üzereyim bari gündeme girebilseydik değseydi.'*<sup>23</sup>

**Dm atmak/ dmden yürüme:** Sosyal medyadaki belli programlar aracılığıyla kişinin hesabından yaptığı özel konuşma, mesajlaşma.

Örneğin: *'Çok sıkılıyorum ya dm atmak isteyen varsa lütfen atsın tam şu an vakti.'*<sup>24</sup>

*'Bu çıtırın instası var mı dmden yürüme istiyorum.'*<sup>25</sup>

**Follow etmek:** Sosyal medyada belli programlarda hoşça gidilen, sevilen şeylerin veya kişilerin takip edilmesi.

Örneğin: *'Hiç ama hiç ilgilenmediğim halde laf olsun diye follow ettiklerimden sırf follow etmiş olmak için follow ettiklerimden follow affi diliyorum.'*<sup>26</sup>

**Unfollow etmek:** Sosyal medyada belli programlarda hoşça gitmeyen, sevilmeyen şeylerin takibinden çıkılması, takipten çıkarılması.

Örneğin: *'Instagram'da 'siyasi görüş ayrılığı yüzünden hemen birini unfollow etmek' diye bir şey var.'*<sup>27</sup>

**Random atmak/ gülmek:** Hiçbir düzeni veya kuralı olmadan rastgele harflere basılarak oluşturulan gülme biçimi (shahskhshksa gibi).

Örneğin: *'Ben artık gülmediğim şeylere random atmak gereksiz samimiyetlere girmek istemiyorum.'*<sup>28</sup>

*'Güzel bir kadın olmanın iki şartı vardır. Birincisi random gülmek, ikincisi katlanır bisiklete binmek.'*<sup>29</sup>

<sup>20</sup> [https://twitter.com/anti\\_histaminik/status/1318535178873114624](https://twitter.com/anti_histaminik/status/1318535178873114624)

<sup>21</sup> <https://twitter.com/MikropPis/status/584671440529653760>

<sup>22</sup> <https://twitter.com/tugbadurkal/status/1317028214338879488>

<sup>23</sup> <https://twitter.com/bzkrtgcn/status/1314285316921065472>

<sup>24</sup> <https://twitter.com/vangoghiasd/status/1318579341769527298>

<sup>25</sup> <https://twitter.com/Koyuusiyah1/status/1298192545550405634>

<sup>26</sup> <https://twitter.com/ceminaycem/status/718496069638873088>

<sup>27</sup> <https://twitter.com/ardaereel/status/1112824990800535553>

<sup>28</sup> <https://twitter.com/sherlockerm/status/1131259211332149250>

<sup>29</sup> [https://twitter.com/wolfie\\_uveys/status/1314902126980628483](https://twitter.com/wolfie_uveys/status/1314902126980628483)



**TBT yapmak:** (Throw Back Thursday açılımının kısaltılmış hali). Daha önce yaşanmış bir durumu, olayı, videoyu veya fotoğrafı perşembe günleri yeniden hatırlatarak paylaşmak.

Örneğin: *'Bana kalırsa evlenenlerin %45'i instagramda düğünden stories paylaşmak ve tbt yapmak için evleniyor.'*<sup>30</sup>

**Like yapmak/ etmek:** Sosyal medyada bir içeriği/ paylaşımı beğenmek.

Örneğin: *'Nezaketen like yapmak durumunda kalıyorum.'*<sup>31</sup>

**TT olmak:** Açılımı 'Trending Topic' olan, Twitter'da gündem olan ve en çok konuşulan konuyu gösteren kısımdır.

Örneğin: *'TT olmak istiyorsak bu kurallar çok önemli tweet atarken bunlara dikkat edelim ki tt olabilelim.'*<sup>32</sup>

**Like almak:** Sosyal medyada paylaşılan bağlantı, video veya fotoğrafa takip edenler tarafından beğeni verilmesi.

*'Biraz like almak için cidden iğrenç oluyorsunuz.'*<sup>33</sup>

**Like vermek:** Sosyal medyada paylaşılmış olan bir gönderinin beğenilmesi.

*'Twitter kullanıcıları bundan sonra tweet'lere yalnızca like vermek yerine, farklı emoji tepkileriyle duygularını ifade edebilecekmiş.'*<sup>34</sup>

**Dislike atmak:** Sosyal medyada bir içeriği/ paylaşımı beğenmemek.

Örneğin: *'Bazı tweetlere gerçekten dislike atmak istiyorum'*<sup>35</sup>

**Stalk yapmak:** Gizlice birileri hakkında bilgi toplamaya çalışmak.

Örneğin: *'Soğumak için stalk yapmak yeterliymiş sanırım.'*<sup>36</sup>

**Hashtag açmak:** Herhangi bir konu hakkında etiket açmak, bu etiketin herkesin kullanmasını sağlamaya çalışarak gündem oluşturmaya çalışmak.

Örneğin: *'Umarım bunun için hashtag açmak zorunda kalmazlar.'*<sup>37</sup>

**Fake atmak:** Aldatmak, kandırmak anlamındaki 'fake' kelimesinden türemiştir. Basketbolda rakip kandırıldığı zaman kullanılan bu terim zaman içinde her türlü aldatma ve kandırma için kullanılır olmuştur.

Örneğin: *'Sen nasıl bir kralısın ya o nasıl fake atmak?'*<sup>38</sup>

<sup>30</sup> <https://twitter.com/umutaksakalli0/status/892120006619738112>

<sup>31</sup> <https://twitter.com/bylgule/status/1314326429769904128>

<sup>32</sup> <https://twitter.com/evetarven/status/1314478440087777281>

<sup>33</sup> <https://twitter.com/FitOzzie25/status/1312463982901436416>

<sup>34</sup> <https://twitter.com/abdullaheiftcib/status/667811682496876544>

<sup>35</sup> <https://twitter.com/ozgurbuzokan/status/1317480436453548035>

<sup>36</sup> <https://twitter.com/Berffyadaberfo/status/1313609579679318018>

<sup>37</sup> <https://twitter.com/Zafererg/status/1314887893312319488>

<sup>38</sup> <https://twitter.com/busankurabiyesi/status/1015566021489577985>

**Fenomen olmak:** Sosyal medya üzerinden yaptığı paylaşımlarla ünlü olan, büyük kitleler tarafından takip edilen kişi.

Örneğin: *'Benimle birlikte okul okumayı bırakıp da fenomen olmak yolunda ilerleyecek kaç kişi var.'*<sup>39</sup>

**Influencer olmak:** Sosyal medyada yapmış olduğu paylaşımlarla reklam yapan, aldığı, kullandığı veya sadece reklam için belli ürünlerin tanıtımını yapan ve o ürünün popüler olmasını sağlamaya çalışan, büyük kitlelere hitap eden kişi/ kişiler.

Örneğin: *'Test çözmeyi sevmiyorum influencer olmak istiyorum müthiş link hazırlarım.'*<sup>40</sup>

**Adminlik yapmak:** Sosyal medyada belli bir konuda açılan sayfanın yöneticisi olmak.

Örneğin: *'Arkadaşlar Adminlik Yapmak İsteyen Sayfada DM yazsın.'*<sup>41</sup>

**Screenshot atmak:** Telefonda alınan ekran görüntüsünün başka bir kişiye atılması.

Örneğin: *'Allah kimseyi kendini kanıtlamak için screenshot atmak zorunda bırakmasın.'*<sup>42</sup>

**Screenshot almak:** Telefonda alınan ekran görüntüsünün başka bir kişiden alınması.

Örneğin: *'Çok önemliyse screenshot alarak devam ediyorlar yollarına.'*<sup>43</sup>

**Match olmak:** Sosyal medyada belli programlarda, arkadaş arayan kişilerin program aracılığıyla eşleşmesi.

Örneğin: *'Onlar match olmak için bu uygulamanın çok fazla kullanıldığını söylediler.'*<sup>44</sup>

**2.2. Oyunlar aracılığıyla ortaya çıkan neolojistik terimler:** Teknolojinin gelişmesiyle birlikte elektronik kültür ortamına ilgi artmış, bu durumda beraberinde birçok yeniliği getirmiştir. Sokaklarda arkadaşlarıyla, kardeşleriyle oynayan nesil, yerini sanal ortamda oyunlarını oynayan, daha bireysel bir nesle bırakmıştır. Oyunların yerli ve yabancı kaynaklı olmak üzere iki kaynağı vardır. Yabancı kaynaklı oyunlar beraberinde yine birtakım neolojistik terimlerin oluşmasını sağlamıştır. Özellikle genç kuşağın çokça kullandığı bu terimler, kendi aralarında anlaşmalarını sağlayan bir *'oyun dili'* hâline dönüşmüştür. Bu konuyla alakalı örnekleri şu şekilde göstermek mümkündür:

**Pushla-:** Oyun içinde rakibe baskı uygulamak, itirmek.

Örneğin: *'Ben diğer tarafa gidince senin pushlaman lazım.'*

**Rushla-:** Oyun içinde durmaksızın rakibin üzerine koşmak.

Örneğin: *'Hadi rushla, ben diğer taraftan geleceğim.'*

**Flashla-:** Oyun içinde 'flash' adındaki bombayı kullanmak.

Örneğin: *'Flashlamak için doğru zamanı beklemelisin.'*

<sup>39</sup> <https://twitter.com/defnesland/status/1313528861649522690>

<sup>40</sup> <https://twitter.com/jadepowel/status/1315752088572436482>

<sup>41</sup> <https://twitter.com/tozanadammm/status/1014590315959914496>

<sup>42</sup> <https://twitter.com/zuhalcakirs/status/432156989826015233>

<sup>43</sup> <https://twitter.com/fikrimavi/status/741381547367010305>

<sup>44</sup> <https://twitter.com/tanrisiva/status/1191716571976290305>

**Smokela-:** Oyun içinde sis bombasını kullanmak.

Örneğin: *'Tam rakibi gördüm smokeladılar.'*

**Ban yemek:** Oyunda kural ihlali yapıldığında oyuncunun geçici veya kalıcı süreyle girişinin yasaklanması.

Örneğin: *'Hile yaptığım için ban yedim.'*

**2.3 Televizyon aracılığıyla ortaya çıkan neolojistik terimler:** İnternetin henüz bu kadar yayılmadığı dönemlerde kitlelerin eğlence, bilgi alma, öğrenme ihtiyacını karşılayan televizyon, zaman içerisinde yerini internete bırakarak geri plana geçmiştir. Bu geri plana çekilme sadece internete oranla söylenebilir çünkü televizyon hâlâ geniş kitleler tarafından kullanılan bir araç olma özelliğini korumaktadır. İnternette ortaya çıkan şeylerin, internete ulaşamayan kitlelere de ulaşmasını sağlayan televizyon, kendi alanında çok fazla neolojistik terimi ortaya çıkarmasa da internette çıkanları yaymakta oldukça başarılı olmuştur.

**Zap yapmak:** Televizyon kanallarından herhangi birinde duraklamadan, kanaldan kanala sürekli bir geçiş yapmak.<sup>45</sup>

Örneğin: *'İki maç arasında zap yapmak da ne zormuş.'*<sup>46</sup>

**2.4 Çeşitli alanlarda kullanılan neolojistik terimler:** Bu başlık altında incelenen örnekler farklı farklı birçok mecradan toplanmış olan örneklerdir.

**Faxla-:** Fax makinesinin kullanılmasıyla yapılan eyleme denilmektedir.

Örneğin: *'Ben yarın seni arıcam kağıtları faxlamak için'*<sup>47</sup>

**Link atmak:** İnternet ortamında paylaşılan her verinin kendine özel bir bağlantısı bulunmaktadır. Bu bağlantıyı biriyle paylaşmaya link atmak denilmektedir.

Örneğin: *'Trendyolcular herkes twitn altına koleksiyon linklerini atsın kaydelimmm site çökene kadar.'*<sup>48</sup>

**Start almak:** Spor teriminde *'yarışa başlamak'* olarak bilinen bu terim, sosyal medyada bir işe başlamak şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Örneğin: *'Logo Çözüm Ortakları Konferansı yurtdışı çözüm ortaklar toplantısıyla start almak üzere.'*<sup>49</sup>

**Diss atmak:** Özellikle rap müzik yapanların şarkılar aracılığıyla birbirlerine cevap vermeleridir.

Örneğin: *'Rap yapmayı diss atmak sanıyorlar diyorsunuz.'*<sup>50</sup>

<sup>45</sup> Alternatif tanım için bkz. (Akalin-Toparlı vd. 2005: 736).

<sup>46</sup> <https://twitter.com/GoalTurkiye/status/862771917861916672>

<sup>47</sup> <https://twitter.com/sametisbackk/status/859427066055462912>

<sup>48</sup> <https://twitter.com/ruqinq/status/1313229459277910017>

<sup>49</sup> <https://twitter.com/tugrult/status/568769789281374208>

<sup>50</sup> <https://twitter.com/bangwabee/status/1316067223908298754>

**Search yapmak:** İnternet ortamında çeşitli programlar sayesinde araştırma yapmak, bilgi toplamak.

Örneğin: *'En ufak sallatında avizeye bakma güdüsü yerine googleda search yapmak güdüsü.'*<sup>51</sup>

**Cover yapmak:** Müzikte daha önce seslendirilmiş bir eserin başkası tarafından yeniden seslendirilmesi durumudur. Elektronik ortamda özellikle bu tarz müzikler oldukça yaygınlık kazanmıştır.

Örneğin: *'Cover yapılabı 1 yıl oldu hala burda olanlar beğensin.'*<sup>52</sup>

**Selfie yapmak/ çekmek:** Kişinin kendi fotoğrafını özellikle telefonlardaki ön kamera sayesinde çekip sosyal medyaya yüklemesidir.

Örneğin: *'Çatı katındaki partide selfie çekmek isteyen iki öğrenci aşağı düştü.'*<sup>53</sup>

**Forward etmek:** Gelen e-postayı (mail) birine göndermek.

Örneğin: *'Toplu mesajı bir yere kadar anlıyorum da, başkasından gelen mesajı forward ederek Cuma tebrik etmek nedir ya.'*<sup>54</sup>

**Press yapmak:** Sporda rakip takıma baskı yapıp oyununu bozmak için kullanılan bu kelime oyun dilinde de yine rakipler için kullanılan bir terim olmuştur.

Örneğin: *'Acaba Sergen Yalçın orta sahada press yapmak zorunda kaldığı ender durumlarda benim hissettiğim şeyleri hissediyou muydu?'*<sup>55</sup>

**Make up yapmak:** Özellikle sosyal medyada makyaj yapmak, nasıl makyaj yapıldığını göstermek amaçlı çekilen videolar için kullanılan terimdir.

Örneğin: *'Biometrik fotoğraf çekilirken sorun olmasın diye 'no make up' make up yapayım dedim normal makyajdan daha uzun sürdü bir şey sürmemiş gibi yapmak bu normal mi?'*<sup>56</sup>

**Single yapmak/ çıkarmak/ çıkmak:** Teknolojinin gelişmesiyle birlikte müzik platformlarına yüklenen, tek şarkıdan oluşan müzik için kullanılan terimdir.

Örneğin: *'Single çıkaran sanatçılar evreninde albüm çıkarmak cesaret mi?'*<sup>57</sup>

**2.5 Birden fazla alanda kullanılan neolojistik terimler:** Bu grupta yer alan kelimeler esnek bir yapıya sahiptir. Tek bir kullanım alanı olmayıp çeşitli alanlarda farklı anlamlarda kullanılabilir. Doğrudan doğruya elektronik kültür ortamında olmayan ancak üstlendiği yeni anlamlarla bu ortamda da kullanılabilen bu gruptaki kelimeler birçok farklı mecrada kullanılabilir.

<sup>51</sup> [https://twitter.com/Ucuz\\_Gezegen/status/400548848088518656](https://twitter.com/Ucuz_Gezegen/status/400548848088518656)

<sup>52</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=KXY6O7xx4fY>

<sup>53</sup> <https://twitter.com/DikenComTr/status/1313046722956980224/photo/1>

<sup>54</sup> <https://twitter.com/ersoydede/status/1205400045312466944/photo/1>

<sup>55</sup> <https://twitter.com/uptamil/status/825167868656492552>

<sup>56</sup> [https://twitter.com/Raabiaa\\_/status/1228015908263731202](https://twitter.com/Raabiaa_/status/1228015908263731202)

<sup>57</sup> <https://www.milliyet.com.tr/single-cikaran-sanatcilar-evreninde-album-cikarmak-cesaret-mi--molatik-11833/>

**Ful(le):** Boş olan yapının tamamen dolması ya da tamamlanması anlamında kullanılan bu kelime, elektronik ortamda özellikle oyunlarda karşımıza çıkmaktadır. Bunun dışında günlük dilde herhangi bir unsurun tamamını yapmak anlamında da kullanılmaktadır.

Örneğin: *'Oyunda canımın fullenmesini bekliyorum.'*

*'-Nasıl geçti'*

*'-Matematiği ve Türkçeyi fulledim, derece var kesin.'*<sup>58</sup>

**Start vermek:** Başlama/ başlatılma anlamındaki bu sözcük, daha çok spor terimi olarak kullanılsa da elektronik ortamda oyunlarda karşımıza çıkan bir terimdir.

Örneğin: *'Hadi gelin de oyuna start verelim.'*

*'Milli yüzücümüz Alper Sunaçoğlu bugün Trabzon'dan yüzmeye başlayacak 19 Mayıs'ta Samsun'da olacak. Start vermek ve destek için Trabzon'dayız.'*<sup>59</sup>

**Mix yapmak:** Müzikte albümün kayıt aşaması bittikten sonra, ses, tonlama, müzik kısımlarının ayarlanması durumuna denmektedir. Ancak elektronik ortamda karma olarak yapılan birçok unsur için bu terim kullanılmaktadır. (Fotoğrafların mix yapılması gibi)

Örneğin: *'Bugüne kadar ki bütün fotoğraflarımızdan mix yaptım, umarım beğenirsin.'??*

*'Şarkılara mix yapmak yaptığınız en akıllıca işlerden biri her halimi güzel olur.'*<sup>60</sup>

**Bloke etmek:** Kullanımın engellenmesi anlamına da gelen bu kelime, sosyal medyada bir kişiyi engellemek olarak da kullanılmaktadır.

Örneğin: *'Ben artık kocamın limitsiz kredi kartını bloke etmek istiyorum.'*<sup>61</sup>

*'Evden puanın açıklandığını çaktırmadan çıktım. Akrabaları bloke etmek için tellerini uçak moduna aldım aramaya yapmaya çalışmazlarsa sıkıntı yok.'*<sup>62</sup>

**Trend olmak:** Elektronik ortamda geçici bir süreliğine büyük kitlelerin bir konuya yüksek ilgi duyması durumudur. Bu kavram ayrıca günlük yaşamda moda kavramı ile de birlikte kullanılmaktadır.

Örneğin: *'Arkadaşlar like retweet yapın trend olmak ve düşmemek için.'*<sup>63</sup>

*'Şu an moda olan çirkin ayakkabıları unutun:2021'de trend olması beklenen birbirinden değişik ayakkabı modelleri.'*<sup>64</sup>

<sup>58</sup> <https://eksisozluk.com/fullemek--125902>

<sup>59</sup> <https://twitter.com/gurseltekin34/status/201964781215817728>

<sup>60</sup> <https://twitter.com/btslarrie/status/758401184365416448>

<sup>61</sup> <https://twitter.com/lenaurznrz/status/1205140859324375040>

<sup>62</sup> <https://twitter.com/1llavinia1/status/1287654520055566341>

<sup>63</sup> <https://twitter.com/beYoNdUniVeRSeS/status/1316341608468619264>

<sup>64</sup> <https://onedio.com/haber/su-an-moda-olan-cirkin-ayakkabiları-unutun-2021-de-tren-olması-beklenen-birbirinden-değişik-ayakkabi-modelleri-931552>

**Check etmek:** Kontrol etmek, gözden geçirmek anlamında kullanılmakta olan kelimedir. Sosyal medyada birçok paylaşım check edilirken günlük hayatta herhangi bir bilgi, evrak, kişi check etme kavramı ile birlikte kullanılabilir.

Örneğin: *'Yıllık izinde olup günün random saatlerinde mailleri check etmek çok keyifli bir şey.'*<sup>65</sup>

*'Google iyice güvensiz bir ortam oldu kırk kere check etmek gerek'*<sup>66</sup>

Bu örneklerden de anlaşıldığı üzere herhangi bir platformda kullanılarak dile giren yeni öge kullanım yaygınlığı kazandıktan sonra günlük dilde de kullanılır hâle gelmektedir. Bu durum neolojizmin sadece ilgili alanla sınırlı kalmadığını göstermektedir.

Yukarıdan beri örneklerini sıraladığımız bu kelime ve kelime grupları gelişen teknolojiye bağlı olarak farklı araçların kullanımı vesilesiyle gündelik dile yansımaktadır. Bu hususta internet kullanımının dil kullanımında önemli bir etkileme gücüne sahip olduğu anlaşılmaktadır. İnternetin kendi kullanıcılarına sunmuş olduğu sınırları kaldırma olanağı farklı kültürel yapılar içerisinde yaşayıp farklı dillere sahip olan kişilerle etkileşim kurma imkânı sağlamaktadır. Bu durum birçok alanda olduğu gibi dilde de sözcük alışverişinin yaşanmasının önünü açmaktadır. Bu süreçte baskın dilin diğer dil yapısı üzerinde etkin olması kaçınılmazdır.

Farklı dillerin konuşan kişilerin internet üzerinden bir araya geldiği en önemli araçları sosyal medya platformları oluşturmaktadır. Bu sebeple dilde neolojizmin oluşmasının en önemli kaynağı olarak bu platformları göstermek mümkündür. Yukarıda ele aldığımız örnekler incelendiğinde de büyük çoğunluğunun sosyal medya platformları aracılığıyla gündelik dile girdiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sosyal medyanın kullandığı artışın kişiler arasındaki etkileşimi arttırarak dilde neolojizmin gerçekleşmesinin önünü açacağı anlaşılmaktadır.

Bu hususta Türkiye'de 2020 yılı sosyal medya kullanım oranlarına bakmak yerinde olacaktır. Öncelikli olarak dünyadaki internet ve sosyal medya oranlarına bakıldığında dünya genelinde;

- 4.57 milyar internet kullanıcısı (Dünya nüfusunun %59'u)
- 3.81 milyar sosyal medya kullanıcısı (Dünya nüfusunun %49'u)
- 5.16 milyar mobil kullanıcısı (Dünya nüfusunun %66'sı)

olduğu görülmektedir.<sup>67</sup> Rakamlardaki yükseklik dünya genelinde nasıl bir etkileşim ortamının olduğunun ipuçlarını sunmaktadır.

Dünya genelinde en çok kullanılan sosyal medya araçlarına bakıldığında ilk sırada Facebook ve onu Youtube, Whatsapp, Instagram, Tiktok, Snapchat, Twitter ve Pinterest gibi platformların takip ettiği görülmektedir. Bunları içerisinde en popüler olanlarına bakıldığında dünya genelinde,

- Facebook'un 2.02 milyar,

<sup>65</sup> <https://twitter.com/HCK05/status/737565126706888705>

<sup>66</sup> <https://twitter.com/PashaMarki/status/1179003364014731266>

<sup>67</sup> Dünya genelinde internet ve sosyal medya kullanımı istatistikleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. <https://dijilopedi.com/2020-dunya-internet-sosyal-medya-ve-mobil-kullanim-istatistikleri-2-ceyrek/>

- Instagram'ın 970 milyon,
- Twitter'in 386 milyon,

kullanıcıya sahip olduğu görülmektedir.<sup>68</sup> Bütün bunlar dünya genelinde ciddi bir kitlenin sosyal ağ platformları aracılığıyla etkileşim halinde olduğunu göstermektedir. İncelenen örneklerin 24'ü Instagram, 21'i Twitter, 7'si Youtube, 6'sı Facebook, 1'i Tinder, 2'si Whatsapp platformlarına aittir. Bu incelemede ortak olan kullanımlarda dahil edilmiştir. Çalışmada yer alan örneklerin büyük çoğunluğunun kullanım yeri olarak Instagram ve Twitter'a ait olduğu görülmektedir. Buradan yaygınlaşmaya başlayan birçok kullanım diğer platformlarda da zaman içinde yaygınlık göstermiştir. Diğer platformlarda kıyaslandığında en yüksek kullanım ağına sahip olan Facebook'un değil de Twitter ve Instagram'ın daha fazla yabancı kelime içermesi genç yaş grubunun daha çok bu platformları tercih ettiğini göstermektedir.

Türkiye'deki kullanım istatistiklerine bakıldığında da ciddi rakamlarla karşı karşıya kalınmaktadır. Buna göre 2020 yılı Türkiye'sinde internet ve sosyal medya kullanımına bakıldığında;

- 62 milyon internet kullanıcısı (nüfusun %74'ü)
- 54 milyon sosyal medya kullanıcısı (Nüfusun %64'ü)
- 77 milyon mobil kullanıcısı (Nüfusun %92'si)

olduğu görülmektedir.<sup>69</sup> Rakamların yüksekliği Türkiye özelinde de ülke içi ve ülke dışı insanlar arası etkileşimin yüksek olduğunu göstermektedir. Ülke içindeki sosyal medya kullanım oranlarında bakıldığında ise ilk sırada Youtube olduğu ve arkasından Instagram, Whatsapp, Facebook, Twitter, FB Messenger, Pinterest, LinkedIn, Snapchat, Tiktok, Skype, Twitch, Tumber, Reddit, Wechat ve Line gibi ağların geldiği görülmektedir.<sup>70</sup>

Türkiye 2020 yılı sosyal medya kullanıcıların yaş ve cinsiyet dağılımına bakıldığında ise,

- 18-24 yaş aralığında %7.2 kadın, %13.2 erkek,
- 25-34 yaş aralığında %13.8 kadın, %20.7 erkek,
- 35-44 yaş aralığında %8.5 kadın, %12.2 erkek,

kullanıcının olduğu görülmektedir. 45 yaş üstünde ise yaş ilerledikçe kullanım yüzdeleri %1-2 oranlarına düşmektedir.<sup>71</sup>

Bu verilerden de anlaşıldığı üzere internetin en aktif kullanıldığı yaş aralığı 18-44 olarak görülmektedir. Bu da genç nüfusun farklı dilde konuşan kişilerle ve kendi anadilinden farklı bir dile sahip olan içeriklerle etkileşim içerisinde olduğunu göstermektedir. Bu durum genç nüfusun dilinde neolojizmin daha çok yaşandığı anlamına gelmektedir.

<sup>68</sup> Dünya genelinde sosyal medya kullanımı istatistikleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. <https://dijilopedi.com/2020-dunya-internet-sosyal-medya-ve-mobil-kullanim-istatistikleri-2-ceyrek/>

<sup>69</sup> Türkiye'de sosyal medya ve internet kullanımı istatistikleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. <https://dijilopedi.com/2020-turkiye-internet-kullanimi-ve-sosyal-medya-istatistikleri/>

<sup>70</sup> Türkiye'de en popüler sosyal medya ağları sıralaması için bkz. <https://dijilopedi.com/2020-turkiye-internet-kullanimi-ve-sosyal-medya-istatistikleri/>

<sup>71</sup> Türkiye'de sosyal medya kullanımı yaş ve cinsiyet oranları için bkz. <https://dijilopedi.com/2020-turkiye-internet-kullanimi-ve-sosyal-medya-istatistikleri/>

Türkiye oyun sektörü 2019 yılı raporuna göre oyun oynayan kesimin yaş grupları ise şu şekildedir:

-18-24 yaş aralığı %21,9

-25-34 yaş aralığı %35

-35-44 yaş aralığı %28,6 şeklindedir. Türkiye’de oyun oynayan kadın %42,8 iken erkekte bu oran %57,2’dir.<sup>72</sup>

Oyun oynayan kişilerin yaş gruplarının bilinmediği ya da bu konuda istatistiksel veri olmadığı için sadece yaş aralığına göre istatistiksel verilere yer verilmiştir. Bu verilerden anlaşılacağı üzere oyunlarda da en aktif grup 18-34 yaş aralığındaki gruptur. Genç kesimin bu mecrada daha çok olması dil üzerinde de ciddi bir etkiye sebep olmuş ve yeni bir oyun dili ortaya çıkmaya başlamıştır. Sosyal medya dışında internet üzerinden oynanan oyunlar aracılığıyla dilde neolojizmin yaşandığı görülmektedir. Burada kullanım yaşının sosyal medya kullanıcılarına göre daha düşük olduğunu söylemek mümkündür. Çevrimiçi oyunlarla ilgili hazırlanmış olan çalışmalarda yaş grubunun daha çok 18-24 yaş aralığında olduğu görülmektedir.<sup>73</sup> Bu da daha genç yaş grubunun yabancı içeriklere maruz kaldığı ve dilde yaşanan değişimin bu yaş grubunda daha da arttığı sonucunu doğurmaktadır.

Bütün bunlar elektronik kültür ortamında ileri yaş grupları ile genç yaş grupları arasında ciddi iletişim sorunları yaşanacağını göstermektedir.

## Sonuç

Teknolojinin gelişmesi, kitle iletişim araçlarının özellikle bu alanda yaygınlık kazanması, birçok dille iç içe olma durumu, birçok yeni kavramla karşılaşılması, eski kavramların popülaritesinin artık kaybolması, yeni kavramlara hızlı bir şekilde dilde karşılığının bulunmaması gibi etmenler dilde birtakım değişimlerin önünü açmıştır. Özellikle Batı etkisinde kalınan ve Türk diline hızla dahil olan yeni kavramlar, toplum içinde hızlıca yayılmaya başlamıştır. Dilde karşılığı olmasına rağmen yabancı kelimelere olan düşkünlük artmış, bu yabancı kelimelere Türkçe ekler veya fiiller getirilerek yeni kavramlar ortaya çıkarılmıştır. Dilbiliminde neolojizm olarak tabir edilen bu yeni yapılanmayla nesiller arası anlaşma güçleşmiş ve bu yeni kavramların sayısı dile zarar verecek biçimde artmıştır.

Bir dilin işlevi insanlar arasında anlaşmayı sağlamak, nesilden nesle gelenek ve görenekleri aktarmak şeklinde tanımlandığı düşünülürse dilin bu şekilde ilerlemesi, bu işlevlerin bozulmasına sebep olacaktır. Elbette dil başka dillerle etkileşim hâlinde olacak, kendine yeni kavramlar katacak ve bu şekilde değişip gelişecektir. Ancak dilde karşılığı olan kelimelerin bile yeni bir şekle büründürülmesi bunu yaparken de yabancı kelimelerden sık sık yararlanılması o dili yozlaştırmaktadır.

Bu çalışmada elektronik kültür ortamındaki yabancı kelimelerin kullanımını incelenmiştir. İncelenen bu kelimeler biçimsel neolojizmin alanına girmektedir. Daha önce dilde olmayan

<sup>72</sup> Oyun ile ilgili rapor için bkz. <http://fintechtime.com/tr/2020/03/turkiye-oyun-sektoru-2019-raporu-aciklandi/>

<sup>73</sup> Oyunlarla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. (Altuntaş-Karaaslan 2017: 287-288).



sözcükbirimlerin dilde üretilmesi yöntemi olan biçimsel neolojizm, elektronik kültür ortamında oldukça kullanılan bir yöntem olmaya başlamıştır.

Çalışmamızda dile giren yabancı sözcükleri incelemeyip Türkçeymiş gibi muamele edilen yabancı kelimeler esas alınmıştır. Ele alınan örneklerle yabancı kelimelere Türkçe eklerin getirildiği ve Türkçe yardımcı fiillerle birleşik bir yapının oluşturulduğu görülmüştür. Bu incelemeye göre; kullanılan eklerin genellikle *-la/-le/-laş/-leş* eklerinden oluşturulduğu, birleşik yapıların ise daha çok *etmek/ olmak/ yapmak/ almak/ atmak/ yemek/ yürüme/ vermek/ çıkmak/ çıkarmak/ gülmek/ vermek/ açmak/ gülmek/ çekmek* fiilleriyle oluşturulduğu tespit edilmiştir. Özellikle birleşik yapılarda fiillerin aynı oranla kullanılmadığı dikkat çekici bir husustur. Belli eklerin ve fiillerin çokça kullanılması, dildeki her ek ve kelimenin aynı kullanılabilirlikte olmadığını göstermektedir.

Yapılan bu incelemede *'-la/-le'* ekiyle ilgili tespit edilen örnekler şu şekildedir: Favla-, likela-, unlikela-, tweetle-, retwitle-, spamla-, stalkla-, hashtagla-, trolle-, mentionla-, pushla-, rushla-, flashla-, smokela-, faxla-, ful(l)le-.

*'-leş'* ekiyle ilgili tespit edilen örnekler şu şekildedir: Chatleş-, dmleş-.

*'Etmek'* fiiliyle ilgili birleşik fiil örnekleri şu şekildedir: Challenge etmek, follow etmek, unfollow etmek, like etmek, forward etmek, bloke etmek, check etmek

*'Olmak'* fiiliyle ilgili birleşik fiil örnekleri şu şekildedir: Online olmak, offline olmak, TT olmak, fenomen olmak, influencer olmak, match olmak, trend olmak

*'Yapmak'* fiiliyle ilgili birleşik fiil örnekleri şu şekildedir: Challenge yapmak, TBT yapmak, like yapmak, stalk yapmak, adminlik yapmak, zap yapmak, search yapmak, cover yapmak, selfie yapmak, press yapmak, make up yapmak, single yapmak, mix yapmak

*'Almak'* fiiliyle ilgili birleşik fiil örnekleri şu şekildedir: Like almak, screenshot almak, start almak

*'Atmak'* fiiliyle ilgili birleşik fiil örnekleri şu şekildedir: Story atmak, random atmak, dislike atmak, fake atmak, screenshot atmak, link atmak, diss atmak

*'Yemek'* fiiliyle ilgili birleşik fiil örnekleri şu şekildedir: Spam yemek, ban yemek

*'Yürüme'* fiiliyle ilgili birleşik fiil örnekleri şu şekildedir: Dmden yürüme

*'Verme'* fiiliyle ilgili birleşik fiil örnekleri şu şekildedir: Like verme, start verme

*'Çekme'* fiiliyle ilgili birleşik fiil örnekleri şu şekildedir: selfie çekme

*'Çıkarma'* fiiliyle ilgili birleşik fiil örnekleri şu şekildedir: single çıkarma

*'Çıkma'* fiiliyle ilgili birleşik fiil örnekleri şu şekildedir: Single çıkma

*'Gülme'* fiiliyle ilgili birleşik fiil örnekleri şu şekildedir: Random gülme

Bu çalışmada ele alınan örneklerde daha çok *'-la/-le'* ekinin kullanıldığı, *'-leş'* ekinin ise daha az tercih edildiği görülmektedir. Birleşik yapı oluşumunun eklere oranla daha fazla tercih edildiği gözlemlenmekle beraber bu yardımcı fiillerden de en çok *'yapmak, etmek, olmak, atmak'* fiillerinin yoğun olarak tercih edildiği fark edilmiş; *'almak, yemek, yürüme, verme,*

*çekmek, çıkarmak, çıkmak, gülmek* fiilleri diğerlerine oranla daha az tercih edilmiştir. İncelenen bu örneklerin sayısı ve içeriği zamanla değişkenlik gösterebilir. Gelişen teknoloji ve artan ihtiyaçlar, yeni kavramları da beraberinde getirmektedir. Bu da ilerleyen süreçte yeni kelimelerin oluşmasını sağlayacaktır.

Batı kaynaklı yabancı kelimelerin Türk dili üzerindeki etkisinin artmasında, Türklerin Anadolu coğrafyasına yerleşmesi ve bunun ardından Batı dünyasıyla kurulan ilişkilerin geliştirilmesi etkili olmuştur. Yönünü Batı'ya çevirmiş olan Türkler, gün geçtikçe dil açısından da Batı'dan etkilenmeye başlamıştır. Daha çok kelimelerin direkt alıntılanması olarak karşımıza çıkan bu durum, teknolojinin hayatımıza girmesiyle bu kelimelere Türkçe ek getirilmesine - başka bir deyişle alıntı kelimelere Türkçeymiş gibi muamele edilmesine- sebep olmuştur. Türkçenin geçmiş 25 yılına bakıldığında dile giren yabancı sözcüklerde ciddi bir artış olduğu ve özellikle internetin toplum içinde kullanım yaygınlığı kazanmasıyla bu artışın daha da arttığı bilinmektedir.

İstatistiksel veriler incelendiğinde, toplum içerisinde internet kullanımının hızla yayıldığı görülmektedir. İnternet ortamının farklı dil ve kültür yapısı içerisinde olan bireyleri bir araya getirmesi birçok alanda olduğu gibi dilde de değişimlerin yaşanmasına sebep olmaktadır. Bu ortamda yaygın kullanıma sahip olan sosyal medya ve online oyunlar gibi unsurlarda hâkim dilin İngilizce olması, günümüzde dilde yeni kelimeler üretilme esnasında İngilizcenin etkisinin yüksek olduğunu göstermektedir. Ayrıca internet ortamının aktif kullanıcılarına bakıldığında çoğunluğun genç kuşaklar olduğu görülmektedir. Özellikle online oyunlarda kullanıcı yaşının bir hayli düşmesi genç kuşakların yeni dönem elektronik kültür ortamı kaynaklı dil değişimlerine daha çok maruz kaldıklarını anlamını taşımaktadır. Bu değişimde rol oynayan yoğun yabancı kelimeler, genç kuşakların kendi arasında Türkçe İngilizce karışımı karma bir dil geliştirmesinin önünü açmakta bu da toplum içerisindeki bireyler arasındaki iletişimi olumsuz yönde etkilemektedir.

Yapılan inceleme sonucu bir alanda çeşitli ihtiyaçlar doğrultusunda ortaya çıkan yeni kelimelerin kullanım yaygınlığı kazanmasıyla günlük dilde farklı alanlarda da kullanılır hâle geldiği anlaşılmaktadır. Bu durum, neolojizmin kullanılan dilinin tamamını etkileme potansiyeline sahip olduğunu göstermektedir. Kullanılan ana dil için gerçek bir tehlike oluşturmaya başlayan bu yeni dil oluşumunun önü kesilmelidir. Aksi takdirde birkaç kuşak sonra nesiller arası anlaşmazlık yaygınlık kazanacak ve dil karma dillerden oluşan yeni bir yapılanmaya gidecektir. Hızlı bir tüketim ortamının olduğu elektronik kültür ortamı, kısa süreli oluşturduğu yeni terimlerde kendi döneminin kişilerinin bileceği bir konuma evrilerek ve her nesilde yeni bir değişime giderek kuşaklar arası iletişimi zayıflatacaktır.

### **Etik Beyan**

“Elektronik Kültür Ortamında Neolojizm” adlı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama ihtiyacı duyulmamıştır.

**Kaynakça**

- Akalın, Şükrü Halûk-Toparlı, Recep vd. (2011). *Türkçe Sözlük*. ed. Şükrü Halûk Akalın-Recep Toparlı, vd. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akata, Züleyha Hande (2016), *Genel Ağ (İnternet) Dili Kullanımında Yeni Ögeler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aksan, Doğan (2004). *Türkçenin Sözvarlığı*. Ankara: Engin Yayınevi.
- Altuntaş, Başar- Karaslan M. Halid (2017), “Kullanıcıların Mobil Oyun Tercihinde Etkili Olan Faktör Düzeylerinin Öneminin Belirlenmesi”, *International Journal of Economic and Administrative Studies*, 19: 277-298.
- Arslan, Aykut-Staub, Selva (2015). “Kuşak Teorisi ve İçgirişimcilik Üzerine Bir Araştırma”. *Kafkas Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 6 (11): 1-24.
- Ergin, Muharrem (2008). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak Yayınevi.
- Gözütok, Avni (2008), “Türkiye Türkçesinde Karma Kelimeler”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 36, 17-22.
- İmer, Kamile (1991). “Türkçenin Sözvarlığındaki Yeni Ögeler”. *Dilbilim Araştırmaları 1991*, 18-28.
- Karaağaç, Günay (2013). *Dil Bilimi Terimleri Sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- Kuran, Evrim (2018). *Telgraftan Tablete*. İstanbul: Destek Yayınları.
- Oktuğ, Melis (2009). “Neolojizm Bağlamında Dilsel Üretimler/ Ekonomik Göstergeler: 2000 Yıllarında Yaşanan Ekonomik Krizin Dilbilimsel Çözümlemesi”. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 1 (1): 123-133.
- Özkan, Fatma-Musa, Bağdagül (2004). “Yabancı Dillerin Türkçenin Söz Dizimi Üzerine Etkisi”. *Bilig Dergisi*, 30: 95-139.
- Sarı, İsa (2013). “Dilde Yeniden Adlandırma İhtiyacı: Retonimler”. *Türkbilig Dergisi*, 25: 19-26.
- Şafak, Zehra (2018), *Fransızca ve Türkçede Akıllı Telefon Bağlamında Yeni Sözcük Kullanımına (Neolojizm) Yapısal Bir Yaklaşım*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tutar, Hasan (2018). “Örgütsel Davranış Kongreleri Bildirilerinde ‘Meteforik Neolojizm’ Sorunu Üzerine Eleştirel Bir İnceleme”. *İşletme Bilimi Dergisi*, 6 (3): 1-38.
- Vardar, Berke (2002). *Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Yurtbaşı, Metin (2017), “Türkiye’de 2000-2017 Döneminde Oluşan veya Yaygınlaşan Yeni Sözcükler (Neolojizmler)”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 40, 491-562.

*İnternet Kaynakları*

URL-1: [https://twitter.com/Tweet\\_Severim](https://twitter.com/Tweet_Severim) [25.09.2020].

- URL-2: <https://twitter.com/Himesovski/status/616945622835437568> [25.09.2020].
- URL-3: <https://twitter.com/vesimipek/status/683103299877384194> [25.09.2020].
- URL-4: <https://twitter.com/kinomiyatakaoo/status/1318499253610831875> [25.09.2020].
- URL-5: <https://twitter.com/Domessstos1/status/1313507851105640448> [25.09.2020].
- URL-6: <https://twitter.com/Kerem221b/status/1051594452056330242> [25.09.2020].
- URL-7: <https://twitter.com/mikrobakteriel/status/1317152844114440194> [25.09.2020].
- URL-8: [https://twitter.com/damla\\_27d/status/1318201428662489088](https://twitter.com/damla_27d/status/1318201428662489088) [25.09.2020].
- URL-9: <https://twitter.com/sabirsizm/status/13019917516878274567456> [25.09.2020].
- URL-10: [https://twitter.com/dr\\_jivago112/status/1093462407186468865](https://twitter.com/dr_jivago112/status/1093462407186468865) [25.09.2020].
- URL-11: <https://twitter.com/Bunyazaydngz/status/1317853429469937668> [26.09.2020].
- URL-12: [https://twitter.com/durukurt\\_/status/984190816171253760](https://twitter.com/durukurt_/status/984190816171253760) [26.09.2020].
- URL-13: <https://twitter.com/CanOnc4040/status/772512057262497792> [26.09.2020].
- URL-14: [https://twitter.com/anti\\_histaminik/status/1318535178873114624](https://twitter.com/anti_histaminik/status/1318535178873114624) [26.09.2020].
- URL-15: <https://twitter.com/MikropPis/status/584671440529653760> [27.09.2020].
- URL-16: <https://twitter.com/tugbadurkal/status/1317028214338879488> [27.09.2020].
- URL-17: <https://twitter.com/bzkrtgcn/status/1314285316921065472> [27.09.2020].
- URL-18: <https://twitter.com/vangoghisad/status/1318579341769527298> [27.09.2020].
- URL-19: <https://twitter.com/Koyuusiyah1/status/1298192545550405634> [27.09.2020].
- URL-20: <https://twitter.com/ceminaycem/status/718496069638873088> [28.09.2020].
- URL-21: <https://twitter.com/ardaereel/status/1112824990800535553> [28.09.2020].
- URL-22: <https://twitter.com/sherlockerm/status/1131259211332149250> [28.09.2020].
- URL-23: [https://twitter.com/wolfie\\_uveys/status/1314902126980628483](https://twitter.com/wolfie_uveys/status/1314902126980628483) [28.09.2020].
- URL-24: <https://twitter.com/umutaksakalli0/status/892120006619738112> [28.09.2020].
- URL-25: <https://twitter.com/bylgule/status/1314326429769904128> [28.09.2020].
- URL-26: <https://twitter.com/evetarven/status/1314478440087777281> [28.09.2020].
- URL-27: <https://twitter.com/FitOzzie25/status/1312463982901436416> [28.09.2020].
- URL-28: <https://twitter.com/abdullahciftcib/status/667811682496876544> [28.09.2020].
- URL-29: <https://twitter.com/ozgurbuzokan/status/1317480436453548035> [28.09.2020].
- URL-30: <https://twitter.com/Berffyadaberfo/status/1313609579679318018> [30.09.2020].
- URL-31: <https://twitter.com/Zafererg/status/1314887893312319488> [30.09.2020].

- URL-32: <https://twitter.com/busankurabiyesi/status/1015566021489577985> [30.09.2020].
- URL-33: <https://twitter.com/defnesland/status/1313528861649522690> [30.09.2020].
- URL-34: <https://twitter.com/jadepowel/status/1315752088572436482> [30.09.2020].
- URL-35: <https://twitter.com/tozanadamm/status/1014590315959914496> [30.09.2020].
- URL-36: <https://twitter.com/zuhalcakirs/status/432156989826015233> [01.10.2020].
- URL-37: <https://twitter.com/fikrimavi/status/741381547367010305> [01.10.2020].
- URL-38: <https://twitter.com/tanrisiva/status/1191716571976290305> [01.10.2020].
- URL-39: <https://twitter.com/GoalTurkiye/status/862771917861916672> [01.10.2020].
- URL-40: <https://twitter.com/sametisbackk/status/859427066055462912> [01.10.2020].
- URL-41: <https://twitter.com/ruqinq/status/1313229459277910017> [01.10.2020].
- URL-42: <https://twitter.com/tugrult/status/568769789281374208> [01.10.2020].
- URL-43: <https://twitter.com/bangwabee/status/1316067223908298754> [01.10.2020].
- URL-44: [https://twitter.com/Ucuz\\_Gezegen/status/400548848088518656](https://twitter.com/Ucuz_Gezegen/status/400548848088518656) [01.10.2020].
- URL-45: <https://www.youtube.com/watch?v=KXY6O7xx4fY> [01.10.2020].
- URL-46: <https://twitter.com/DikenComTr/status/1313046722956980224/photo/1> [25.09.2020].
- URL-47: <https://twitter.com/ersoydede/status/1205400045312466944/photo/1> [01.10.2020].
- URL-48: <https://twitter.com/uptamil/status/825167868656492552> [01.10.2020].
- URL-49: [https://twitter.com/Raabiaa\\_/status/1228015908263731202](https://twitter.com/Raabiaa_/status/1228015908263731202) [01.10.2020].
- URL-50: <https://www.milliyet.com.tr/single-cikaran-sanatcilar-evreninde-album-cikarmak-cesaret-mi--molatik-11833/> [02.10.2020].
- URL-51: <https://eksisozluk.com/fullemek--125902> [02.10.2020].
- URL-52: <https://twitter.com/gurseltekin34/status/201964781215817728> [02.10.2020].
- URL-53: <https://twitter.com/btslarrie/status/758401184365416448> [02.10.2020].
- URL-54: <https://twitter.com/lenaurznrz/status/1205140859324375040> [02.10.2020].
- URL-55: <https://twitter.com/1llavinia1/status/1287654520055566341> [02.10.2020].
- URL-56: <https://twitter.com/beYoNdUniVeRSeS/status/1316341608468619264> [25.09.2020].
- URL-57: <https://onedio.com/haber/su-an-moda-olan-cirkin-ayakkabilari-unutun-2021-de-tren-olmasi-beklenen-birbirinden-degisik-ayakkabi-modelleri-931552> [02.10.2020].
- URL-58: <https://twitter.com/HCK05/status/737565126706888705> [02.10.2020].

URL-59: <https://twitter.com/PashaMarki/status/1179003364014731266> [02.10.2020].

URL-60: <https://dijilopedi.com/2020-dunya-internet-sosyal-medya-ve-mobil-kullanim-istatistikleri-2-ceyrek/> [02.10.2020].

URL-61: <http://fintechtime.com/tr/2020/03/turkiye-oyun-sektoru-2019-raporu-aciklandi/> [20.10.2020].

<p>ULUSLARARASI DİL, EDEBİYAT VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ</p>  <p>INTERNATIONAL JOURNAL OF LANGUAGE, LITERATURE AND CULTURE RESEARCHES</p> <p>МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ</p>	<i>Cilt: 3, Sayı: 2, 2020</i>
	<i>Vol: 3, Issue: 2, 2020</i>
	<i>Sayfa – Page: 206-222</i>
	<i>E-ISSN: 2667-4262</i>
	

## TEHLİKEDEKİ / GİZLİ DİL DOMANI SÖZCÜK LİSTESİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA


A STUDY ON WORD LIST OF ENDANGERED / SECRET DOMANI LANGUAGE

Orhan VAROL\*

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
<p>✉ <b>Geliş:</b> 17.09.2020</p> <p>✓ <b>Kabul:</b> 07.12.2020</p>	<p>Roman dillerinden biri olan Domani ya da Domca, gizli dil işlevine sahiptir ve az sayıda konuşanı kaldığı için Doğu Anadolu'nun tehlikedeki dillerindedir. 2017 ve 2019 yılları arasında Van ve Ağrı-Doğubayazıt'ta yaşayan Dom konuşucularla yüz yüze görüşmeler sağlanarak tipolojik bakımdan Domaniye benzeyen Kurmanci aracı dil olarak kullanılıp elde edilen sözlü verilerle bir Domani-Türkçe sözcük listesi oluşturuldu. Kurmanci ve Türkçe etkisi altındaki Domani, az sayıdaki çekirdek sözlükçesini korurken dilin ait olduğu toplumun kültürel özelliklerini ve gizli dil kullanımına dair dilsel öğeleri içinde barındırmasıyla toplumdilbilimsel bakımdan dikkat çekmektedir. Dilsel etkileşim ve farklılaşmada dilin konuşucularının toplumsal konularının belirleyici olduğu, Domani söz varlığına ait birimlerin işlevsel ve kullanımsal özelliklerine bağlı olarak anlaşılmalıdır. Domani sözcükleri: köken dil Domani kaynaklı olan, çeşitli soneklerle yeniden biçimlendirilerek Domcalştırılan ve baskın etkileşim dillerine ait olmak üzere üç farklı görünüme sahiptir. Dom toplumunun, baskın dillerin kullanıcısı olan toplumlarla aynı yaşam alanını paylaşmaları ve bu toplumlara sosyal ve ekonomik bakımdan uyum sağlama çabalarının bir sonucu olarak Domani, gizli dil olarak kullanım işlevini de yakın bir gelecekte yitirebilir.</p>
<p><b>Anahtar Kelimeler:</b> Domca/Domani, Romanca, Domani sözcükleri, Gizli dil, Tehlikedeki dil.</p>	
<p><b>Araştırma Makalesi</b></p>	

ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p>✉ <b>Received:</b> 17.09.2020</p> <p>✓ <b>Accepted:</b> 07.12.2020</p>	<p>Domani is one of the secret Romani languages and it is an endangered language of East Anatolia due to its small number of speakers. Face-to-face interviews were made with Dom speakers living in Van and Ağrı-Doğubayazıt between 2017 and 2019. A Domani-Turkish word list was created with the narratives of Dom speakers, using Kurmanji as an intermediary language, which is typologically similar to Domani. Domani, under the influence of Kurmanji and Turkish, preserves a small number of its core lexicon and is striking in sociolinguistic terms, as it contains the cultural characteristics of the society to which the language belongs and linguistic elements related to the use of secret language. It can be understood that the social position of the speakers of the language is determinant in language contact and change, depending on the functional and pragmatic characteristics of the units of the Domani vocabulary. The words have three different appearances: sourced Domani root language, re-formed with various suffixes and Domanified, and belonging to dominant contact languages. As a result of the Dom community's sharing the same living space with the societies that are users of dominant languages and efforts of Doms to adapt to these societies in social and economic terms, Domani may also loses its function as a secret language in the near future.</p>
<p><b>Keywords:</b> Dom language/Domani, Romani, Domani words, Secret language, Endangered language.</p>	
<p><b>Research Article</b></p>	

\* Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Dil Bilimi Bölümü, E-mail: orhan\_van@hotmail.com.

ORCID  <https://orcid.org/0000-0001-8662-484X>.

Bu makaleyi şu şekilde kaynak gösterebilirsiniz /To cite this article (APA):

Varol, Orhan (2020). "Tehlikedeki / Gizli Dil Domani Sözcük Listesi Üzerine Bir Çalışma". *Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi (UDEKAD)*, 3 (2): 206-223. DOI: <http://dx.doi.org/10.37999/udekad.796473>.

### Extended Abstract

Domani is one of the endangered/secret Romani languages and has speakers in the Eastern Anatolia Region of Turkey. This language is in danger of extinction since the number of the Domani speakers is decreasing and it can be defined as a secret language because Domani enables its speakers to communicate among themselves in a way that other community members cannot understand. The Dom People are multilingual since they acquire Kurmanji Kurdish as the first model code and Turkish as the second model code which are dominant languages in their language contact areas. However, in terms of language competence of Domani, which is their mother tongue, adults display recessive multilingualism and children display receptive multilingualism. In the process of language contact and the acquisition of multilingualism, the units and patterns belonging to the dominant languages in question are placed in the Domani vocabulary. This process takes place depending on the substratum and superstratum language relationships, the words in the Domani vocabulary lose their functionality and areas of usage. In addition to that, Domani has begun to lose its function of use as a secret language as its speakers adapt to dominant societies in terms of social and economic aspects. Therefore, it is aimed to create a list of Domani words with their Turkish equivalents as the words have distinctive features regarding the linguistic and sociolinguistic views of Domani and Domani speakers. In order to obtain information about the vocabulary of this endangered language, verbal narratives were obtained from seven Domani speakers of Dom ethnicity from Van and Doğubayazıt districts of Ağrı between 2017 and 2019. In order to obtain data, Kurmanji Kurdish, which is typologically closer to Domani and in which the Doms are more competent, was used as the intermediary language. By asking the equivalents of Domari words spoken in Arab geography in Domani or by separating the words from the functional units among the Domani utterances, Domani-Turkish word list was created. Some linguistic and sociolinguistic evaluations were made based on the list of around four hundred words. From a sociolinguistic point of view, it can be said that the "secret language use" of the language can be found within the words related to the socio-economic aspect of life; for the words "foreign" and "rich", *perev*, which is thought to be of "money" origin, is found in the vocabulary of the language. Domani includes the words *guje* for "soldier" and *glor* for "police" as the names needed in the use of secret language vocabulary when a crime is committed. One of the professions that Dom specializes in is playing the instruments at weddings or similar events. In Domani *kutne* "drum", *gıvras* "clarion", *vivi* "wedding", *qerev, şol* "money, tip" is found as the content words in the professional life of the Dom. The words that should be included in the core lexicon are mostly lost due to their equivalents in Kurmanji, but some words that relate to the secret use of language, provide confidentiality, give information that language contact and change are determined according to the social and economic levels of the interacting people. When Domani and Domari language in the Arab geography are compared, it is seen that they have a limited number of words with the same structural and semantic content. It is understood that the functional units that make up the Domani words, such as the Arabic influence on Domari, are mostly transmitted from Kurmanji Kurdish. In addition to Turkish and Kurmanji, new words are added to the Domani vocabulary from languages that have interacted in the past, and some words in the origin languages of the Dom are also in the word list. *Mimis* "man", *garde* "good, beautiful", *galbıçuvın* "speaking" is included in Domani vocabulary as noun, adjective and verb structures. The words belonging to different languages found in Domani are seen mostly with the suffixes *-xetê*, *-gev*, and *-ole*. Although it is thought that these suffixes are used depending on the secret language function, they vaguely exhibit the meaning of "binding", "naming" and "being". Based on these features, it is understood that there are three types of word formation strategies in Domani. The first of these is the adaptation of the words of the origin language to the renewed sound inventory depending on the interaction of Domani with Kurmanji. Second, the Domanization of words originating from languages such as Turkish, Kurmanji Kurdish, Arabic and Persian, are conducted with Domani suffixes. The third is that the words belonging to the dominant interaction languages are included in the vocabulary without obvious change in form and meaning.

### Giriş

Az sayıda konuşucusu olan ve yakın bir gelecekte son konuşucusunu da yitirecek yok olma riski taşıyan diller *tehlikedeki dil* olarak nitelenmektedir. Bir toplumun, farklı sosyo-ekonomik güdülenmeler ya da güvenlik ve korunma gibi gerekçelere bağlı olarak diğer toplum



bireylerinin anlayamayacağı biçimde, kendi aralarında iletişim kurmalarını sağlayan dil ise *gizli dil* olarak tanımlanabilir. Günümüzde bu iki dilsel durumu, Doğu Anadolu’da Dom etnik kökene mensup konuşucuları olan *Domani* dili yansıtmaktadır<sup>1</sup>. Domlar, milattan sonra 6. yüzyılda Hindistan’dan İran’a oradan da Anadolu, Kafkasya, Arap coğrafyası, Avrupa ve birçok farklı ülkeye göç ederek kendilerine uygun bir yaşam alanı bulmaya çalışan Roman toplumunun bir üyesidirler. Gittikleri bölgelerdeki baskın dil/ler ile olan etkileşimden dolayı Roman toplumların dilleri zamanla köken özelliklerinden uzaklaşarak karma lehçeler haline gelmekteydi (Matras 1995, 2002, 2009; Herin 2015, 2016). Domlar, iletişim kurduklarında edindikleri ikinci ya da üçüncü bir üst katman dili genellikle tercih etmektedirler. Doğu Anadolu’da aynı yaşam alanını paylaştıkları toplumların dilleri olan Kurmanci Kürtçesi birinci, Türkçe ise ikinci model kod/dil ve aynı zamanda toplumsal üst katman diller olarak Domlar için gerekli iletişimsel işlevleri yerine getirmektedir. Bu nedenle Domlar, aile büyüklerinin aktif olarak kullandıkları köken/ata<sup>2</sup> dillerinden uzaklaşmaktadırlar (Varol 2019: 61). Ata dilden uzaklaşma aynı zamanda bu dil aracılığıyla kazanılan toplumsal değerlerden de uzaklaşma anlamına gelmektedir. İşlevselliğini yitirerek yakın gelecekte yok olacağı öngörülen tehlikedeki bir dilin sözcüksel dokümantasyonunun yapılması -arkeolojik bir kurtarma kazısı gibi- önemli ve acil bir görev niteliğinde görülmelidir. Sözcükler, bir dilin söz varlığını barındırmak ve iletişim sınırlarını belirlemek yanında o dilin konuşucularının tarihsel ve kültürel özelliklerinin anlaşılması için de temel kaynaklardan biri olarak değerlendirilmektedir (Evans 2010: 205-207). Etnik soykırım gibi nedenler olmadığı zamanlarda dil kaybı birden bire gerçekleşmez. Çeşitli dilsel etkileşim aşamaları sonucunda, dil yapısındaki kayıplar ve yeni birtakım dilsel oluşumlara bağlı olarak (Heine-Kuteva 2005; Johanson 2008; Rehbein-Herkenrath vd. 2009<sup>3</sup>) tehlikedeki dil varlığını sürdürür. Yoğun ve uzun süren etkileşim dil kaybını hızlandırırken etkileşim düşük yoğunlukta ve daha kısa bir zaman dilimi içinde gerçekleştiyse etkilenen/alıcı dil yapısının yaşamsal süresi daha uzun olur (Thomason 2001: 66). Etkileşim, öncelikle baskın dil içinde bulunan ve etkilenen dilin söylem alanı içinde anlamsal bakımdan ihtiyaç duyulan, güncel ve işlevsel olan çeşitli içerik sözcükleri ve sözcük öbeklerinin aktarımı ile başlar. Bunlar gündelik hayatta kullanılan çeşitli somut nesne adları, kurumsal terimler, niteleme sıfatları ya da deyimler olabilmektedir. Baskın dile ait dilsel birim ve ifadelerin alıcı dildeki kullanım sıklığı da aktarımın gerçekleşme hızını belirleyici olur (Özcan-Tarcan 2020: 75). Sesbirimsel benzeşmeler ve dilbilgisel örüntülerdeki yakınlaşmalar ile süreç devam eder. Genellikle dil kaybının en son aşamasında, etkilenen dile ait çekirdek sözlükçe (Türkçedeki *anne, baba, el, yağmur* sözcükleri gibi) de kullanılmaz olur ve ata dilden tamamen vazgeçilir. Çünkü işlevselliğini yitiren hiçbir dil insan belleğinde barınma gücü bulamaz. Tehlikedeki bir dilin, İngilizce, Türkçe, Farsça gibi devlet dillerinde olduğu gibi farklı dilsel kaynaklarına bakılarak sözcüklerinin yapısal, işlevsel ve anlamsal özelliklerini belirleyip incelemek zordur. Genellikle yazılı belgeleri bulunmamaktadır ve tüm veriler sözlü anlatılar ile

<sup>1</sup> 2017-2019 yılları arasında, Dom dili (Domca/Domani) hakkındaki verilerin büyük kısmının elde edilmesi için bilgilerinden ve bağlantılarından faydalandığımız **Mirsevdi Bey**, 2019 yılında ne yazık ki vefat ederek ebediyete göçtü. “Biz dilimizle varız” diyerek bu çalışmaya sağlamış olduğu katkılarından dolayı kendisine teşekkür ederek onu anmak isterim.

<sup>2</sup> Anadil tanımı, edinilen birinci dil olarak alanyazında yer edindiğinden dolayı az sayıda konuşucusu kalan tehlikedeki bir dilin ata dil ya da köken dil olarak ele alınması anlam bulanıklığını giderebilir.

<sup>3</sup> Dilsel etkileşim ve dilbilgisel farklılaşmaları ele alan bu çalışmalardan Johanson’un “kopyalama” ve Heine-Kuteva’nın “replikasyon” modelleme ve yaklaşımları, yapı-anlam-işlev kategorilerini ele almasıyla birbirine benzemektedir. Rehbein ise “işlevsel kullanımbilim” yaklaşımıyla dilsel etkileşim ve dilbilgisel farklılaşmaları açıklamaya çalışmaktadır.

elde edilmektedir. Domaninin, birinci model dil konumundaki Kurmanci Kürtçesinden önemli oranda etkilendiği anlaşılmaktadır. Adıllar, bağlaçlar, ilgeçler, uyum ekleri, yapım ekleri ve sesbirimleri Kurmanci Kürtçesinden aktarılmış görülmektedir. Bu benzeşmeye neden olan etkileşim, Domların göç güzergâhında olan İran'da başlayarak Doğu Anadolu'da devam etmiş olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca her iki dilin de Hint-Avrupa dil ailesine mensup olması tipolojik yakınlıktan dolayı benzeşme sürecini hızlandırmıştır. Yine de sözcüksel biçimlenme içinde Domaniye özgü bazı işlevsel yapıları da görmek mümkündür. Ayrıca resmi dilin sosyal ekonomik ve özellikle eğitim hayatına nüfuz etmesinden dolayı Türkçe de ikinci bir model kod olarak Domların çok dilli söz varlıklarına dâhil edilmiştir. Sonradan edinilen dillerin baskınlık seviyeleri arttıkça alıcı dil yapısındaki sözcüksel eksilmeler de artmaktadır. Bu nedenle Türkiye ve Kıbrıs'taki Roman dilleri ve gizli kullanıma sahip olan diller hakkında yapılan alanyazın çalışmalarında genellikle o dillere ait birer sözcük listesi de oluşturulmuştur (Gülseren 2001; Sevinçli 2012; Yıldırım 2012; Öztürk 2015).

Bu çalışmada, Domani sözvarlığı içinde bulunan sözcükler, özellikle kökende bu dile ait olma ya da Domcalaştırılmış birimler olarak sözlü anlatı metinleri içinde belirlenerek bir sözlükçe oluşturuldu. Domani ile iletişim kuran konuşucular, Kurmanci Kürtçesi ve Türkçeye ait sözcükleri de doğal olarak kod değiştirme dışında kod karıştırma yöntemiyle söylemlerine dâhil etmektedirler. Sözcük listesine bu türden birimlerin sadece birkaçı yoğun kullanımlarına bağlı olarak eklendi. Listenin oluşturulmasındaki temel amaç, tehlikede olan bir dilin içerik sözcüklerine ve dolayısıyla bu dilin iletişim evrenine ulaşabilmektir. Aynı zamanda Domani konuşucusu olan toplumun farklı yaşam koşulları ve gizli dil kullanımı ile bu koşullara uyum süreçleri de yine veriler aracılığıyla açıklanmaya çalışılmaktadır.

## 1. Veriler

Veriler, Van ve Ağrı Doğubayazıt'ta yaşayan Domlardan 2017-2019 yılları arasında elde edildi. Elimizde tam bir sayısal veri bulunmasa da Van'da binden fazla haneye sahip on bin civarında, Doğubayazıt'ta ise on, on beş civarı hanede yüz elli kadar Dom etnik kökene sahip insanın yaşadığı belirtilmektedir. Bu insanlar için Domani işlevselliğini yitirmeye devam eden dil konumunda bulunduğundan, nüfusa göre Domca'yı dili bilen sayısı oldukça azdır. Buna rağmen Van ve Doğubayazıt'taki konuşucularla yirmiden fazla görüşme sağlanarak on saat civarında olan kırk ses dosyası elde edildi. Verilerin elde edilebilmesi için öncelikle tüm konuşuculara, kullanım alanlarını yitirmeye başlamasından dolayı dillerinin yakın bir gelecekte yok olabileceğini ve bu nedenle kendileriyle dil çalışması için görüşmeler yapıldığı belirtilip gerekli izinler alınarak kayıtlar oluşturuldu. Ses dosyalarındaki kayıtlar, biri kadın beşi erkek olan altı yetişkin ve bir erkek çocuktan oluşan toplam yedi Dom konuşucusu aittir. Çocuk olan Domca algılayıcı çok dillilik (Thije 2018) özellikleri sergilerken altı yetişkin Domca gerileyici çok dillidir (Wei 2007: 6,7; Varol 2019: 63). Dil kullanım alanı ve dilsel girdi yetersizliğinden dolayı aile büyüklerinin Domca konuşmalarını çocuğun anlaması fakat kendisine sorular sorulduğunda ya da diyaloga katılması gerektiğinde kendini daha iyi ifade edebildiği dilde bu eylemi gerçekleştirmesi çocukta Domca *algılayıcı çok dillilik* göstergesidir. Domaninin, sosyal ve ekonomik anlamda işlevselliğini ve kullanım alanlarını yitirmesi ve sadece kısıtlı olarak gizli kullanım işlevini barındırması ile dilin sözvarlığında eksilmeler oluşması, yetişkinlerde

gerileyici çok dillilik belirtisidir. Verileri sağladığımız Domani konuşucuları arasında kardeş, eş, çocuk ve kuzen olmak gibi yakın akrabalık bağları bulunmaktadır.

## 2. Yöntem

Tehlikede olan bir dilin sözcük listesinin oluşturulabilmesi için üç farklı yöntem bulunmaktadır (Mosel 2004). Bunlardan ilki, genel-geçer dilleri (Domlar için Kurmanci Kürtçesi) ile bir sözcük listesi hazırlayarak bu sözcüklerin karşılıklarının kendi dillerinde neler olduğunu sormak şeklindedir. İkincisi, metinleştirilen tehlikedeki dil (Domani) derlemi içinden sözcüklerin belirlenerek listesinin oluşturulmasıdır. Üçüncüsü ise dilin doğal ortamında bazı teknikler geliştirilerek çeviri ihtiyacı duyulmadan dile dair bilgilerin anlaşılacak sözcük anlamlarının elde edilmesidir. Çalışma için üç teknik de belirli oranlarda kullanıldı. Domaninin sözcüklerden oluşan söylem derlemi için EXMARaLDA<sup>4</sup> programı kullanılmaktadır. Bu çalışmanın sözcük listesinin oluşturulmasında ise Matras (2012: 431-444)'teki Domari için düzenlenen sözcük listesi, sözlükçe oluşturma dışında, karşılaştırma yapabilmek amacıyla da örnek alınmaktadır<sup>5</sup>. Matras (2012), Domari söz varlığında bulunan Arapça, Kürtçe ve Türkçe gibi etkileşim dillerinden kaynaklı sözcükleri geniş kapsamlı olarak kitabının sonundaki sözcük listesinde belirtirken bu çalışma sonundaki listede daha çok Domani sözcükleri yer almaktadır<sup>6</sup>. Karma dil yapılanması sergileyen Domani sözcüklerinin sesbirim değeri taşıyan harf gösterimi için (Varol 2019: 63)'te belirtildiği gibi Türkçe ve Kurmanciden faydalanılmıştır. *İtalik* olarak belirtilen Domani sözcüklerinin karşısında Türkçe karşılıkları bulunmaktadır. Sözcük öne ya da ardına gelen işlevsel birimlerin ayırımı yapmak için kısa çizgiler (-) kullanılarak biçimbirimsel bir ayraçlama yapıldı. Böylece sonraki çalışmalarda Domani konusunda ayrıntılı biçim-sözdizimsel değerlendirmeler yapabilmeye uygun hale getirildi. Diller arasındaki ayırımı bariyerlerini ortadan kaldırmak için Domlarla Domcaya tipolojik özellikleri bakımından daha yakın olan Kurmanci Kürtçesi aracı dil olarak kullanıldı. Yani Domani ile yakın etkileşim ve benzerliğe sahip olan Kurmanci Kürtçesi sözlü verilerin elde edilmesi için aracı/yönlendirici dil olarak kullanılmıştır. Fakat Türkçenin de bazen kod değiştirme dili olarak -örneğin askerlik anıları anlatılınca ya da tarihleme verilirken- kullanıldığı görülmüştür. Domani için model dil kodu işlevine sahip olan Kurmanci Kürtçesinin işlevsel ekleri de sözcüksel anlamların tespitinde önemli bir rol oynamaktadır. Çoğunlukla sözcükler içinde bulunan ve anlamsal içeriği tespit edilen sözcükler, alfabetik sıralamaya bağlı olarak listelendi. Anlamsal içeriği konusunda şüphe duyulan sözcükler ise soru işareti (?) ile belirtilmektedir. Örneğin “kirpi” sözcüğünün Domani karşılığı *love* olarak belirtilirken farklı konuşucu ya da kaynaklarla bunun pekiştirilmesi gerektiği için sözlükçede bu sözcük soru işareti ile birlikte görülmektedir. Konuşucu sayısının ve kayıtların artmasıyla, Domani dilinin söz varlığına ait yeni sözcükler elde edilerek sözcük anlamlarındaki doğrulanma oranları da artabilecektir.

## 3. Sözcük Listesini Değerlendirme

Domani, tehlikede ve az sayıda konuşucusuna ulaşılabilen bir dil olduğundan, bu dilin söz varlığına ait birimlerin derlemi için sözlükçe ya da sözcük listesi tanımının kullanılması daha uygun görülmektedir. Çünkü yaşayan dillere göre daha sınırlı olarak Domcaya özgü ya da

<sup>4</sup>EXMARaLDA, çok dilli sözlü derlemler oluşturulup bunların incelemesini sağlamak için Hamburg Üniversitesi tarafından geliştirilen bir yazılımdır.

<sup>5</sup>Çalışmanın konusu Domani, Roman dillerinden bir diğeri olan Domariden farklıdır.

<sup>6</sup>Örnekleme amaçlı olarak Kurmanciden Domani söylem alanına yerleşen az sayıdaki sözcüksel birimlere *ap*, “amca”, *agir* “ateş” sözlükçede yer verilmiştir.

Domcalaştırılmış dört yüz civarında sözcüğe ulaşıldı. Bu sözcükler, çalışma sonundaki sözcük listesini oluşturma dışında toplumdilbilimsel ve dilbilimsel yönlerden değerlendirmeler yapılabilecek bilgiler de içermektedir.

### 3.1 Toplumdilbilimsel Değerlendirme

Sınırlı verilere rağmen Domani, dilin dış etkenlere yani diğer diller ve bu dillerin konuşucularına bağlı olarak içeriksel değişimi konusunda farklı toplumsal yapısı ile ilişkili olan görünüm sergilemektedir. Şöyle ki Domani sözvarlığı içindeki birimler, tehlikede olan Roman dillerine ve gizli dil kullanımına sahip diğer dillere benzemektedir. Çünkü Türkiye ve Kıbrıs'ta yaşayan Roman toplumlarda bu açıklamaya kaynak olacak dil kullanımları ile bağlantılı kültürel ilişkiler söz konusudur (bkz. Öztürk 2015; Pehlivan 2009). Gizli dil olarak kullanım işlevi Domaninin yaşam süresini arttırmıştır. Sözvarlığı içindeki sözcüklerin bir kısmı da bu nedene bağlı olarak bulunmaktadır. Örneğin işlenen bazı suçlar için yakalama ya da cezalandırma yetkisine sahip kolluk kuvvetlerinden olan "asker"e *guje*, "polis"e ise *glor* denilmektedir. Yine toplumlar arası bir ayırt edicilik işlevi olan *perev* "yabancı" ve "paralı kişi" anlamında kullanılmaktadır. Aslında anlamsal bütünlük kurulmaya çalışılırsa Domlar için yabancı olan aynı zamanda zengindir. Para sözcüğünün Domcanın ses değerleriyle oluşturulmuş bir türevi olarak *perev*, bu insanların düşük seviyede olan sosyo-ekonomik durumları hakkında da bilgiler vermektedir. Kendilerine akraba ama daha alt tabaka Roman toplumu üyelerinin bazıları dilenerek ve bohçacılık yaparak yaşadığından onları tanımlamak için *nevişçi* "dilenci" ve *gale* "bohçacı" sözcükleri ayırıcı bir kimlik göstergesi olarak söz varlıkları içinde yer edinmiştir. Göçebe bir toplum olma özelliklerini diğer toplumlara göre daha baskın ve uzun süreli yaşamış olan Domlar, bu yönlerini de yine söz varlıkları içinde bulunan sözcüklerle yansıtmaktadırlar. Özellikle çalgılı ve danslı eğlence kültürleri diğer Roman toplumlar gibi Domlarda da mevcuttu (Matras 2000: 58-59).<sup>7</sup> *Vivi* "düğün" *neçin* "oyunmak" *kutna* "def, davul" *gıvras* "zurna" ve *qerev, şol* "bahşiş" bu kültürü anlatan öğeler olarak Domani söz varlığında bulunmaktadır. Domlar, yakın zamana kadar erken yaşta (13-15 arası) evlilikler yaparak çok sayıda çocuk sahibi olmaktaydılar. Domların aile yapısında kadının yeri toplumsal rollerine göre değişik adlarla söz varlığı içinde bulunmaktadır. *Lafti* "evlenme çağında olan genç kız" *laftiyi garde* "güzel kız" *cıvir* "eş, kadın" *wari* "çocuklu kadın" *keji, keci* "yaşlanan olgun kadın" anlamlarıdır. Farklı yaş, evlilik ve medeni duruma bağlı olarak niteleyici adların tek sözcükle özelleştirilmesi, Dom toplumunda kadının yeri ve önemini belirtmenin yanında bu sözcüklerin sık kullanımının da bir göstergesidir. Toplumsal statü ayırımına bir örnek olarak *bızırık* ya da *minisê bızirge* "olgun, sözü geçer, âlim adam" tabiri sözvarlığında hem bir saygı göstergesi hem de sözü dinlenen kişi olarak yer edinmiştir.<sup>8</sup> Göçer oldukları sürede yeni hayvanlarla karşılaşmaları ve o bölgede fazla durmadan yeni yaşam alanı arayışları da hayvanların genel olarak *cıvari* "kanatlılar" *qankere* "dört ayaklılar" biçiminde adlandırılmasına neden olduğu düşünülebilir.<sup>9</sup> Son olarak *çingene, mıtırıp/mırtıp* gibi bazı küçük düşürücü adlandırmalara karşı Domlar, kendilerini *beyzade* "bey soyundan olan" adıyla

<sup>7</sup> Matras (2000), geçmişte bir İran şahının eğlence kültürlerinden vazgeçemeyen Domları ülkesinden kovduğuna dair bir hikayeyi anlatmaktadır.

<sup>8</sup> Öte yandan *mıtışa bızirge* "büyük abdest, kaka" anlamına geldiğinden "büyük" sözcüğünün yüklendiği anlamın Domca için de o anki bağlamdan ibaret olduğunu belirtebiliriz.

<sup>9</sup> Konuşuculardan olan Mirsevdin Bey "biz tüm kanatlı hayvanlara *cıvari* ve dört ayaklılara da *qankere* deriz" şeklinde bir açıklama yapmıştı. Yine de bazı hayvanlar özel adlandırmalara sahiptir (bkz. Sözcük Listesi).

tanımlayarak etkileşim alanlarındaki diğer toplumlar tarafından küçük düşürücü yaklaşımların önüne geçmeye çalışmışlardır (Varol 2019: 62). Sözcük listesindeki adlar, niteleyiciler ve eylemler değerlendirildikçe Domların toplumdilbilimsel özelliklerine dair daha ayrıntılı değerlendirmeler de yapılabilir. Domların, aynı yaşam alanını paylaşarak kültürel olarak yakınlaştıkları toplumlara uyum sağlamaları, dillerindeki sözcüklerin yansıttığı anlam ağlarını da ortadan kaldırmaktadır. Yaşam tarzlarındaki değişim, kendi kültürlerinden uzaklaşma ve dilin gizli kullanımına ihtiyaç duyulmaması da yakın bir gelecekte Domaninin yok olacağı anlamına gelmektedir.

### 3.2 Dilbilimsel Değerlendirme

Domani ve Filistin topraklarında yaşayan Domların dili olan Domari arasında sözvarlığına dair bir karşılaştırma yapıldığında aynı ve benzer yapısal ve anlamsal özelliklere sahip sözcüklerle karşılaşmaktayız.

Tablo1: Domani ve Domaride ortak olan bazı sözcükler

Domari (Matras 2012)	Domani	Türkçe
<i>arat</i>	<i>arat</i>	gece
<i>brari</i>	<i>brari</i>	kedi
<i>bul</i>	<i>bil</i>	kıç
<i>xast</i>	<i>xest</i>	el
<i>kuri</i>	<i>guri</i>	ev
<i>laçi</i>	<i>lafti</i>	genç kız
<i>mana</i>	<i>menev</i>	ekmek
<i>lagiş</i>	<i>legiş</i>	kavga
<i>manus</i>	<i>minis</i>	adam

İki akraba toplumun sözcük listesi bütünüyle karşılaştırıldığında ise birçok sözcüğün yapı ve anlam bütünlüğü bakımından farklılıklar sergilediği anlaşılmaktadır. Bunun nedeni, oldukça uzun bir zaman önce birbirlerinden ayrılmaları ve farklı yaşam alanlarını tercih etmeleridir. Domlar, yaşam kurdukları bölgelerdeki baskın dillerin etkisi altında kalarak söz varlıklarını yeniden biçimlendirmişlerdir. Bundan dolayı dilsel etkileşime bağlı olarak Domani ve Domari çekirdek sözlükçelerine dair sözcükleri kısmen koruyabilmiştir. Domari konuşucuları yaşam alanlarındaki baskın dil olan Arapçanın etkisinde kalarak Domariye ait dilsel öğeleri yitirmeye başlamışlardır. Domani konuşucuları için ise yerleşik hayat, kültürel uyum ve yeni baskın diller olarak Kurmanci ve Türkçenin edinimi dilsel kaybın temel nedenleridir. Sözcük listesi ve diğer sözlü veriler incelendiğinde, Domani sözvarlığında etkileşim kaynaklı üç farklı sözcüksel görünümün olduğu anlaşılmaktadır.

1.Sözcükler köken dile ait olan yapı-anlam bütünlüklerini korumaktadır. *Minis* “adam” *garde* “iyi, güzel”, *galbiçuvın* “konuşmak” sözcükleri Domani ad, sıfat ve eylem yapıları olarak örnek gösterilebilir. Bazı sözcüklerin, dilsel etkileşimin bir aşaması olarak köken dile ait kullanımı yanında baskın kültüre ait karşılığının yeniden biçimlendirilerek Domcalaştırılmış bir değişkesi de bulunmaktadır. Domca *palêk* “kardeş” sözcüğü Kurmancideki karşılığı olan *brav* sözcüğüne *-gev* biçimbirimi eklenerek *bravgev* “kardeş” biçiminde Domcalaştırılmıştır. Böylesi türetimlere konu olan sözcükler de Domcaya ait olarak değerlendirilmelidir. Fakat Domcalaştırılmış sözcükler dil etkileşiminin bir sonraki aşamasında ara dönem kullanımı özelliği sergileyebilir. Sonraki aşamada, baskın dildeki *brav*’ın tamamıyla Domani söz varlığına yerleştiği görülebilir. Böylece karma sözcük kullanımlardan da vazgeçilerek köken dile ait tüm izler yok edilir.

2.Baskın dillere ait sözcük ve birimler yapı-anlam bütünlüğünü koruyarak Domcaya aktarılmıştır. Birinci üst katman dil olarak Kurmancideki adılların tamamı Domaniye biçim ve anlam değişimi sergilemeden yerleşmiştir. Bunun dışında diğer sözcüksel ulamların da büyük çoğunluğu Domani söz varlığı içine kod karıştırma birimleri olarak yerleşmiştir. Türkçenin, Cumhuriyet Dönemi'nden itibaren artan kullanım alanlarına bağlı olarak içerik sözcükleri bakımından Domaniyi etkilediği anlaşılmaktadır. Bu süreçte Türkçe birimler Domani sesbirim varlığına ve ses kurallarına uyumlu hale getirilirken Kurmanciye ait birimler sesbirimsel benzeşme tamamlandığından dolayı bir bütün halinde aktarılmaktadır. Domların uzun süreli ve yoğun bir şekilde etkileşim yaşadıkları Kürtlerin Kurmanci Kürtçesinin Domani üzerindeki en belirgin etkisinin sesbirimsel benzeşme olduğu anlaşılmaktadır<sup>10</sup>. Yapı-anlam bütünlüğünü koruyan farklı dillere ait birimlerin alıcı dilin tüm alanını kapsamaması, alıcı dilin kullanım alanını ve işlevselliğini yitirerek yok olması anlamına gelmektedir.

3.Etkileşime bağlı olarak aktarılan sözcükler, çok dilli ortamlarda genel-geçer olan bazı dilsel tekniklerle Domcalştırılmıştır. Bu teknik, kullanım alanını ve işlevselliğini yitirmeye başlamasından dolayı yeni sözcükler üretme yetisini kaybeden tüm dillerin yaşamsal süresini uzatmakla birlikte *bravgev* “kardeş” örneğinde olduğu gibi alıcı dil yapısındaki karşılığının ortadan kalkmasında da aracı durumundadır. Sözcük listesi incelendiğinde, Kurmanci ve Türkçeye ait olan birçok sözcüğün, tek başına kullanıldığında belirgin bir anlamı olmayan bir takım Domca ekler aracılığıyla yeni biçimlenmeler kazandığı görülmektedir. Bu sonekler söz varlığı içinde sıklıkla *-xetê* ve *-gev* daha az sayıda ise *-gol*, *-gava* ve *-ole/-ule* olarak karşımıza çıkmaktadır. Dom konuşuculara bu eklerin anlamları sorulduğunda, onların sadece “bağlayıcılık” özelliği olduğunu, sözcük anlamında farklılaşma yaratmadıklarını belirtmekteydiler. Başlangıçta bu eklerin dilin gizli kullanımına hizmet ettiği yönünde görüş oluşturma da Kurmanci ve Türkçe sözcükler üzerinde olduğu gibi Domca sözcükler üzerinde de bulunmaları bu görünümün farklı işlevsel nedenleri de olabileceğini düşündürmektedir. Domca bir sözcük olan *caner* “anlamak” iken *canerxetê*’nin “anlayan, bilen” anlamı verdiği için *-xetê* ekinin eylemden ad yapma işlevine sahip olduğu görülmektedir. Türkçe ve Kurmancide bulunan niteleyiciler üzerinde bu ek yine görülmektedir. *gençxetê* “genç” *darixetê* “karanlık” anlamlarını verirken aslında bir varoluştan da söz ederek “olan” anlamını da verdiği düşünülmektedir. “Genç olan” ve “karanlık olan” gibi bir adlaştırma okuması da sözcükler aracılığıyla aktarılmaktadır. Domanide *-xetê* ile benzer işleve sahip olan farklı ekler de bulunmaktadır. Oldukça sık kullanıma sahip *-gev* eki adlar, sıfatlar ve zaman belirteçleri üzerinde görülebilirken eylemler üzerinde bulunmamaktadır. Bu ek de Domca, Türkçe ve Kurmancide kullanılan sözcükler üzerinde bulunabilmektedir. Domca *gevi*, *gevi-gev* “yalan” Türkçe *teref-gev* “taraf” Kurmanci *cih-gev* “yer”. Domcadaki *-gol* eki de işlevsel olarak Kurmanci sözcük üzerine gelerek *-gev* yerine kullanılabilir: *Cihgol* “yer”. *Guh-gev* ve *guh-ole* “kulak” arasında da birbiri yerine kullanılma ilişkisi vardır. Fakat bazı sözcüklerde eklerin biri diğeri yerine kullanılamaz. Kurmanci *hesp* “at” sözcüğünün *hespgev* olarak Domcalştırıldığı ve *\*hespxetê* biçiminde kullanımının mümkün olmadığı konuşucular tarafından belirtilmektedir.

<sup>10</sup> Özbekistan Dom toplumunun Luli dilinde de Farsça sesbirimlerin belirgin bir etkisi olmuştur. Özbekistan’ın okur-yazar olmayan Luli Domarileri için Evangelist Kilisesi’nin *Lulice* olarak İncil’den kesitler aktardığı kısa videolarda bu etkileşim açık bir şekilde anlaşılmaktadır: <https://globalrecordings.net/en/language/9383>

Eylem sonunda ise Kurmancideki yardımcı eylem *kırın* “yapmak, etmek” yerine *kıravin* yardımcı eylemini kullandıkları görülmektedir. Bunlar Kurmancideki ve Türkçedeki eylemler dışında Domca eylemler üzerine de gelerek mastar eki gibi adeylemleri oluşturmaktadırlar. Kurmanci *şerm -kıravin* “utanmak” Türkçe *temiz - kıravin* “temizlemek” ve Domca *ges* “diş” *ges-kıravin* “dişlemek” gibi örneklerle karşılaşmaktayız. Sözlük listesine bakıldığında, yukarıda belirtilenler dışındaki farklı biçimbirimsel yapılar ve dilsel etkileşim kaynaklı farklı biçimlenmeler de görülecektir. Bu yapıların oluşum süreçleri ve çokdillilerin bireysel dil kullanımında sağladığı iletişimsel yararlar ayrı bir çalışma konusu olarak değerlendirilebilir.

#### 4. Sonuç ve Öneriler

Tehlikedeki bir gizli dil olarak Domani söz varlığının, temel/çekirdek sözlükçe tanımı içine girecek köken dile ait birimleri kısmen barındırdığı görülmektedir. Sözcük listesindeki sözcüklerin, dilin ait olduğu toplumun diğer baskın toplumlarla ilişkilerini düzenleyen özellikler sergilediği anlaşılmaktadır. Bu öncelikle verici/baskın dil, alıcı/etkilenen dil doğal döngüsü içinde değerlendirilebilecek dilbilimsel sonuçlardır. Yapısal, anlamsal ve işlevsel yönlerden Domani sözcükleri, baskın dillere bağlı olarak bir uyarlanma sürecine dâhil edilmiştir. Yani sözcüksel kayıplar yanında Domcalaşdırılarak söz varlığına kazandırılmış farklı dillere ait sözcükler de bulunmaktadır. Domaninin, Kurmanci ve Türkçe dışında, geçmişte etkileşim yaşadığı dillerden söz varlığına aktardığı sözcükler de bu uyarlanma sürecinden geçmişlerse Domaniye ait birimler olarak belirtilmelidir. Çünkü bu birimler alıcı dilin uygun söylem örüntüleri ile artık bütünleşmişlerdir. Baskın dillere ait sözcüksel birimlerin Domani söz varlığı içinde yoğun olarak bulunması, bu dili tehlikedeki dil olarak görmemize neden olmaktadır. Domcada sonek olarak adlandırabileceğimiz *-xetê* ve *-gev* gibi işlevselliği tartışmalı olan birimler, baskın dillerle gerçekleşen uzun süreli ve yoğun dil etkileşimine bağlı olarak kullanım alanlarını büyük oranda yitirmiş görünmektedirler. Domaninin sözcük incelemesi bakımından ayırıcı bir özelliği, konuşucularının ekonomik durumlarını ve buldukları sosyal çevredeki diğer baskın toplumların bu insanlara karşı tutumlarını sergileyen özelliklere sahip bir sözcükleşme stratejisi geliştirmiş olmasıdır. Bu oluşum, gizli dil kullanımının gerekçesi ve uygulanma biçimi olarak değerlendirilmelidir.

Bir toplumun dilinin yok olması, bu dil aracılığıyla edinilen tarihsel ve kültürel birikim ve değerlerin de yok olması anlamına gelmektedir. Roman dilleri hakkındaki çalışmalar bir bütün halinde ele alındığında, birbirlerinden uzakta ve farklı kültürlerin etkisi altında yaşamış olan Roman toplumlarının söz varlıklarını büyük oranda sergileyen bir sözlük oluşturma ve dilsel etkileşimin farklı boyutlarına dair bilgilere ulaşma imkânı doğacaktır. Ayrıca gizli dillerin evrensel ya da sistematik olan işlev ve kullanımlarına özgü veriler de elde edilebilecektir. Dünyanın farklı bölgelerinde bulunan araştırmacıların, tehlikedeki dillerin yeniden canlandırılması (*revitalization*) konusunda yaygınlaşan projelerine de bu çalışmalar önemli katkılar sağlayabilecektir.

#### Etik Beyan

“Tehlikedeki / Gizli Dil Domani Sözcük Listesi Üzerine Bir Çalışma” adlı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama ihtiyacı duyulmamıştır.

## Kaynakça

- Evans, Nicholas (2010). *Dying Words: Endangered Languages and What They Have to Tell Us*. Malden MA: Wiley-Blackwell.
- Gülseren, Cemil (2001). "Darende'nin Gizli Dili Hazeynce". *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (2): 159-164. <https://sbd.aku.edu.tr/II2/13-cemil-gulseren.pdf> [08.07.2018].
- Heine, Bernd-Kuteva, Tania (2005). *Language Contact and Grammatical Change*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Herin, Bruno (2015). "Domari: The Language of the Middle Eastern Gypsies". *The Middle East in London*, 11 (5): 15-16.
- Herin, Bruno (2016). "Elements of Domari Dialectology". *Mediterranean Language Review*, 23: 33-73.
- Johanson, Lars (2008). "Remodeling grammar: Copying, conventionalization, grammaticalization". *Language Contact and Contact Languages*. ed. Peter Siemund-Noemi Kintana. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 61-79.
- Matras, Yaron (1995). *Romani in Contact, The History, Structure and sociology of a language, Introduction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Matras, Yaron (2000). "Two Domari Legends about the Origin of the Doms", *Romani Studies*, 5 (10): 53-79.
- Matras, Yaron (2002). *Romani: A Linguistic Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Matras, Yaron (2005). "Language Contact, Language Endangerment, and The Role of the 'Salvation Linguist'". *Language Documentation and Description*. ed. Peter K. Austin. vol. 3. London: SOAS. 225-251.
- Matras, Yaron (2009). *Language Contact*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Matras, Yaron (2012). *A Grammar of Domari*. ed. Georg Bossong-Bernard Comrie vd. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton.
- Mosel, Ulrike (2004). "Dictionary making in endangered speech communities". *Language documentation and description*. ed. Peter K. Austin. London: Hans Rausing Endangered Languages Project (2). 39-54.
- Özcan, Emrah-Tarcan, D. Özlem (2020). "Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretimi Ders Kitaplarındaki Okuma Metinlerinde Yer Alan Sözcüklerin Sıklık Görünümleri", *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(2): 72-80.
- Öztürk, Rıdvan (2015). "Kıbrıs'taki Gurbetlerin Gizli Dili". 1399-1412. [www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/ÖZTÜRK-Rıdvan-KIBRIS'TAKİ-GURBETLERİN-GİZLİ-DİLİ.pdf](http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/ÖZTÜRK-Rıdvan-KIBRIS'TAKİ-GURBETLERİN-GİZLİ-DİLİ.pdf).
- Rehbein, Jochen-Herkenrath, Annette vd. (2009) "Turkish in Germany – On Contact-Induced



- Language Change of an Immigrant Language in the Multilingual Landscape of Europe”. *STUF, Language Typology and Universals*. 62 (3): 171-204.
- Sevinçli, Efdal (2012).“Özel/Gizli Bir Dil: Çepni Dili”.*Journal of Yaşar University*, 13(4): 1923-1949.
- Thijse, Jan D. ten (2018).“Receptive Multilingualism”. *Twelve Chapters on Multilingualism*. ed. David Singleton-Larissa Aronin.Bristol: Multilingual Matters. 227-263.
- Thomason, Sarah Grey (2001). *Language Contact*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Varol, Orhan (2019).“Tehlikedeki Doğu Anadolu Domcası: Dilsel Etkileşim ve Birinci Dilde Gerileyici Çok dillilik”.*Dilbilimde Güncel Tartışmalar*. ed. Kamil İşeri. Ankara: Dilbilim Derneği Yayınları:59-75.
- Wei, Li (2007).“Dimensions of Bilingualism”. *The Bilingualism Reader*, ed. Li Wei. London: Routledge: 1-23.
- Yıldırım, Faruk (2012). “Derleme Sözlüğündeki Gizli Dil Verileri Üzerine”.*Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 7, (4): 565-578.

### DOMANI - TÜRKÇE SÖZCÜK LİSTESİ

#### A-a

*âgır*, ateş  
*ap*, amca  
*aqıl-gev*, akıl  
*arat*, akşam, gece  
**B- (b (yarı ötümlü b gibi))**  
*b/paf*, ayak  
*b/pafgeri*, ayakkabı  
*b/pête/u*, karın  
*bâsi*, çağırmaq  
*bahar-xetê*, bahar  
*baha-xetê*, pahalı  
*bâjgi/ê*, sonra  
*bâni*, su, çay  
*bâni-ya germ-ayi*, çay  
*bavır*, baba, kayınpeder  
*bavır-ê bavır-ê min*, büyük baba, dede  
*beg-ler*, Domlar, bey olanlar  
*bê-hevra*, beraber

*bêhn-gıra-vın*, koklamak  
*bêjge*, beyin  
*bejgi*, aşağı, arkasında  
*bêkar-gev*, bêkarxetê, bekar  
*bekre*, koyun  
*bekre gucuce*, kuzu  
*bergi*, önünde  
*bergur-in*, boşanmaq, kovmaq, bırakmaq, salıvemek,  
*beroş*, kazan  
*bı-gıyır-in*, bakmaq, göz atmaq  
*bı-gur-in*, vermek  
*bı-kıra-vın*, yapmak  
*bıl*, kalça  
*bılê*, kapalı, kapat  
*bılê*, kapat, kapalı  
*bılund-kıra-vın*, yükseltmek  
*bı-mandos-e, bı-vındır-e*, dur  
*bı-menga-vın*, istemek

*binare*, şeker  
*bi-nevinin*, göz  
 gezdirmek  
*bingavi gira-vin*,  
 osurmak  
*bi-qey-in*, yemek yemek  
*bi-qiy-tır-e*, gör  
*birinc-geh*, piringç  
*bi-vındır-e*, dur  
*bi-zevicın-xetê*,  
 evlenmek  
*bızırge*, dede, büyük,  
 bilgili, yaşlı adam,  
*bızırık*, büyük adam,  
 zengin  
*bi,bi*, olasılık, gelecek  
 eki  
*bir-kıra-vin*, özlemek  
*brari*, kedi  
*bu-gur-e*, ver  
**C-c**  
*caner*, anlamak,  
*caner-xetê*, anlayan,  
 bilen  
*cazma*, çizme  
*cemid-ê-xetê*, üşüyen  
*cemid-ın-xetê*, üşümek  
*cev-gi*, yanında, yerinde,  
 cep  
*cihis-ın*, gitmek  
*cihis-ın negişê*,  
 dilenmeye gitmek  
*cımari*, kanatlı  
 hayvanlar, kuşlar, tavuk  
*ciger*, ciğer  
*cih-gev*, *cih-gol*, yatak  
*cinar-gev*, komşu  
*cuv-in*, söylemek  
*cuw*, bit  
**Ç-ç**  
*çarşem-gev*, çarşamba  
*çax*, zaman

*çekır-avın*, yapmak  
*çivinde*, kötü adam,  
 hastalığı olan  
**D-d**  
*dahâv-ın*, yıkamak  
*dari-xetê*, karanlık  
*datan-ın*, bırakmak,  
 sermek, kurmak,  
*dawur*, anne,  
 kayınvalide  
*dawur-a bavır*, baba  
 anne  
*dawur-a bızırge*, büyük  
 anne  
*dawur-a dawur*, anne  
 anne/nine  
*deles-ın* çıkmak  
*deng-ule*, dar  
*derguvin*, çıkarmak  
*dertan-ın*, çıkmak  
*dêşe-xetê*, ağrımak  
*devam-kıra-vın* devam  
 edelim  
*deves-ın*, çıkmak  
*devgur-ın*, itelemek  
*deyn bıkira-vın*,  
 seslenmek  
*dı*, sürerlik öneki  
*dı-nikulavın*, katletmek  
*dınotegucuce*, erkek  
 çocuk  
*dınot-ê qucuce*, küçük  
 çocuklar  
*dınote*, erkek çocuk  
*dı-qıytırı*, *dı-qıytıra-vın*,  
 göz gezdirmek  
*dı-qi-n*, görmek  
*dırav kıra-vın*, yalan  
 söylemek  
*dolme*, bohça, çuval,  
*doxtor-xetê*, doktor  
*duh-gev*, dün

*du-xetê*, iki, ikinci

*dür-xetê*, uzak

**E-e**

*ehe*, bunlar

*em*, biz

*eqreba-xetê*, akraba

*erê-xetê*, evet

*evse*, öyle, böyle, deli gibi

*evsi, evse?*, ne varsa, olan biten

*eyda-vın*, gelmek,

getirmek, buyurmak

*ez*, ben

**F-f**

*fehm kira-vın*, anlamak

**G-g** (üst damaksıl)

**g** (art damaksıl)

*gejele*, elbise

*gêna*, yine

*genç-xetê, genc-ule*, genç

*geri*, elbise

*germayi*, çay

*germ-ole*, sıcak

*germ-xetê*, sıcak

*ges-gıra-vın*, dişlemek

*-gev*?bağ kurucu

*gevi, gevi-gev*, yalan

*gış*, hepsi

*gıvras lêqov-in*, zurna

çalmak

*gıvras*, zurna

*gıvrık*, büyük olan

çocuk(kr)

*gim-ek kene*, her şey boş

*gim-ek*, bir şey, biraz

*gahn-gıra-vın*, sessiz (osurmak)

*gal-bıçuv-in*, konuşmak

*gal-çuv-andın*,

söylemek, konuşmak (şarkı söylemek)

*gale*, diğer Romanlar (bohçacı olanlar)

*galêk*, yaşlı

*gârde bun*, hoş olmak

*gârde*, güzel, iyi hoş

*gârde-tır*, daha iyi, daha güzel

*garde-xetê*, güzel olan

*gare*, kapı, dışarı

*gâri*, boş

*gâşte*, diş, ağaç, taş

*gâşte-gırav-in*, dişlemek

*gâti*, silah, tabanca

*glar-ê pıncar-otê*, otlu peynir

*glâre*, peynir

*glor*, polis

*goh-ole/guh-gev*, kulak

*gon*, çadır

*gorbi*, inek

*gor-xetê*, kör

*gov-in*, çalmak

*gucuce/gucute*, küçük

*guiç*, sakal

*guje*, asker

*gulav-in*, öldürmek

*gur-in*, vermek

*guri*, ev

*gurmanc-xetê*, Kürt (olan)

*gurt-xetê*, kısa

*gusnef*, aç (mtrp)

*gustil-xetê*, yüzük

**H-h**

*hamile-xetê*, hamile

*harbi-xetê*, harbi olan

*havin-xetê*, yaz

*hazır-xete*, hazır

*hêdi-gava*, yavaş

*helo?*, böyle yapma

*heq-ole*, hak  
*hergim*, her şey  
*hereket*, hareket  
*hergo*, *hergavi*, her zaman  
*herixetê*, çamur  
*hesp-gev*, at  
*hesti-xetê*, kemik  
*heval-gev*, arkadaş  
*hev-diqov-in*, kavga etmek  
*he-xetê*, var  
*hez-kıra-vın*, sevmek  
*hıl-ne-tanın*, almamak (içeri)  
*hıl-par-in*, almak, alıp götürmek  
*hıl-tan-in*, tutmak, almak  
*hundêk-xetê*, az  
*hurç*, ayı  
*hineke*, kötü insan, terörist  
*hin-i cev-gijor*, melekler  
*hin-i jor*, tanrı  
*hristiyan-xetê*, hristiyan  
*hundır*, içeri  
**İ-i**  
*işgol*, iş  
**J-j**  
*jê-kırav-in*, kesmek (tırnak)  
**K-k**  
*kâra-buna lukuş-un*, açlıktan ölmek  
*kâre*, aç  
*kâre-bun* açlık  
*kâre-xetê*, aç  
*kâşte*, diş, ağaç  
*ke*, *kê*, hiç  
*ke*, *kema*, neden, niçin  
*kê*, kim

*kece*, *keje*, olgun, yaşlı adam  
*keci*, *keji*, olgun, yaşlı kadın  
*kelo*, nasıl  
*kelo-xetêyê?* nasılsın  
*kema*, neden  
*ken*, ne kadar  
*kene bun*, yok olmak  
*kene*, boş, yok  
*kene-xetê*, yok  
*ket?*, ne  
*kezi*, süpürge  
*kıra-vın*, yapmak  
*kiderê-xetê*, nere  
*kingê*, ne zaman  
*ki-xetê*, kim  
*kutna*, *kutnê*, *kutne*, davul, def  
*ku-xetê*, kim, nerede  
**L-l**  
*lafti*, kız çocuk, genç kız  
*lagan*, leğen  
*laqırđi kırav-in*, şaka yapmak  
*law*, eğer  
*legiş*, dövüş, kavga  
*lêqov-in*, vurmak, dövmek  
*les-in*, çıkmak  
*lesin*, düşmek, girmek, yere düşmek  
*lêy-in*, tutmak  
*ligoşi*, ölü  
*likoş-in*, öldürmek  
*love?* kirpi  
**M-m**  
*mandos-in*, *vındır-in*, durmak  
*masa-gev*, masa  
*me*, biz  
*menc*, ad, ses, dil

*mencê-xwa kîrav-in*, ses etmek, ağlamak  
*menev*, yemek, ekmek  
*mengav-in*, istemek  
*mevan-gev*, *mêvan-xetê*, misafir  
*meyteb-gev*, okul  
*mezûn-gev*, büyük  
*mez-ole*, *mez-gev*, büyük  
*mulote?*, sahiplenme, garantileme  
*mîn*, ben (obl)  
*munîsê bızırık/bızırke*, büyük adam, görmüş geçirmiş adam  
*musin*, ibrik  
*mutîş*, *çiş*, kaka, işemek  
*mutîş-a bızırge*, büyük abdest (kaka)  
*mutîş-a gucuce*, küçük abdest (çiş)  
*mutîşê/hünga bızırge*, büyük abdest  
*mutîşê/hünga gucuce*, küçük abdest  
**N-n**  
*na/ne*, olumsuzluk takısı  
*naxetê*, hayır  
*naydavîn*, gelmemek  
*neçîn*, oynamak  
*nêhês-in?*, götürmek  
*neîştö*, *nemuştör*, hasta, hastalık  
*neke*, burun  
*ne-mandos-in*, kalmamak  
*ne-qıytırîn*, bakmamak, göz atmamak  
*nês-in*, götürmek  
*nev-in*, gezmek, görmek  
*neviş*, dilenmek  
*neviş-çi*, *nevişkar*, *nevişkar-xetê*, dilenci

*nıgulav-in*, adam öldürmek  
*nikulav-in*, katletmek  
*nivêz girav-in*, namaz kılmak  
*nine*, değil  
*nisk*, mercimek, kr  
**P-p**  
*paj-ge*, sonra  
*palêk*, *bravgev*, erkek kardeş  
*palêk-ê bavır*, amca  
*palêk-ê civır*, kayın birader  
*palêk-ê dawur*, dayı  
*paş-gıravî*, öpmek  
*pengavt*, kırık  
*pengüvîn*, kırmak (kemik), kırılmak  
*perev*, paralı olan, yabancı, aşiretli olan  
*peş-gî*, önce  
*peştî*, tüfek  
*por-gev*, saç  
*post-gev*, deri, post  
**Q-q**  
*qankere*, köpek, kurt, dört ayaklı hayvan  
*qankere*, tehlikeli olan  
*qaşte lêgovîn*, yumruk vurmak  
*qaşte*, yumruk  
*qeft-in*, çalmak, soymak  
*qeftî*, hırsız, hırsızlık  
*qelife*, et  
*qelpgev*, kalp  
*qerev*, para  
*qettalî*, çökelek, cacık  
*qeyn*, *qey-andın*, yemek yemek  
*qıyî-xwu-binevin-in*, gözünü gezdirmek  
*qıyî*, göz

*qiy-in*, görmek, bulmak  
*qiy-tıra-vın*, görmek,  
 göz atmak, bakmak  
*qol*, eşek  
*qove*, orta halli kişi  
*qov-in*, çalmak (kapı)  
*qucute, qucuce*, küçük  
**R-r**  
*rabtes-in*, kalkmak  
*rabtesin*, kalkmak  
 (uyanmak)  
*raftılan-dın*, kaçmak,  
 koşmak, kaçırmak  
*rakıra-vın*, kaldırmak  
*rales-in*, uyumak  
*rast-xetê*, doğru  
*raxıl-in*, kalkmak  
*raxul-in*, uyanmak,  
 uçmak  
*reftırand-in*, kaçırmak  
*rê-gev*, yol  
*relas-in*, geçmek  
*reskav-in?*, koşmak  
*rê-xetê*, yol  
*roviş-in*, ağlamak  
*rutev-in*, oturmak,  
 kımıldamamak  
**S-s**  
*sar-ote, sar-xetê*, soğuk,  
*sekıran-dın?*, bırakmak  
*sıb-gev*, sabah  
*sıbulê*, yarın  
*sınar, sınar-i*, huysuz,  
 sinirli  
*sıppi-xetê*, beyaz  
*siqiy*, baş göz  
*sis*, kafa  
*sis-xwo-la beyda-vın*,  
 kendine gelmek,  
 kafasını toparlamak,  
 dinlenmek  
*siz-ge bani, lavabo*

*sufed*, yanak  
*surat-xetê*, surat, yüz  
**Ş-ş**  
*şekırav-in?*, saç taramak  
*şerm gırav-in*, utanmak  
*şermole-xetê*, ayıp  
*şigole, işgev*, iş  
*şirin-xetê*, tatlı  
*şış-gırav-in*, kesmek  
 kurban etmek  
*şol, qerev*, para, bahşiş  
**T-t**  
*tas, menc*, ses  
*te*, sen  
*temiz-gırav-in*,  
 temizlemek, silmek  
*temiz-likçi-xetê*,  
 temizlikçi  
*tenê-xete*, tek, yalnız  
*teref-gev*, taraf  
*têr-qeyi*, tok (yemiş)  
*teşekkur dı-kırav-in*,  
 teşekkür etmek  
*tırsand-xetê*, korkak  
*tı-xetê, tıgole-xetê*,  
 susuz olan kişi  
*tini, hani*, orada  
*tu-xetê*, sen  
**V-v**  
*vâloz*, aptal, deli  
*vekırı-xetê*, açık  
*vêne*, milyon  
*veqain, veqein*, sigara,  
 tütün  
*veqein dı-kışar-in*,  
 sigara içmek  
*vêqov-in*, yakmak  
 (sigara)  
*vıkın-in*, satmak  
*vındır-in*, durmak  
*vıra*, bura  
*vivi*, düğün

**W-w***wari*, evli (kocaya giden) kadın*wê*, o*weçi*, keçi*welguvan-din?*,

saklamak

*we-xetê*, böyle**X-x***xalke*, silah*xalti*, teyze*xerip-xetê*, yabancı*xes-in*, gülmek*xest*, el*xesti vekiri-xetê*, eli açık*xetê?*,bağ kurucu*xetê?*, var olma

bağlayıcı, bütünleyici

öğe

*xevs*, el*xewık*, uyku*xey-in*, sıçmak*xırap-xetê*, bozuk, iyi



olmayan



*xış-gole*, kuru*xō*, tuz*xorek*, yemek*xuli*, toprak*xun-gev*, kan*xwo*, kendi*xwuş-gev*, kız kardeş**Y-y***yêk*, bir*yek-xetê*, bir, birinci**Z-z***zâna-xetê*, *caner*, bilen*zâr-gev*, *dınote*, çocuk*zar-ote*, *zer-ote*, altın*zemır*, ağız*zev-ge*, *zev-gi*, çok, fazla*zevici-ye-xetê*, evli*zeyf-ole*, zayıf*zıman-gev*, dil, lisan*zus-gev*, çabuk

<b>ULUSLARARASI DİL, EDEBİYAT VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ</b>		<i>Cilt: 3, Sayı: 2, 2020</i>
		<i>Vol: 3, Issue: 2, 2020</i>
		<i>Sayfa – Page: 223-235</i>
INTERNATIONAL JOURNAL OF LANGUAGE, LITERATURE AND CULTURE RESEARCHES		<i>E-ISSN: 2667-4262</i>
МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ		

**KÜLTÜRDEN BİLGİYE DİLİN TEZAHÜRÜ**  
**-Necati Öner\* Fikriyatından Hareketle Çözümleme Denemesi-**  
 THE APPEARING OF LANGUAGE FROM CULTURE TO KNOWLEDGE  
 -An Attempt of Analysis in the Context of Necati Oner Thought-


**Muhammet Enes KALA\***

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
<p> <b>Geliş:</b> 28.09.2020</p> <p> <b>Kabul:</b> 13.12.2020</p> <hr/> <p><b>Anahtar Kelimeler:</b>  <i>Kültür,          Bilgi,          Dil,          Dil bilinci,          Necati Öner.</i></p> <hr/> <p><i>Araştırma Makalesi</i></p>	<p>İnsan yaşayan bir canlı olarak hayvanlarla birçok ortak yöne sahiptir. Bununla birlikte o, kendisini hayvanlardan ayıran oldukça önemli bir özelliğe sahiptir. İnsan, kültürü var eden canlıdır. Kültürü var eden canlı olarak insan, bu yönüyle hayvanlardan hem mahiyet hem de derece itibarıyla farklılaşmış olur. Kültür, insana verilen doğanın insan eliyle yeniden üretilmesi ve bu doğaya yeni unsurların eklenmesini muhtevî kılan fikrî, ilmî, irfanî, kitabî, mimarî, kavli vs. tüm yönleri kapsar. Kültürün yapı taşı bilgidir. Bilgi ise sadece bilimsel bilgi olarak anlaşılmalıdır. Kuşkusuz bilimsel bilgi de bir tür bilgidir. O halde kültürü, insanın elde ettiği ilme, felsefeye, dine, sanata, ahlaka kısaca hayatın bütün yönlerine ilişkin elde edilen tüm bilgi türleri birlikte inşa eder. Bilginin yapıtaşı ise kendisini dilde bulur. Dil içerisinde karşılık bulacak, kelime ve kavramlar bilginin yapıtaşıdır. Kelime, kavram ve mantık ilişkisi kendisini dil küresinde bulur ve birlikte bilgilerin oluşması imkânını var kılarlar. O halde, dilin niteliği doğrudan kültürün niteliğini, kültürün niteliği ise insanın hayatının niteliğini belirleyecektir. Güçlü dil, güçlü kültürün, güçlü kültür ise güçlü insanların imkânını oluşturacaktır. Çalışmada, bu düşünce zemininde kültür, bilgi ve dil ilişkisi Necati Öner'in fikriyatından da beslenilerek tartışılacaktır.</p>

ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p> <b>Received:</b> 28.09.2020</p> <p> <b>Accepted:</b> 13.12.2020</p> <hr/> <p><b>Keywords:</b>  <i>Culture,          Knowledge,          Language,          Mother-tongue,          Necati Oner.</i></p> <hr/> <p><i>Research Article</i></p>	<p>As a living creature, man has very common aspect with animals. However, he has quite important feature that distinguishes himself from animals. Man is the living being that brings culture into existence. In this respect, human being, who has brought about culture, is differentiated himself from animals in terms of both essence and degree. Culture covers all intellectual, mental, written, documental, architectural and verbal aspects by which the reproduction of the nature given to man by human hands and the inclusion of new elements into the nature have been manifested. The building block of culture is knowledge. Knowledge, however, should not be understood only as scientific knowledge. Undoubtedly, scientific knowledge is also a kind of knowledge. So it constructs culture together with all kinds of knowledge, related to science, philosophy, religion, art, morality briefly all aspects of live, that human beings acquire. The building block of knowledge finds itself in language. Words and concepts that will correspond within the language are the building blocks of knowledge. The relationship between word, concept and logic finds itself in the language sphere and they, all together, bring about the opportunity to form knowledge. Therefore, the quality of language shall determine the quality of culture directly, and the quality of culture shall determine the quality of human life. Strong language will create the potentialities of strong people. In this study, the relationship between culture, knowledge and language will be discussed by feeding on the thoughts of Necati Oner and having been emphasized the importance of mother-tongue in the context of forming the self of society.</p>

\* 02.01.2019 tarihinde vefat eden Muhterem Hocamıza rahmet olsun. Mekâmı cennet, makamı âli olsun.

\* Doç. Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Felsefe Bölümü, E-mail: mekala@ybu.edu.tr.

ORCID  <https://orcid.org/0000-0002-3857-470X>.

Bu makaleyi şu şekilde kaynak gösterebilirsiniz / To cite this article (APA):

Kala, Muhammed Enes (2020). "Kültürden Bilgiye Dilin Tezahürü -Necati Öner Fikriyatından Hareketle Çözümleme Denemesi-". *Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi (UDEKAD)*, 3 (2): 223-235. DOI: <http://dx.doi.org/10.37999/udekad.801265>.



### Extended Abstract

As a living creature, man has very common aspect with animals. However, he has quite important feature that distinguishes himself from animals. Man is the living being that brings culture into existence. In this respect, human being, who has brought about culture, is differentiated himself from animals in terms of both essence and degree. Culture covers all intellectual, mental, written, documental, architectural and verbal aspects by which the reproduction of the nature given to man by human hands and the inclusion of new elements into the nature have been manifested. The building block of culture is knowledge. Knowledge, however, should not be understood only as scientific knowledge. Undoubtedly, scientific knowledge is also a kind of knowledge. So it constructs culture together with all kinds of knowledge, related to science, philosophy, religion, art, morality briefly all aspects of live, that human beings acquire. The building block of knowledge finds itself in language. Words and concepts that will correspond within the language are the building blocks of knowledge. The relationship between word, concept and logic finds itself in the language sphere and they, all together, bring about the opportunity to form knowledge. Therefore, the quality of language shall determine the quality of culture directly, and the quality of culture shall determine the quality of human life. Strong language will create the potentialities of strong culture, also strong culture shall lead to the possibilities of strong people. In this study, the relationship between culture, knowledge and language will be discussed by feeding on the thoughts of Necati Oner and having been emphasized the importance of mother-tongue in the context of forming the self of society.

In the study, it shall be claimed that the culture, which we think can be understood as the sphere of life, derives its power as quality and completeness from the strong, accurate and reliable knowledge that creates it. In this context, it has been thought that the soundness and accuracy of the knowledge are gained from the language, and this framework has been tried to justify on the thoughts of Necati Oner. In this direction, the relationship between culture and knowledge has been first discussed, and then it has been pointed out that knowledge has a structure that cannot be reduced to scientific knowledge only, and it has been revealed that types of knowledge together build a cultural cocoon that makes sense of human life. Undoubtedly, by emphasizing that knowledge can be acquired and expressed in a language, it has been stated that language constitutes the founding basis of knowledge and culture.

Human being, who is the being of reason, will, belief and emotion, brings about the cultural field as both the common and specific heritage of humanity by using all these abilities which make himself a human being. By creating culture, human being distinguishes himself from other creatures. Culture, then, consists of the knowledge that human has acquired, the works and behaviours that he has revealed based on this knowledge, whatever way they are, by aid of all abilities that we have mentioned. The close association of culture with knowledge indicates us that cultural problems also need to be addressed as issues of knowledge. Oner understands knowledge in the most general way, as the recognition of what exists and the reflection of what is known in the knower. Therefore, it can also be argued that knowledge is the judgment given about what exists. The relationship of judgements with concepts and concepts with words leads us directly to the brink of the problem of knowledge. If we see the word as the body of the concept and the concept as the soul of the word, it has been also revealed to what extent the word and the concept are connected.

While building the world of culture, human builds culture to the extent of the quality of his knowledge, which he uses as a building block. The soundness and power of knowledge seem to depend on the strength of the word and concept that makes up the knowledge. We discuss the relationship between words and concepts in the fields of logic and language. The depth, quality, diversity and abundance of the concept determine the quality of the propositions and judgements formed by that concept, and thus the knowledge. The affluence and variety of concepts seem to depend on the richness and variety of words that are their body. The richness and diversity of the word refers to the possibility of the concept, while the competence and punctuality of the concept refers to the strength of knowledge. There are aspects of "distinctness" that correspond to each concept as its distinguishing side from other concepts, as well as "clearness" that indicate the depth and dimension of the concept's meaning. As Descartes emphasized, the distinctness of the concept is the quality that distinguishes one existing from another, while clearness is the content of the concept. While the "distinctness" aspect of the concept does not change, the

dynamism of the concept is its "clearness" dimension. The distinctness of a concept always indicates commonality in the people who use that concept. Its clearness can vary from person to person and from time to time.

It is important that the word has a rich connotation, as well as a deepening of the distinctness dimension of the concept. Oner links the possibility of a language to be suitable for acquiring new thoughts with the correct connotation of words. Therefore, he claims that it is possible for a word to have a correct and even rich connotation if it belongs to that language, and that a foreign word cannot make the necessary connotation and provide creative thinking unless the language to which it belongs is known literally.

In analysing the word and concept that are the building blocks of knowledge, it is necessary to note that the process brings necessarily us to the relationship of language-thought and mind, although it points out that they have two aspects. The expression of a person's comprehension, will and ability to feel with their own expression can be read as an incident related to firstly the mind and then to the language. Together, all the abilities of human beings form the field of culture. In that case, culture comes to life with knowledge, knowledge comes to life with mind and mind with language and it is understood.

So to summarize, a person needs words and concepts to recognize what exists. The more words and more competent concepts he has, the better and closer he knows and understands what exists. Recognizing what exists appears to be directly proportional to a person's competence in mind and language. Meaning activity takes place in a language, especially in the mother-tongue. In this case, the stronger the person's mother-tongue, the better he knows and comprehends what exists, while the degree of recognition and understanding of what exists becomes a prerequisite for the person's own competence.

## Giriş

Yaşam ve hayat kavramlarını birbirinin müradifi olmanın ötesinde mütemmimlik ilişkisine sahip kavram çifti olarak görebiliriz. Hayvanların yaşadığı, insanlarınsa hem yaşadığı hem de bir hayatı idame ettirdiği ifade edilebilir. Fizyo-biyolojik tabiatı itibarıyla hayvanlarla belli açılardan ortaklık gösteren beşerin dünyasının, yaşamak noktazarından hayvanlardan pek farkının olmadığı anlaşılır. Ancak, insan, beşeriyetinin üzerinde inşa ettiği ve hayat sürdüğü manevi dünyasıyla yeryüzündeki canlılardan farklılaşır. İnsanın zikrettiğimiz manevi dünyası tüm boyutlarıyla karşımıza "kültür" olarak çıkar. Kültür sahasının var olması ise akıl, inanç, irade ve duygu sahibi bir varlığı şart koşar. O halde, kültür dünyasını inşa ederek, kendisine hazır olarak verilen varlık sahasının üstüne çıkmayı başaran insanoğlunun söz konusu yetkinliğinin ona aynı zamanda yaşamın üstüne bir hayat küresi oluşturma imkânı verdiğini iddia edebiliriz. İnsanın, kurduğu kültür dünyası ne kadar güçlü ve nitelikliyse hayatının o denli güçlü olduğunu, söz konusu kültür alanının, fizik ve metafizik boyutlarıyla teçhiz edilmesi ne kadar bütünlüklü ise insanın hayatının o denli sağlam ve tam olduğunu ileri sürebiliriz.

Çalışmada, insanın hayat küresi olarak anlaşılabilceğini düşündüğümüz kültürün nitelik ve tamlık olarak gücünü, onu var eden güçlü, sarıh, doğru ve sağlam bilgilerden aldığını, buna mukabil bilgilerin ise sarıhlığını, sağlamlığı ve doğruluğunu dilden kazandığını iddia edip, Necati Öner'in fikriyatından hareketle ifade etmeye ve gerekçelendirmeye çalışacağız. Necati Öner'in dil, bilgi ve kültür ilişkisine temas eden bir takım akademik çalışmalar söz konusudur. Özellikle Öner'in mantıkçılığını merkeze almak suretiyle, onun mantık anlayışını Farabi ve İbn Sina geleneğine riayet eden ancak Batı tarihinde tezahür eden mantık anlayışlarından da kopmayan bir çerçeve Halil İmamoğlu tarafından ayrıntısıyla birkaç çalışmada birlikte

işlenmiştir. (2019a; 2019b; 2019c) Aynı çerçeve Aytekin Özel'in "Necati Öner Mantıkta Hangi Çizginin Devamında Yer Alır?" başlıklı çalışmada da kendisini hissettirir. Özel, Osmanlı mantıkçılarından Ali Sedat'ın da Öner üzerindeki etkisini çalışmasında tahlil eder. Öner'in mantıkçılığının ele alındığı bir diğer çalışma ise Muhammet Nasih Ece'ye ait "Necati Öner'in Mantık Felsefesi ve Mantık İlkelerine Yaklaşımı" başlıklı çalışmadır. Bu çalışma merkezine mantık bilimi ve felsefesinin karşılıklı ilişkisi çerçevesinde mantık ilkelerinin olgusal zeminde işleyişindeki problemleri almaktadır. Öner'in mantık anlayışının olgusal zeminden kopuk olmadığını ifade eden çalışma, mantık ilkelerin salt zihinsel olmadığı, aynı zamanda olguya da uygulanabilirliğine ilişkin esnek bir anlam çerçevesinde yer aldığını, bundan ötürü, olguya uygulamada bazı sıkıntıların görülmesinin, ilkelere dair doğru çözümlerlerin yapılamamasından kaynaklanmakta olduğunu öne sürmektedir. Bu açıdan süreci yeniden daha dikkatli şekilde mantık ilkelerini ele almaya döndürmektedir. Öner'in mantıkçılığı dışında onun bilgi, zihniyet, dil ve kültür ilişkisini etüt eden çalışmalar da vardır. Murtaza Korlaelçi, "Prof. Dr. Necati Öner'in Bilgi Anlayışı" başlıklı çalışmasında Öner'in külliyatı ekseninde bilgi meselesini, bilginin kuruluşundan, bilgi türlerine, bilginin zihniyetlerle ilişkisinden bilginin İslam dinindeki değerine ilişkin geniş çerçeveyi çalışmasında ifade etmektedir. Bayram Ali Çetinkaya'nın "Necati Öner Düşüncesinde Felsefe ile Kültürün Sentezi: Zihniyet" başlıklı çalışmasında nazari ve amelî hikmetin tezahür etmiş çerçevesi olarak zihniyet ele alınarak söz konusu bağlam hem felsefe hem de kültüre bakan boyutlarıyla tahlil edilmektedir. Bu bakımdan çalışmada Necati Öner'in anlayışından hareketle zihin ve zihniyet meselesini hayattan kopmadan ama felsefi zeminde ele almanın da önemi vurgulanmaktadır. Necmettin Tozlu'nun, "Prof. Dr. Necati Öner'de Dil Şuuru" başlıklı çalışmasında ise kültürün en önemli merkezi unsuru olan dile, anadile sahip çıkmanın maddi terakki ve manevi tekâmül açısından ehemmiyeti özellikle vurgulanmaktadır. Dili bir milletin var oluşuyla, varlıkta kalışıyla doğrudan ilgili bir rolde telakki etmek suretiyle onu milli değerlerin kurucu ve taşıyıcısı olarak düşündüğümüzde bu husus daha da tebellür etmektedir.

Kuşkusuz söz konusu çalışmalar Öner'in fikriyatını anlaşılır kılmak ve yeniden yorumlamak suretiyle yetkinleştirmek açısından son derece değerlidir. Bizim çalışmamız da aynı gayeye matuf olarak değerlendirilebilir. Çalışmamızda bu doğrultuda, öncelikle kültür ve bilgi ilişkisi ele alınacak, ardından bilginin sadece bilimsel bilgiye indirgenemeyecek bir yapıyı haiz olduğuna değinilip, bilgi türlerinin birlikte insan hayatını anlamlandıran kültür kozasını inşa ettikleri ortaya konacaktır. Kuşkusuz bilginin de bir dil içerisinde kazanılıp ifade edilebileceği vurgulanarak, dilin, bilgi ve kültürün kurucu temelini oluşturduğu ifade edilecektir. O halde tezimizin özünü, kültürün kurucu yapı taşının birbirinin rakibi değil ama refiki olduğunu düşündüğümüz tüm bilgi türleri olduğu; bu bilgi türlerinin kurucu yapı taşının da iç ve dış cepheleriyle dil olduğu iddiası oluşturacaktır.

### **Dil-Bilgi-Kültür İlişkisi: Mütemmim Cüzlerin Birbirine Refakati**

Hayat kürenin varlık nedeni olarak gördüğümüz kültürün insani faaliyetlerin tamamına tekabül ettiği bu noktada belirtilebilir. Akıl, irade, inanç ve duygu varlığı olan insan, tüm bu yetilerini işe koşmakla kültür sahasını, insanlığın hem ortak hem de özgü mirası olarak var eder. Kültürü var etmesiyle diğer canlılardan kendisini ayırır. Kültür o halde, insanın zikrettiğimiz yetilerin hepsini işe dahil etmek suretiyle varolanlar hakkında, hangi yolla olursa olsun, edindiği

bilgiler ve bu bilgilere istinaden ortaya koyduğu eser ve davranışlardan ibarettir (Öner 2018: XV). Tüm söylediklerimizden çıkan bir hususu yeniden zikredebiliriz, kültürün temel yapı taşı bilgidir. Kültürü doğrudan bilgiyle ilişkilendiren Necati Öner, bilginin mümkün tüm türlerini kültürün unsurları olarak zikreder. Buna göre, bilgi, sadece bilime indirgenecek naif bir yapıya sahip değildir. Bilimsel bilgi kuşkusuz bir tür bilgidir, ama o bilgiyi tek başına kuşatacak bir yeterliliğe de sahip değildir. Öner, bilimsel bilgi türü dışında, dinî bilgi, felsefî bilgi, sanat bilgisi, günlük ve okkult bilgi gibi bilgi türlerinden de bahsedebileceğimizi, kültür alanında tüm bu bilgi türlerinin rakip değil ama refik olarak bulunduğunu vurgular (Öner 2018: XVI).

Kültürün bilgiyle oldukça yakın şekilde ilişkilendirilmesi, kültür sorunlarının bilgi sorunları olarak da ele alınmaya muhtaç olduğunu gösterir. Bilgiyi, Öner, en genel şekilde, varolanın tanınması ve bilinenin bilendeki aksi olarak anlar. Dolayısıyla bilginin varolan şey hakkında verilen hüküm olduğu da ileri sürülebilir (Öner 2018: 2). Hükümlerin, kavramlarla kavramların ise kelimelerle ilişkisi bizi doğrudan bilgi sorununun eşğine götürür. Kelimeyi kavramın bedeni, kavramı ise kelimenin ruhu olarak görürsek, kelime ve kavramın ne ölçüde birbirine bağlı olduğu da açığa çıkmış olur.

Öner, kavramın felsefî ve ilmî düşünce için çok mühim olduğuna özellikle değinir. Ona göre kavramlar temsil ettikleri varolanların özelliklerini taşırlar. Mefhumlar bu manada işaret ettikleri varolanlara nispetle isimlendirilirler. Maddî varolanlara işaret eden kavramlara müşahhas (somut), manevî varolanlara delalet eden kavramlara mücerret (soyut) kavramlar deriz. Bunun yanında Öner'e göre, kavram, zihin dışında gerçekliği bulunan bir varolana delalet ediyorsa buna (nesnel) gerçek kavram (at, insan, ağaç gibi), eğer zihin dışında gerçekliği olmayan bir varolana delalet ediyorsa buna, gerçek olmayan kavram (anka kuşu, devler hatta roman kahramanları gibi) deriz.

Kavram, tabir-i diğerle mefhum, deyim yerindeyse, varolanın kütüğü olarak anlaşılır. Bu kütük, cevval, açık ve sürekli eklemeleri kabul eden bir yapıyı haizdir. Hükümlerin kendileriyle meydana geldiği önermelerin içeriği kavramlarla doludur. Kavramlarsa kelimelerle taşınır, bunun yanında kişilerin bilgileri, inançları ve hissedişleriyle doldurulur ve anlamlandırılır. Varolan tanındıkça, ona nüfuz edildikçe, kavram kütüğüne kaydedilen hükümler de çoğalır ve daha yetkin hale gelir. Tüm bu zenginlikle düşüncemiz daha da billurlaşmış olur (Öner 1999: 92; Kala 2019: 179). O halde, kavramın derinliği, niteliği, çeşitliliği ve zenginliği, o kavramla oluşan önermelerin ve hükümlerin, dolayısıyla bilginin kalitesini belirlemiş olur. Kavramların zenginliği ve çeşitliliği ise onların bedeni olan kelimelerin zenginliği ve çeşitliliğine bağlı görünür. Kelimenin zenginliği ve çeşitliliği, kavramın imkânına, kavramın yetkinliği ve dakikliği ise bilginin gücüne işaret eder.

Kelime ve kavram ilişkisi yanında, bir dilin tüm özlülüğünün kendisine sindiği kavramın niteliğine dikkat çekmek de Öner için oldukça değerlidir. Her kavramın kendisini diğer kavramlardan ayırt edici tarafı olarak karşılık bulan "seçiklik" ile kavramın anlam boyutu ile derinliğine işaret eden "açıklık" yönleri söz konusudur. Kavramın sahip olduğu "seçiklik ve "açıklık" yönleri Fransız filozof Descartes tarafından da doğru bilginin yöntemine ilişkin olarak çok güçlü şekilde vurgulanmıştı (Descartes 1985: 207-208).

Kavramın seçikliği bir varolanı diğer varolandan ayıran niteliğidir. Bu nitelik, bir tür çerçeve olarak varolanın ifadesidir. “Beşer”i ‘ağaç’tan, “kalem”i, “silgi”den ayıran o kavramların seçiklikleridir. Açıklık ise kavramın içeriğidir. Kavramda değişmeyen onun “seçiklik” yönüken, kavramın cevval kısmı “açıklık” tarafıdır. Bir kavramın seçikliği her zaman o kavramı kullanan kişilerde ortaklığa işaret eder. Açıklığı ise hem kişiden kişiye hem de zamandan zaman değişkenlik gösterebilir (Öner 1999: 93-94; Descartes 1985: 207-208). Kavram içeriğinin, yani kavram “açıklığı”nın değişmesinin asıl sebebi varolanın bilgisini elde eden, insanın tabiatında ve hazır bulunuşluğunda bulunur. İnsanın bilme gücü ve bilmeye yönelik tarzı bahis konusu değişikliğin sebebini meydana getirir. İnsanların en basit bir konuya ilişkin bilgilerinin özdeşliğinden söz etmek oldukça zordur. “Kalem” kelimesinin işaret ettiği kavramın, sadece hasbelkader kalemi kullananın zihnindeki karşılığıyla, o kalemi satan kırtasiyecinin zihnindeki karşılığı ya da o kalemi tasarlayan ve üretimini yapan bir mühendisin zihnindeki karşılığı kuşkusuz özdeş olmayacaktır. Her bilenin üzerindeki bilen silsilesi aslında kendisini kavramın “açıklığı” ile gerekçelendirmiş olur. O halde, her kavram, onun derinliğine işaret eden tarafı olan “açıklığı” nispetinde dinamik bir yapıyı haizdir ve bu aslında hiçbir kavram üzerinde son sözü söylememe faziletini de açığa çıkarır. Söz konusu fazilet felsefi bilgiyle birlikte felsefi tutuma ilişkin farkındalıktan sadır olur. Zira felsefi bilgiyi ifade eden Öner, felsefi tutuma ilişkin üç özelliği hassaten vurgular. Bunlar karşımıza, varolana ilişkin parçaları ihmal etmeyen ama bütünden de kopmayan bir nazar, eleştirel zihniyete sahip olmakla birlikte metodik şüphenin gücü ve farklı görüşlere derin bir tahammülle yaklaşabilme erdemi olarak çıkar (Öner 2018:37). O halde kavramların ve dolayısıyla bilgiye götüren önermelerin varolana ilişkin esnek ve cevval tarafı bize fazilete ilişkin de çok değerli hususları hatırlatmış olur. Kavramların “açıklık” ve “seçikliği”ne ilişkin, dilde var olan kelimelerin varolana işaret etmedeki yeterliliklerinin gücü, kavramın özellikle “açıklığı” noktasında bir dakikliğe ve kavrayıcılığa da işaret edecektir.

Varolanın temsilinin kavramla, kavramın temsilinin ise kelime ile olduğuna yukarıda işaret etmiştik. Kelime ne kadar güçlüyse kavram, kavram ne kadar güçlüyse kişinin var olanı kavrayışı da o kadar güçlü olur. Kavramların “açıklık” ve “seçikliği” ise kavramları temsil eden kelimelerde saklanır (Kala 2019: 180). Tam bu noktada Öner, kelimelerin kullanışlılığı ve açıklığı nispetinde yani kelimelerde açıklık ve seçikliğin dört başı mamur şekilde belirip bilinç düzeyine çıktığı takdirde zihnin iyi işleyebileceğini ileri sürer. Kuşkusuz kelime ve kavram kalitesi ise doğrudan kelime ve kavramın yatağı olan dille alakalı görünür.

Bir dilin yeni düşünceler elde etmeye elverişli olmasının imkânını Öner, kelimelerin doğru çağrışım yaptırabilmesine bağlar. Dolayısıyla bir kelimenin doğru ve hatta zengin bir çağrışım yaptırabilmesinin o dile ait olmasıyla mümkün olduğunu, yabancı bir kelimenin ise ait olduğu dil, gerçek anlamıyla bilinmedikçe, gerekli çağrışımı yaptırıp yaratıcı düşünmeyi sağlayamayacağını iddia eder (Öner 2013: 23-24). Bu bağlam oldukça değerlidir. Zira anadilde kelimelerin seçikliklerinden ziyade açıklıklarında beliren yelpazenin derinliğinin imkânı, yabancı dildeki kelimedenden çok daha fazla olacaktır. Çağrışımın doğruluğu yanında zenginliği de hem düşünmeye hem de konuşmaya büyük bir derinlik getirecektir. Çağrışım konusu üzerinde Vygotsky de önemle durur. Vygotsky, kelimelerle oluşturulan genellemelerin zihinde daha önce yer etmiş bazı kavram, şekil ve algılara atıfta bulunacağını ve bununla da kelimenin

zihinde bir takım bilişsel ve duyuşsal süreçleri harekete geçireceğinden bahseder (Vygotsky 2018: 9). Görülmektedir ki, kavramdaki nitelik, o kavramı taşıyan kelimenin kapsama ve çağrıştırmaya hazinesinin yetkinliğinden süzülür. Bu yetkinlik kuşkusuz yabancı dilden daha ziyade anadilde çok daha net tebarüz edecektir.

Dili meydana getiren temel unsurların birlikte işlevsel hale gelebilmesi hususuna, semantiğin kurucusu olarak da kabul edilen Ferdinand de Saussure da dikkat çekmiştir (Saussure 1998: 52-56). Dili meydana getiren tüm bileşenlerini birbiriyle irtibatlı olarak gören Saussure, her bir temel bileşenin ancak diğer bileşenlerin varolmasıyla değer ve anlam kazandığını düşünmektedir. Dolayısıyla ona göre dil, bu bütünlüğü karşılayan, her kelimenin bir veya daha fazla anlama işaret ettiği bir göstergeler sistemidir. İşaret, bu çerçevede kavramla sesi birleştirir. Sese işaret eden harfler ve heceler de bu bütüncül yapının oldukça önemli bileşeni olarak yerini alır. İnsan konuşurken nesnenin zihinde beliren ses tahayyülü, ağızdan sese dönüşür ve zihnimizde işaret ettiği kavramı çağrıştırır. İnsanların konuşarak anlaşması, göstergedeki ses tahayyülünün insan zihninde ortak kavramları çağrıştırması suretiyle gerçekleşir. Bu anlaşmada sesler kadar, harfler ve heceler de anlaşma zeminini kuran sistemin mütemmim unsurları olarak vazife görürler. Bu unsurlar arasındaki ilişki ne kadar tam olursa, ifade ve çağrışım gücü o kadar tam olabilir.

Bilginin, bir hüküm işi olduğuna, hükümlerin ise kavramlardan müteşekkil olduğuna, bununla birlikte, kelime ve kavram ilişkisine değindik. Bilginin, yapıtaş olan kavramı tahlil ederken, onun iki yönü olduğuna işaret etmekle birlikte sürecin bizi zaruri olarak dil-düşünce ve zihin ilişkisine getirdiğine dikkat etmek gerekir.

Zihin, insanın nazarî yetisidir. İnsan, fizik ve metafizik sahalardan elde edilen verileri zihin aracılığıyla insanî dile tercüme etmek suretiyle anlamlı ve makul kılar. Bu tercüme faaliyeti insanın dışına uzar ve yeniden başlamak üzere içeride tamamlanır. Bu hususu açmayı deneyebiliriz. Kavramlar yardımıyla düşünen insan, düşündüğünü dışarıda bulmak ve yakalamak da ister. Zira her kavram verilerle örülmüştür. Her kavramda olguya veya zihni içeriğe sahip hususiyetler bulunur. Kelimeler yardımıyla gösterme ve kavramlar yardımıyla anlamlandırma çabası zihnin dışına da uzanırken, tekrar yeni anlamlandırma çabalarıyla içeri döner ve dilde tamamlanır. Yani her dışarı tecrübesi anlam faaliyeti olarak zihinde inşa edilirken, inşa olunan yapı tekrar dışarı dönüp dışarıdaki tecrübeyi anlamlandırmakla beraber dönüşürebilir. Zikredilen dönüştürme faaliyetinin dairevi olduğunu ve sürekli yeniden kurulduğu da bu çerçevede unutulmamalıdır.

İnsan, içinde veya dışında cereyan eden tüm olgu, olay, değişim ve varolanları düşünür ve insanî dile aktardığı anda idrak edebilir. Bu düşünme ve idrak faaliyeti kelime ve kavramlarla mümkün olduğu ve aynı zamanda lisanî bir faaliyet olduğu için doğrudan dille alakalı görünür (Kala 2019: 171). O halde dil ve zihni zat olarak bir, itibar olarak farklı görebiliriz. Bu durum, madeni bir paranın yazı ve tuğra birlikteliğine işaret eder. Duyulur olanın algılanmasından sonra adlandırılması dille yapıldığı gibi, makul olanın kavramsallaştırılması da dille yapılabilir. O halde dil hem duyumsanabilir olanın hem de akledilebilir olanın tespit edilmesi ve tefekkür edilmesinde varoluşsal, duyuşsal ve bilişsel bir ara-yüz olarak karşımıza çıkmış olur.

İnsan, kendi dışında veya kendisine ilişkin olan her şeyden kaynaklanabilecek inanma ve duygulanma imkânını kendisinde taşır. Düşünme, idrak etme, tahayyül etme, duyumsama, hissetme, duygulanma ve inanma edimlerinin gerçekleşmesi duyum, algı, hafıza ve hayale bağlıdır. Burada duyum, insanın dış dünyasına ilişkin onun beş duyusunun kapsama alanına giren varolanlardan elde edilen verileri toplayıp insanın iç dünyasına sunan yetisine; algılama, söz konusu verileri imge ve tasavvurlara dönüştüren yetisine tekabül eder. Yine hafıza, insanın dış dünyasından iç dünyasına taşınanları saklamayı ve hatırlamayı insana kolay kılarken, hayal ise insanı gerçekleşmeyen, gerçekleşebilecek veya gerçekleşmeyecek olana dair ön tasavvurları sunan yetisini seslendirir. Bunların zemini ise karşımıza tasavvurhane ve tahayyülhane olarak çıkmaktadır. Tüm bu etkinlikler esasında zihnin işleyişine işaret eder. Zihnin işleyişinin gerçekleştirilme imkânı ise bu zeminde dile bağlı görünür. Şöyle ki, zihnin yapısı ve işleyişinin merkezinde görünen dil, tüm zihnî süreci düzenleyen, anlamlandıran, muhafaza eden ve dışarıya aktaran bütüncül ve canlı yapıyı bize sunar. Zihnin işleyişinde mezkûr yetileri harekete geçiren, onların ilişkilerini düzenleyen, bu güçleri dışarıda tezahür ettiren, yatay ve dikey çerçevede muhafaza eden amil güç dildir. Düşünceyi, duyumu, duyguyu, inancı ve hayali, dil üzerinden okumak, anlamak ve dahası muhafaza etmek mümkün görünür. Dolayısıyla kendisine zihnin işleyişinde yer alan edim ve unsurlardan birisinin sirayet etmediği bir dilin bulunmadığı rahatlıkla iddia edilebilir (Öner 2013: 65; Kala 2019: 171-172). Tüm bu ifade edilenlerden sonra zihnî yapının ve işleyişin fenomenolojisinin dil üzerinden kurulabilme dahası anlamlandırılabilme imkânı karşımıza çıkmış olur.

İnsanın, idrak, irade ve hissetme yetilerinin kendilerine ait bir ifadeyle tecessüm etmesi, öncelikle zihin, sonrasında ise dille alakalı hadise olarak okunabilir. İnsanın tüm yetileri el ele vererek birlikte kültür alanını meydana getirir. O halde, kültür bilgiyle, bilgi zihinle zihin ise dille birlikte hayat bulur ve anlaşılır.

Dilden düşünceye karşılıklı yolların varlığından söz etmek mümkündür. Dil ve düşünce ilişkisini, Yunanca *logos* kelimesinin işaret ettikleri ile Arapça *mantık* kelimesinin mana kapsamı son derece güzel ifade eder. *Logos* kelimesi hem söze hem de akla birlikte işaret eder (<https://www.etymonline.com/search?q=logos>). *Mantık* kelimesinin karşılığı Farabi’de, insanların makulleri idrak edebileceği kuvvete, insan nefsinde anlayış ile hâsıl olan makullere yani iç konuşmaya ve akılda olanı dil ile söylemeye denk düşer (Farabi 1990: 75-76). Zihnin doğru işleme ve yetkin ürünler doğurması için iç ve dış olmak üzere iki şartı ifade edebiliriz. Bunlardan iç şart, düşünmenin ilkeleri olarak mantıktır. Mantığa tüm insanları birleştiren *sessiz/sözsüz dil* olarak da bakmak mümkün görünür. O halde iç şartlar sessiz dil olan mantıkta toplanmış olur. Mantığa aykırı olan önermelerin doğru bilgiyi meydana getirmeleri düşünülemez. Dolayısıyla doğru düşünmenin imkân ve yollarını bize gösteren mantığın bertaraf edilerek zihnin sağlıklı çalışmasından söz edilemez. İkinci şart ise haricidir ve bu şart doğrudan sözsüz/kavli dille alakalıdır. Söz konusu ikinci şartı ise *sözlü mantık* olarak anlayabiliriz. Sözlü mantık, karşımıza grameri ve sentaksı olan dil yapısı şeklinde çıkar. Söylediklerimizden hareketle *sözsüz dil* olan mantık ile *sözlü mantık* olan dil birlikte birbirinin mütemmimi olan dil ve düşünce ilişkisini meydana getirdiklerini ileri sürebiliriz. Unutmadan dil ve düşüncenin sıhhatinin her zaman bize zihnin sıhhatini verdiğini söylememiz de gerekecektir.

Söylediklerimizi tekrar edecek olursak, düşünce ve idrak, *sessiz dil* ve *sesli mantık* çerçevesinde meydana gelip aktarılabilir. Vygotsky, konuşmanın iki boyutundan söz açar. Ona göre konuşmanın dış boyutu ve iç boyutu vardır. Haricî boyut, kelimelerle, dahilî boyut ise kavramlarla örülür (Vygotsky 2018: 9). Bu çerçevede söz konusu yaklaşım yukarıda ifade ettiğimiz gibi sessiz dil ile sesli mantık kavramsallaştırmasıyla da taşınabilir. Dahası bunların yanına bir de eylemlerin konuşmasını taşıyan bir eylem dili eklemek mümkün görünür. Aslına bakarsak hepsinin gayesi hakikati arayan yolda anlamı yakalamak, anlamları birbiriyle ilişkilendirmek, düzenlemek ve aktarmaktır. Hakikate en azından temas etmek için aradığımız mana ise tüm süreçleri aslında kendisinde birleştirir. Onda duyum ve tasavvur kadar, duygu, inanç, hayal ve hafıza da vardır, düşünce kadar algı ve hissediş de söz konusudur. O halde düşüncenin dahilî çerçevede başladığını, kavli düşünceye dönüşüp en sonunda da kelimeler vasıtasıyla dışarıya aktarıldığını ifade edebiliriz (Kala 2019: 178-179).

Tüm söylediklerimizden hareketle zihnin (sözlü ya da sözsüz) dil olmadan işleyemediği ifade edilmiş olur. Dil, düşünce ve ifadenin hemzemin imkânı olarak tezahür eder. Bir bağlamda dille idrak açığa çıkarken, dilin formel belirleyenleri anlamlara sirayet ederken diğer bağlamda idrakin ifadelere dökülmesiyle dil ete kemiğe bürünmüş olur. Çünkü düşünce, dilde yaşar ve dille düzene girer. Öte taraftan düşünceden boşandırılmış bir dil, hayatiyeti olmayan boş bir kalıp derekesine düşmüş olur. Dil ve düşünmenin varlıkları ve dahası gelişimleri doğrudan birbirlerine bağlı görünür. Dil ve düşünce ilişkisi yukarıda ifade ettiğimiz gibi, kelime ve kavramlar yardımıyla kendisini ele verir. Kelime bir bakarız araç, bir bakarız amaç olur. Bazen bir meseleye, bazen de bir çözüme dönüşür. Bazen bir durum, bazen bir düşünce, bazen bir duygu, bazen bir hayal, bazen bir duygu, bazen bir edim olur. Düşüncemizi dile getirmek için bir bakıma bütün doğa ve hayaller dünyası yardıma çağrılır, doğru kelime bulunduğu her şey berraklaşır. Bunun yanında acıların ve sevinçlerin de kaynağı büyük oranda onları belirleyen kelimelerde demlendirilir. Acıları dindirmek, azdırmak, sevinçlere sevinç eklemek veya çıkarmak için bazen yerinde bir kelime de yetebilir (Vendryes 2001: 31-32).

Dil vasıtasıyla zihinde meydana gelen anlamları kavrar, kodlar, saklar ve iletebiliriz. Zihin, kelimelerle taşınan kavramlar arasında bağlar kurmak suretiyle hükümlere ulaşır. Bunlar arasında çeşitli ilişkiler kurarak yaptığı çıkarımlarla kavramları bayağı yığınlar olmaktan kurtarır ve düzene sokar. Kavramlar kelimelerle ifade edildiği için de bilgi başkalarına aktarılma imkânına kavuşur. Düşünme ise kavramlarla olduğu için kelimeler düşünceye yol göstermiş ve o düşüncenin kalitesini belirlemiş olur (Kala, 2019:178). Burada insanların kelimeler yardımıyla konuşup, kavramlar yardımıyla anlaştıklarını da unutmamak gerekir.

Dil ve düşünce ilişkisi esasında çok daha derinlerde kök salmıştır. Varlık, düşünce ve dil ilişkisi kendisini bize çok esaslı şekilde hatırlatır. “Dili, varolanın evi” olarak gören Martin Heidegger, insana ilişkin kavramsallaştırdığı “Dasein”ın bulunduğu iki dünya ile bize aslında bunun ön imkânlarını göstermeye çalışır. *Dasein*, dünyadan bir yönüyle aşkın bir yönüyle ona bağlı bir varolan olarak, sadece dünyayı anlayan ve ona şekil veren bir varlık olmaktan ziyade ilgileriyle dünyaya yönelen, yeri geldiğinde dünya tarafından şekillenen ve varoluşun cevval bir yapıya sahiptir. Bu manada Heidegger, dünya ve insan arasında etkileşimlilik ve ilgililik ilişkisinin var olduğunu iddia eder. *Dasein*, önce “ilgi”siyle yöneldiği çevreyle (Umwelt)



(Heidegger 1967: 63-72), daha sonra “iletişim”iyle yöneldiği canlı bir çevre (Mitwelt) (Heidegger 1967:129) ile etkileşime girer. İlk etkileşim dünyası olan *Umwelt* bir bakıma *Dasein* dışı olmak üzere varolanları (*Sein*) kapsayan ve onun merkezinde oluşan evrendir. Burada Heidegger, iki varolandan söz açar. Bunlar, *-Zuhandensein* -el altında bulunanlar- ki zikrolunan kavramın karşılığı bir alet olma özelliğine ve dolayısıyla işlevselliğe sahip olmak ve bunun farkında olunmak olarak belirir. Bir diğer varolan ise *-Vorhandensein-*, -depo halinde bulunandır-. Bu iki var olanı Heidegger, çekiç ve çekicinin vurmasıyla anlatmaya çalışır. Çekiç ile daha önce karşılaşmayan insan için o, henüz işlevselliğini insana hatırlatan bir kavram olmaktan uzaktır ve henüz varolan evreye ulaşmamış, depo halinde varolan olarak belirir (Heidegger 1967: 69-70). Ancak çekicinin ne olduğunu bilen içinse o çekiç kavramı, işlevselliği kendisinde barındırdığı, dahası bu işlevsellik ona yaklaşan kişi tarafından bilindiği için el altında varolan olarak karşımıza çıkar. Bir kişi için el altında varlık imkânı ne kadar çoksa ya da tabir-i diğerle, bir kişinin kelime ve kavram zenginliği ne kadar yetkinse o kişi, varolana o kadar güçlü olarak nüfuz etmiş, onu tanımış olur. Varolana vakıf olma derecesine göre ise kişi yetkin bir *Dasein* olma imkânına kavuşur (Kala 2018: 64-65).

O halde özetleyecek olursak, kişi varolanı tanımak için kelimelere ve kavramlara muhtaçtır. Ne kadar çok kelimesi ve ne kadar yetkin kavramı varsa, varolanı o kadar iyi ve yakından tanımış ve anlamış olur. Kişi varolanı tanıma yetkinliği nispetinde kendi yetkinliğini ilan etmiş olur. Tüm bunlar bir dil içerisinde, hassaten anadil içerisinde cereyan eder. O halde kişinin anadili ne kadar güçlüyse, o nispette varolanı iyi tanımış ve anlamış olurken, varolanı tanıma ve anlama derecesi kişinin kendi yetkinliğinin ön şartı olarak belirmiş olur. Meseleyi daha anlaşılır kılabilmek için anadil bahsi üzerinde biraz daha durmamız gerekir.

### **Sonuç Yerine: Toplumda Anadil Bilincinin Bilgi ve Kültüre Tesiri**

İnsan, kültür dünyasını inşa ederken, yapı taşı olarak kullandığı bilgisinin niteliği ölçüsünde kültürü inşa etmiş olur. Bilginin sağlamlığı ve sıhhati, bilgiyi meydana getiren kelime ve kavramın gücüne bağlı görünür. Kelime ve kavram ilişkisinin ise mantık ve dil alanlarına bizi götürdüğüne yukarıda değindik. O halde bizler tüm bu ilişkilerin hangi zemin üzerinde sağlıklı kurulabileceğine ilişkin soruyu sormalı ve bu soruya cevaplar aramalıyız. Dil görüldüğü üzere zihnin işleyişinin merkezi unsuruydu. Bununla birlikte dil, aslına bakılırsa bütüncül bir kültürel yapının en nitelikli mütemmim cüzüdür. İnsanları birbirinden ayıran “ben”ler olduğu kadar, toplumları da birbirinden ayıran, onları farklılaştıran “ben”ler söz konusudur (Öner 2018: 60). Bu “ben”ler farklılık ilkesi olmakla birlikte aslına bakılırsa bir rahmet işareti ve insanlık için zenginlik vesilesi olarak kabul edilebilir. Toplumun kendisini ayırt edici niteliklerini toplayan kurucu-bütüncül yapısı o toplumun ‘ben’ini oluşturur. Bir toplumun dili söz konusu ben’i oluşturan en önemli unsurdur.

Bu konuya dair imaları Alman dil filozofu Leo Weisgerber’de de bulabiliriz. O, dili salt bir iletişim aracı olarak görmez. Dünyayı kelimeleştirerek adeta kemikleştiren dil, insan düşüncesini ve toplum davranışını belirleyen etkileyici bir güç olarak da karşımıza çıkar. Bu kapsamda söz konusu güç, sadece düşünce tarzlarını değil, dillerin konuşulduğu kültürleri birbirinden ayırır (Kula 2012: 4-5). Dil, kelimeler ve dışarıdan çekip aldığı şekiller vasıtasıyla dünyayı kemikleştirip, varolana dair manaları ayakta tutan bir iskelet vazifesi görerek insanların

iletişimini ve varolana nüfuz etme imkânlarını taşır. İnsan, ancak şekil ve kelimelerin dünyasında düşünebilir, konuşabilir, yazabilir ve anlaşabilir. Dil, tüm bu özelliğiyle iç ve dış dünyayı bir-arada-tutmaklık işlevini görür. Yani Weisgerber'e göre, dış dünyadaki gerçeklik ile insan arasında doğrudan bir bağlantı söz konusu değildir. Dil, iç ve dış dünya arasındaki bağlantıyı sağlayan bir ara dünya olarak karşımıza çıkar (Weisgerber 1953: 48-132). Bu ara dünya toplumdan topluma, kültürden kültüre farklılık arz edebileceği için, özgü kültürlerin özdeşleşmeyeceği bir çerçeveye de işaret eder. O halde, kültür içinde varolan anadil meselesi bu yönüyle de oldukça önemli bir husus olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada anadil toplum "ben"ini tebarüz ettiren en mühim asli ayrıntı olarak belirir.

Toplum 'ben'i ne kadar güçlü olursa, o toplumdaki insanların zihin işleyişleri, bilgi elde etme kudretleri, dahası anlamlı ve bütünlüklü kültürü inşa etme imkânları, zihni üretimin dışarı aktarımı ve insanlığa sundukları katkıları o kadar güçlü olur. Toplumun 'ben'i ne kadar güçlü olursa ferdi ve içtimai şuurlar arasındaki rabıta o nispetle güçlü olur. Burada ferdi ve içtimai şuurların irtibatı ve birlikte topluma olan katkısının en canlı şahidi anadildir (Öner 2013: 33). Dil üzerinde dururken, onun toplum "ben"ine canlı, bütüncül ve güçlü katkısına dikkat etmek gerekir. O halde toplumdaki şuurların taşındığı anadil ile düşünme, anadille duyma, hissetme, duygulanma, ferde hayatın kıvamını ve heyecanını yaşatırken, onu toplumla ortak zeminde buluşturur (Kala 2019: 181-182). Anadille düşünme faaliyeti yaratıcılığa da işaret eder. İnsanda hâkim olan nazarî çerçeve ana dilinin verdiği dünya görüşüdür, yabancı bir dilin dünya görüşü içineyse insan tam giremez. Bu sebeple, manzara ona hiçbir zaman tam görünmez. İnsan, derin ve yaratıcı düşünmeyi ancak hayat kaynakları kendi mecrasından koparılmamış ana diliyle yapabilir (Öner 2013: 33). Anadil ferdin "ben"i ile toplumun "ben"inin en esaslı buluşma imkânlarını sunarken, insanın topluma yabancılaşmasının panzehiri olur. Bununla birlikte toplumun "ben"inin gücü nispetinde inşa olunan ortak zihnin, o toplum için kültür imkânlarının keşf merkezi olduğunu da görmek gerekir.

Toplumların güçlü imkân ve tekliflere sahip olmasında ilim ve tefekkürün başrolü oynadığını ifade edebiliriz. Güçlü toplumlar, sahip oldukları ilim ve tefekkürün vesile olduğu gelişmiş bir teknolojiye ve üretkenliğe sahip toplumlardır. Ancak burada üst düzeyde bir ilim ve tefekkürün ise ancak zengin ve gelişmiş bir dille mümkün olduğunu görmek gerekir. Yukarıda temas edildiği üzere varolan, düşünce ve dil arasındaki yaratıcı ve canlı ilişki bu anlamda oldukça değerlidir. Kişi, sahip olduğu dilin zenginliği oranında varolana yaklaşacak, ona nüfuz edecek ve dilin sunduğu imkânlar manzumesi içinde düşünüp varolanı tanıyıp tanımlaya gayret edecektir. Dilin zenginliği ise kuşkusuz kelimelerin nicelik anlamında çeşitliliği ve fazlalığı, kavramların ise nitelik anlamda derinliğiyle alakalıdır. Diğer taraftan ilim ve tefekkür geliştikçe yeni kavramlar elde edilir ve bunları ifade için yeni kelimelere ihtiyaç duyulur. Yeni kelimelerin bulunması ise o dile daha yetkin ve zengin olma imkânlarını verir. Dil zenginleştikçe düşünme yetkinleşir, düşünme yetkinleştikçe varolana nüfuz etme gücü artar. Varolan ne kadar iyi tanınırsa, bu tanıyıştan tezahür eden kültür ürünleri de o nispette kalite kazanır. Kültürün yetkinliği ise son tahlilde insana bahşettiği hayatın tamlığı ve bütünlüğünü meydana getirir.

Son olarak, bir sorumluluğa işaret edelim. Bir dil yapısı itibarıyla gelişmeye uygun olur da eğer o dille ilim yapılmazsa, o dil sadece günlük ihtiyaçları karşılamakla yetinildiği için ilkel bir seviyede kalır. O halde anadilin ilmin ışığında geliştirilip korunması ve ona layık olduğu değeri vermek milli ve ahlaki bir görev olarak karşımıza çıkar (Kala 2019: 181-182). Zira ferdin ve toplumun kaynaşma imkânını veren, toplum “ben”inin en özel ve önemli unsuru olarak görünen anadil, gücü nispetinde söz konusu kaynaşmanın harcı, insanlığa sunulan kültür unsurlarının kalitesinin yetkin sorumlusu ve farklılıkla meydana gelen zenginliğin tefrik edici yetkinliği olur. Bir anadilin kendi tarihinden, hikâyesinden ve hayat mecrasından koparılacak suretiyle kadükleştirilmesi, o dile yapılabilecek en büyük zulüm olur.

### Etik Beyan

“Kültürden Bilgiye Dilin Tezahürü -Necati Öner Fikriyatından Hareketle Çözümleme Denemesi-” adlı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama ihtiyacı duyulmamıştır.

### Kaynaklar



- Çetinkaya, Bayram Ali (2019). “Necati Öner Düşüncesinde Felsefe ile Kültürün Sentezi: Zihniyet”. *Felsefe Dünyası Dergisi*, 69: 62-81.
- Descartes, Rene (1985). *The Principles of Philosophy. (The Philosophical Writings of Descartes)*. Trans. John Cottingham, Robert Stoothoff, Dugald Murdoch. Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ece, Muhammet Nasih (2019). “Necati Öner’in Mantık Felsefesi ve Mantık İlkelerine Yaklaşımı”. *Felsefe Dünyası Dergisi*, 69:233-261.
- Farabi, (1990). *İhsâ’ul Ulûm*. Çev. Ahmet Ateş. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Heidegger, Martin (1967). *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- İmamoğlugil, Halil (2019a). “Necati Öner’e Göre Klasik Mantıkta Akıl Yürütme”. *Mantık Araştırmaları Dergisi*, 1 (1): 36-82
- İmamoğlugil, Halil (2019b). “Prof. Dr. Necati Öner’e Göre Klasik Mantıkta Kavram ve Önerme”. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 11: 10-30.
- İmamoğlugil, Halil (2019c). “Prof. Dr. Necati Öner’in Mantığa Dair Görüşleri”. *Felsefe Dünyası*, 69: 215-232.
- Kala, Muhammed Enes (2018). *İnsandan Değere Değerden İnsana*. Ankara: Eski Yeni Yayınları.
- Kala, Muhammed Enes (2019). “Zihnin Ontolojik Yapısı ve Zihniyet Bağımlı Dilin “Ben” Ahlakı”. *Felsefe Dünyası Dergisi*, 69: 169-182.
- Korlaelçi, Murtaza (2019). “Prof. Dr. Necati Öner’in Bilgi Anlayışı”. *Felsefe Dünyası Dergisi*, 69:7-34.
- Kula, Onur Bilge (2012). *Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.



- Öner, Necati (2018). *Bilginin Serüveni*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Öner, Necati (2013). *Dil Üzerine*. Ankara: Divan Yayınları.
- Öner, Necati (1999). *Felsefe Yolunda Düşünceler*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özel, Aytekin (2019). “Necati Öner Mantıkta Hangi Çizginin Devamında Yer Alır?”. *Felsefe Dünyası Dergisi*, 69: 161-168.
- Saussure, Ferdinand de (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. Çev. Berke Vardar. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Tozlu, Necmettin. (2019). “Prof. Dr. Necati Öner’de Dil Şuuru”. *Felsefe Dünyası Dergisi*, 69:35-52.
- Vendryes, Joseph V. (2001). *Dil ve Düşünce*. Çev. Berke Vardar. İstanbul: Multilingual.
- Vygotsky, Lev (2018). *Düşünce ve Dil*. Çev. Burak Erdoğan. İstanbul: Roza Yayınları.
- Weisgerber, Leo (1953). *Vom Weltbild der Deutschen Sprache*. 1. Halbband. Düsseldorf: Schwann.
- <https://www.etymonline.com/search?q=logos> [03.05.2020].

<b>ULUSLARARASI DİL, EDEBİYAT VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ</b>	<i>Cilt: 3, Sayı: 2, 2020</i>
<b>UDEKAD</b>	<i>Vol: 3, Issue: 2, 2020</i>
<b>INTERNATIONAL JOURNAL OF LANGUAGE, LITERATURE AND CULTURE RESEARCHES</b>	<i>Sayfa – Page: 236-248</i>
<b>МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ</b>	<i>E-ISSN: 2667-4262</i>
	SCREENED BY <b>iThenticate</b> Professional Plagiarism Prevention

**ÇENGİNÂMEDEN TAŞANLAR: ENDERÛNLU FÂZİL'İN ŞARKILARINDA ÇENGİLER\***  
OVERFLOW FROM ÇENGİNÂME: ENDERÛNLU FÂZİL'S SONGS AND ÇENGİS

**Esra BEYHAN\*\* & İlyas YAZAR\*\*\***

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
<p> <b>Geliş:</b> 13.10.2020</p> <p> <b>Kabul:</b> 10.12.2020</p> <hr/> <p><b>Anahtar Kelimeler:</b> 18. yüzyıl, Divan şiiri, Enderûnlu Fâzil, Çenginâme, Divan.</p> <hr/> <p><b>Araştırma Makalesi</b></p>	<p>18. yüzyılın Nedim ve Sâbit çizgisine yakın görülen şairi Enderûnlu Fâzil, kendi aşk maceralarını anlattığı Defter-i Aşk, kadınlar kitabı olarak nitelendirilen ve farklı milletlerden kadınların özelliklerinin anlatıldığı ve Osmanlı tarihinde toplatılmasıyla iz bırakan <i>Zenannâme</i>, 18. yüzyıl İstanbul'unun namlı köçeklerinin çeşitli vasıflarıyla anlatıldığı <i>Çenginâme</i> (<i>Rakkasnâme</i>) ve farklı milletlerden erkeklerin özelliklerinin anlatıldığı <i>Hübannâme</i> eserleri yanında Divan Edebiyatı geleneği paralelinde, diğer eserlerine göre daha ağır başlı kaleme aldığı hacimli bir Divan'a sahiptir. Şairin eserleri içinde <i>Divan</i>, <i>Defter-i Aşk</i> ve <i>Çenginâme</i>'si kendi yaşantısından izler taşıdığı için ayrı bir yer tutmaktadır. Defter-i Aşk'ının Şehlevendim'i, <i>Çenginâme</i>'sinin Yasemen'i, Anton'u ve daha pek çok güzeli Divan'ının muhtelif manzumelerinde karşımıza çıkmakta hem şairin hem de İstanbul'un renkli yaşantısının izlerini taşımaktadır. Bu çalışmayla şairin <i>Divan</i>'ı ve <i>Çenginâme</i>'si ayrıntılı biçimde incelenerek betimsel bir araştırma yapılmış ve şairin Divan'ı ile <i>Çenginâme</i>'si arasında Fâzil'in şarkıları vasıtasıyla kurulan ilişkiyi ortaya koymak amaçlanmıştır.</p>

ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p> <b>Received:</b> 13.10.2020</p> <p> <b>Accepted:</b> 10.12.2020</p> <hr/> <p><b>Keywords:</b> 18th century, Divan poetry, Enderûnlu Fâzil, Çenginâme, Divan.</p> <hr/> <p><b>Research Article</b></p>	<p>As a poet of the 18th century, similar to Nedim and Sabit in terms of style, Fâzil recounted his own love adventures in his <i>Defter-i Aşk</i>, told about the characteristics of women from different nations in his <i>Zenannâme</i>, which left a mark in the Ottoman history, and in <i>Çenginâme</i> (<i>Rakkasnâme</i>), he described the famous roots of 18th century Istanbul with various qualities, and in <i>Hübannâme</i> described characteristics of men of the nationalities. In addition, the poet has a voluminous <i>Divan</i> that he wrote in parallel with the Divan Literature tradition, which was more dignified compared to his other works and paying attention to its style. Among the poet's works, <i>Divan</i>, <i>Defter-i Aşk</i> and <i>Çenginâme</i> are important because they bear traces from his own life. Şehlevendim of <i>Defter-i Aşk</i>, Yasemen of <i>Çenginâme</i>, Anton and many more beauties appear in various poems of Divan and bear the traces of both the poet's and Istanbul's colorful life. We made a descriptive research by examining both the Divan and <i>Çenginâme</i> in detail. In our study, we aimed to reveal the relationship established between the poet's Divan and <i>Çenginâme</i> by Fâzil's songs.</p>

\* Bu makale Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında devam eden “Enderûnlu Fazıl Divanı (metin-inceleme)” isimli doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* Sorumlu yazar (Corresponding author), Arş. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı, İzmir / Türkiye, E-mail: esyaravuz@gmail.com.

ORCID  <https://orcid.org/0000-0002-5910-1688>

\*\*\* Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Sınıf Eğitimi Anabilim Dalı, İzmir / Türkiye, E-mail: iyazar@gmail.com.

ORCID  <https://orcid.org/0000-0002-6784-289X>.

Bu makaleyi şu şekilde kaynak gösterebilirsiniz / To cite this article (APA):

Beyhan, Esra-Yazar, İlyas (2020). “Çenginâmeden Taşanlar: Enderûnlu Fâzil’in Şarkılarında Çengiler”. *Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi (UDEKAD)*, 3 (2): 236-248. DOI: <http://dx.doi.org/10.37999/udekad.809716>.

### Extended Abstract

Enderuni Fâzıl, who is among the 18th-century representatives of the local style; although he is highlighted with his works such as *Defter-i Aşk*, *Zenannâme*, *Çenginâme* (*Rakkasnâme*), *Hûbannâme*, he is a remarkable poet with his style and reflecting the understanding of the period with his work *Divan* which is written in the literary tradition of classical poetry. He is known for his interest in his fellows and does not feel the need to hide it and the poet who presented *Defter-i Aşk* (*Book of Love*) to the reader as a verse confession proves his interest in beauty and beautiful with his works *Hûbannâme* and *Zenannâme*. The poet depicts both male and female beauties with these works, he narrates fellow beauties who came into his life in *Defter-i Aşk*, and in *Çenginâme*, he describes the famous various male dancers (köçek/ çengi) of the 18th century Istanbul. However, the value of his other works, his literary and biographical personality will not be fully understood without knowing the poet's *Divan*. The tight relationships between his literary works are seen when researches on Fâzıl's works, which can be considered as outcomes of his colourful and active life, get deeper. The poet's works *Divan*, *Defter-i Aşk* and *Çenginâme* have a special place for us since they carry traces of his own life. In fact, Şehvelendim in *Defter-i Aşk*, Yasemen and Anton in *Çenginâme* and many more beauties appear in various poems of *Divan* and they carry the traces of the colourful life of both the poet and Istanbul. Moreover, it is aimed to reveal the relationship between *Divan* and *Çenginâme* through "songs" in the study. A printed copy is used for the quotations made from *Divan*. Keskin's critical text published in 2013 is used for the quotations made from *Çenginâme*.

*Çenginâme* is also known as *Rakkasname*, and it is written in a quadrate verse and considered as a small work in terms of volume with 118 versicle in which Fâzıl Hüseyin Bey mentions the male dancer belonging to different religions and nationalities. *Zenannâme*, *Defter-i Aşk*, *Hûbannâme* and *Şevkengiz*, the mesnevi of Vehbi who is another important poet of the period, were published in Bulak in 1837 and 1869.

The names or nicknames of 43 male dancers were mentioned in Fâzıl's *Çenginâme*. These are: Zibâ, Zer-nişân, Yorgi, Yorgaki (Büyük Âfet), Yıldız, Yeni Dünyâ, Yasemen, Velvele, Tûtî, Turşu, Todori, Tilki, Ten-suh, Tâze fidân, Şevkî, Şakir (Kanarya), Rub'iyye, Pesend, Pandeli, Panayot'un Küçüğü, Panayot, Pamuk, Mısırlı Güzeli, Meh-tâb, Latîf, Küçük Andon, Küçük Âfet, Kız Mehmed, Kıvrıcık Oğlan, Kervân, İstavri, Hoş fidân/Çubukçu Güzeli, Hilâl kaş, Gazab, Fıstık, Eski Fidân, Dâr-çîn-gülü, Ceylân, Benefşe, Andon, Altıntop, Âhu, Âfitâb.

It is possible to find information about 9 of these in *Divan*. These are: Küçük Âfet, Yorgaki, Anton, Mehtâb, Zer-nişân, Yâsemen, Darçın Gülü, Çiçek ve Rub'iyye. Therefore, it is obvious that these male dancers, as he calls them, have a special place for Fâzıl. It is striking that Fâzıl exhibits different attitudes while describing these bohunk male dancers in his songs. In some of his songs, the poet does not give us any information about the dancers. It is possible to say that the things he said do not go beyond what any classical Turkish poet would say to any beautiful person. Therefore, it is not possible to find distinctive information about the dancers in these songs. Of course, it would be wrong to criticize this attitude since poets do not have such responsibilities or concerns in their literary works. Fâzıl writes *Divan* as a representative of the classical poetry tradition. For this reason, the songs in which the poet wants ultimate union as soon as possible, to get a kiss from cheek and describes a beauty with the height, clean body and bright face, completes *Çenginâme* with an artistic discourse that is kneaded with the intensity of emotion and sincere utterance, ranging from love of love to lightsomeness. The Dancers whose names, forms and origins are given in *Çenginâme* turn into beauties emotionally dressed that the poet is enchanted in *Divan*.

It is possible to come across much more information about the famous dancers mentioned in some songs in Fâzıl's *Divan* than *Çenginâme*. Songs written for Rub'iyye, Çiçek, Darçın Gülü ve Zer-nişân are examples of this situation.

Another point that should be considered is the poet's style in *Çenginâme* and his songs. Fâzıl gives information about the dancers in a humorous way, sometimes with a mock but without idealizing anyone in *Çenginâme* which is stated by literary historians that it has the characteristics of the genres of humour and şehrengiz (a genre that tells beauties of a city). Although the work is open to discussion due to its use of sexual

slang, and the purpose of writing stated by the poet in the writing purpose section his *Divan* and so his songs are different from it. As a result of tradition, Fâzıl prefers a more sedate and a style that prioritizes art in his songs. There is a more idealizing and glorifying style rather than a realist and insulting attitude in *Çenginâme*. The poet uses depictions in *Çenginâme* whereas he idealizes and glorifies in *Divan*. That's why it is possible to see that he transforms the dancers, which he deems ugly or worthless in *Çenginâme*, into unique beauties in his songs, and that he is enchanted with each of them and wishes them good luck. Fâzıl, who is "incontinent in his language," has been replaced by a naive and passionate lover.

Another point that draws attention is the figures of speech such as simile and metaphor, metaphorical expressions and connotations that the poet uses when describing these male beauties. Fâzıl made use of appropriate connotations and similarities with nicknames while describing the dancers in his songs like in *Çenginâme*. For example, when he describes Yâsemên, he uses flowers; when he describes Rub'iyye, he uses gold and precious goods; when he writes songs for Mehtab, he uses the moon, night and connotations about her. It is seen that this attitude, which was widely adopted by classical Turkish poets, is also adopted by Fâzıl when he narrates the dancers of the period through songs.

## Giriş

Mahalli tarzın 18. yüzyıl temsilcileri arasında yer alan Enderûnlu Fâzıl; *Defter-i Aşk*, *Zenannâme*, *Çenginâme* (*Rakkasnâme*), *Hûbannâme* gibi eserleriyle öne çıkarılmışsa da klâsik şiir bağlamında oluşan edebî geleneğe uygun kaleme aldığı *Divan*'ıyla da gerek üslup gerekse dönemin anlayışını yansıtmaya açısından dikkat çeken bir şairdir. Hemsincilerine duyduğu ilgi ile bilinen ve bunu gizleme ihtiyacı duymayıp *Defter-i Aşk*'ında manzum bir itirafname olarak okuyucuya sunan şairin, *Hûbannâme* ve *Zenannâmesi* güzele ve güzelliğe olan ilgisini ispatlar niteliktedir. Bu eserleriyle kadın ve erkek güzelleri tasvir eden şair, *Defter-i Aşk*'ında hayatına giren hemsinci güzelleri, *Çenginâme*'sinde ise 18. Yüzyıl İstanbul'unun namlı köçekleri/çengilerini anlatmıştır. Ancak şairin *Divan*'ı bilinmeden diğer eserlerinin değeri de şairin edebî ve biyografik kişiliği de tam olarak anlaşılacaktır. Fâzıl'ın renkli ve hareketli yaşantısının bir sonucu olarak görebileceğimiz eserleri üzerinde yapılan incelemeler derinleştikçe edebî eserlerin birbirleriyle olan sıkı ilişkileri ortaya çıkmaktadır. Şairin eserleri içinde *Divan*, *Defter-i Aşk* ve *Çenginâme*'si kendi yaşantısından da izler taşıdığı için bize göre ayrı bir yer tutmaktadır. Öyle ki *Defter-i Aşk*'ının Şehlevendim'i, *Çenginâme*'sinin Yasemen'i, Anton'u ve daha pek çok güzeli *Divan*'ının muhtelif manzumelerinde karşımıza çıkmakta hem şairin hem de İstanbul'un renkli yaşantısının izlerini taşımaktadır. Çalışmada da şairin *Divan*'ı ile *Çenginâme*'si arasındaki ilişkiyi "şarkılar" vasıtasıyla ortaya koymak amaçlanmıştır. *Divan*'ından yapılan alıntılarda matbu nüsha esas alınmıştır. *Çenginâme*'den yapılan alıntılar için ise Keskin'in yayımlanmış olduğu tenkidli metni kullanılmıştır (Keskin 2013: 329-371).

## Çenginâme'de Köçekler

*Rakkasnâme* adıyla da bilinen *Çenginâme*, Fâzıl Hüseyin Bey'in farklı din ve milliyete mensup çengi/köçeklerinden bahsettiği, murabba nazım şekliyle kaleme alınmış, 118 bentlik, hacim yönüyle küçük bir eserdir. Eserin yazılış tarihî belli olmamakla birlikte, birçok el yazması nüshası hem yurt dışı hem de yurt içi pek çok kütüphanede tespit edilmiştir. *Zenannâme*, *Defter-i Aşk* ve *Hûbannâme* dönemin diğer önemli bir şairi Vehbî'nin mesnevisi *Şevkengîz* de dâhil edilerek, 1837 ve 1869'da Bulak'da basılmıştır.

*Çenginâme*, murabba nazım şekliyle ve *fe 'ilâtün fe 'ilâtün fe 'ilün* aruz kalıbı kullanılarak, aaxa bbba ccca kafiye düzeniyle yazılmış, dört bölüm şeklinde düzenlenmiştir.

*Çenginâme* hem hezel hem de şehrengiz türünün özelliklerini taşıyan bir eser olarak kabul edilmiştir. Şehrengizlerde bir şehrin güzelleri ve güzellikleri anlatılır. Erkek güzellerin anlatımında, onların mesleklerine dair farklı meslekî terim ve jargonların çağrışımından faydalanılır. Ancak şair, klasik “şehrengiz” ifadesini başlıkta ve metinde kullanmamıştır.<sup>1</sup> Eser üzerinde Jan Schmidt genel değerlendirmelerde bulunmuş (Schmidt 1993:183-192); eserin tam metni ise Barış Karacasu tarafından yayımlanmıştır (2006). Neslihan İlknur Keskin ise ikisi matbu yedi nüsha üzerinden kapsamlı ve karşılaştırmalı bir çalışma yaparak çengilerin isimlerini tespit etmiş, onları milliyet, zaman, mekân, yaş, vücut özellikleri, hastalıklar ve din başlıklarında ayrıntılı olarak incelemiştir (2013).

Fâzıl’ın *Çenginâme*’sinde 43 çenginın adı yahut lakabı geçmektedir. Bunlar şu şekildedir:

Zîbâ, Zer-nişân, Yorgi, Yorgaki (Büyük Âfet), Yıldız, Yeni Dünyâ, Yasemen, Velvele, Tûtî, Turşu, Todorî, Tilki, Ten-suh, Tâze fidân, Şevkî, Şakir (Kanarya), Rub’iyye, Pesend, Pandeli, Panayot’un Küçüğü, Panayot, Pamuk, Mısırlı Güzeli, Meh-tâb, Latîf, Küçük Andon, Küçük Âfet, Kız Mehmed, Kıvırcık Oğlan, Kervân, İstavri, Hoş fidân/Çubukçu Güzeli, Hilâl kaş, Gazab, Fıstık, Eski Fidân, Dâr-çîn-gülü, Ceylân, Benefşe, Andon, Altıntop, Âhu, Âfitâb, (Keskin 2013: 339).

Reşad Ekrem Koçu’nun *İstanbul Ansiklopedisi*’nde yer verilen *Çenginâme* maddesi ve *İstanbul’da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri* adlı kitabında geçen köçek yahut çengilerin takma isimleri şöyledir:

Âfitâb, Zîbâ Zer-nişân, Yorgi, Yıldız, Yeni Fidân, Yeni Dünyâ, Yenaki, Yâsemen, Velvele, Todorî, Tilki, Ten-suh, Tâze Fidân, Şâkir, Rub’iyye, Pesend, Pandeli, Panayot’un Küçüğü, Panayot, Pamuk, Mısırlı Şevkî, Mısırlı Güzeli, Meh-tâb, Latîf, Küçük Andon, Küçük Âfet Kasbar, Kız Mehmed, Kıvırcık [Oğlan], Kanarya [Şâkir], İstavri, Hoş-fidân, Hilâl-kaş, Gazab, Fıstık, Eski Fidân, Elmâs-pâre, Ceylân, Büyük Âfet Yorgaki, Andon, Altın Top, Âhû, (Koçu 1965: 3845-47; 2002: 61-65).

### Divan’da Köçekler

Enderûnlu Fâzıl’ın *Divan*’ına baktığımızda ise özellikle şarkiyat bölümünde *Çenginâme*’sinde geçen çengilerin bazılarını ithaf edilmiş yahut adı geçmiş pek çok manzumeye rastlanmaktadır. Bunlardan ilki “Âfet” lakaplı bir çengidir. Keskin’e göre *Çenginâme*’de “Âfet” lakaplı iki çengi bulunmaktadır. Bunlardan ilki “Büyük Âfet” lakaplı ve aslen Hırvat olan Yorgaki’dır:

Goncadır çıktı dikenden ol zât

Pederi mâderi ya’ni Hırvat (Keskin 2013: 359).

“Küçük Âfet” ise aslen Ermeni olan Kaspar’dır:

<sup>1</sup> *Türk Edebiyatı’nda Şehrengizler ve Şehrengizlerde İstanbul* isimli kitabında Agâh Sırrı Levend, *Çenginâme*’yi şehrengiz olarak nitelendirir ve çeşitli etkinliklerde raks eden meşhur çengilerin mizahi bir üslupla anlatıldığı bir manzume olarak tanımlamaktadır (Levent 1958: 62).



Küçük Âfet beli bir âfet-i cân

Nice âfet bu ki dil-sûz-ı cihân (Keskin 2013: 369).

Ermenî olmasa eyvah eyvah

Hücneti işte bu kim Kasbar'ı var (Keskin 2013: 369).

Fâzıl'ın *Divan*'ında ise biri “Şarkı Beray-ı Âfet” başlığıyla iki şarkısı Âfet için yazılmıştır. *Çenginâme*'de “Küçük Âfet” karakaşlı, kara gözlüdür:

Nedir ol çeşm-i siyâh kaşı siyâh

Nedir ol bârika-i çehre-i mâh (Keskin 2013: 369).

Fâzıl'ın mizahi söylemiyle de ifade edilen “Büyük Âfet” Yorgaki'nin vücudu kılsızdır ve bu vasfıyla adeta gümüşe benzer:

Büyük Âfet o güzel Yorgaki

Sîme benzer o vücûd-ı pâki (Keskin 2013: 359).

Ancak bir sonraki bentte Fâzıl mizahi bir söylemle Yorgaki'nin burnunu endazeye benzetir:

Tavr u endâmına âlem meftûn

Deli eylerdi bizi vakt-i düğün

Olmasa anda o endâze burun

Âşıkın burnuna girse yeri var (Keskin 2013: 359).

*Divan*'ında Âfet'e atfedilmiş iki şarkısında da Fâzıl'ın Büyük Afet Yorgaki'yi mi yoksa Küçük Afet Kaspar'ı mı kastettiği anlaşılmas. “Şarkı Beray-ı Afet” başlıklı şarkısında geçen “zülf-i siyeh-fâm” ibaresinden bu Âfet'in Küçük Âfet Kaspar olduğunu düşünebiliriz:

Dil-i bîçâre gam-ı aşk ile nâ-kâm olsun

Beste-i silsile-i zülf-i siyeh-fâm olsun (Fâzıl 1842: 1).

Kendisine şarkı ithaf edilen diğer bir çengi *Çenginâme*'de Ermeni asıllı olduğunu öğrendiğimiz Anton'dur. *Çenginâme*'nin farklı nüshalarında Andon, Küçük Andon, Köçek Andon şeklinde geçen çengi, *Divan* nüshalarında Anton şeklinde istinsah edilmiştir. *Çenginâme*'de elinin ağzı kadar küçük olmasıyla ön plana çıkan Anton'un yüzü ise zangoç olacak kadar çirkindir:

Gerçi Andon dahı nâzikter idi

Eli ağzına uyar dilber idi (Keskin 2013: 360).

Köçek Andon dediğin murdârî

Budur ol Ermeni'nin ahbârı

Nâ-be-câ çehresi hem reftârı

Beli zangoç olacak peykeri var (Keskin 2013: 367).

Fâzıl, “Şarkı Berây-ı Anton” isimli şarkısında meftun olduğu “güzeller şâhı” Anton’u “yeni mihrîbânı” olarak zikreder:

‘Aceb vâkıfınız bilmem yeni bir mihrîbânım var

Güzeller şâhı Anton’um sana billâh meftunum (Fâzıl 1842: 2).

Kendisine has üslubuyla Fâzıl, şarkının tamamında âşıkâne duygularını dile getirir ancak Anton’un mahiyeti hakkında bilgi vermez.

*Çenginâme*’de zikredilen namlı köçeklerden biri olan Mehtâb’ın ise aslında ismiyle pek alakası yoktur. Zira ziyadesiyle çirkindir:

Bir kamer-çehre değildir Mehtâb

Çehresi hâle gibi hâne-harâb

Anı tâ göğe çıkarsa ahbâb

Sanma rûyında o mâhın ferî var (Keskin 2013: 362)

Yüzünde ferî kalmayan, hâle gibi harap olmuş bir köçek olarak karşımıza çıkan Mehtâb ile *Divan*’ındaki Mehtâb adeta aynı kişi değildir. *Çenginâme*’deki alaycı söylem yerini latif ve nahif bir duygusallığa bırakmış gibidir:

Halkdan kıldı o meh-pâre hicâb

Yüzine perçemini kıldı nikâb

Ay gibi meclise itdin de zuhur

Didiler ismine âlem-i mehtâb (Fâzıl 1842: 2)

Dizeleriyle *Çenginâme*’de “kamer-çehre değildir” dediği Mehtâb, bir ay parçası olarak tasvir edilmiştir. Aynı şarkıda;

Çekerim ben de sana büryânım

Güzelim bî-bedelim cânânım

Bize de eyle nazar sultânım

Olmuşum âteş-i aşkınla kebâb (Fâzıl 1842: 2)

Mısralarında “cânânı”, “sultânı” ve “serv-i nâzı” olan Mehtâb’a aşkını dile getirir.

Zer-nişân ismi güzel oğlandır

Bir iki âşıkı var hayvândır

‘Aşka bilmem ki neden şâyândır

Beli isminde fakat bir zeri var (Keskin 2013: 363)

Mısralarıyla *Çenginâme*'sinde iki kaba saba aşığı olduğunu ve yaşının genç olduğunu öğrendiğimiz Zer-nişân, Fâzıl'ın sadece adını güzel bulduğu, sevlmeye neden yaraşır olduğunu anlayamadığı bir çengidir. Gerçek adı yahut milliyet hakkında *Çenginâme*'de herhangi bir bilgi edinemediğimiz Zer-nişân'a şarkısında;

Kangı milletden ne dirler adına

Benzemez hakkâ beşer evlâdına (Fâzıl 1842: 3).

diyerek Fâzıl, aslında kendisinin de bu köçeğin gerçek adı yahut milliyetini bilmediğini itiraf eder. Manzumeden anladığımız kadarıyla Fâzıl yeni tanıdığı Zer-nişân'ın kimliğini tam olarak bilmemekle birlikte "kâfir" diye seslendiği için şayet latife etmiyorsa en azından Müslüman olmadığı bilgisine vakıf olduğunu anlayabiliriz:

Kimdir ol nâdide mahbûb-ı cihan

Raksa girmiş nâz ider bir nev-civân

Görmemiştir böyle çeşm-i âşıkân

El-amân kimdir o kâfir el-amân (Fâzıl 1842: 3).

Yine aynı manzumede Zer-nişân'ın ustasından haber aldığını ve köçeğin oturduğu semtin Fener olduğunu söyler:

Müjdeler Fâzıl o şûh-ı mu'teber

Ustasından ben bugün aldım haber

Semti ol şem'in meğer semt-i Fener

İsmine derler imiş hem Zer-nişân (Fâzıl 1842: 3).

*Çenginâme*'sinde âşıklarının kendisine neden meftun olduğunu anlamadığı Zer-nişân için Fâzıl *Divan*'ında tam tersi bir tutum sergileyerek güzelliğini insanüstü bir varlık gibi tasvir eder:

Hüsnüne baksan melek-sîmâsıdır

Kâmeti bâğ-ı irem Tûbâsıdır

Kangı bağın gonçe-i zîbâsıdır

Kimlerin cânâmı ol rûh-ı revân (Fâzıl 1842: 3).

diyerek güzelliği meleğe, boyu ve endâmı da dünya dışılık bağlamına uygun olarak serviye değil de cennetteki Tûbâ ağacına benzetilmiştir.

Fâzıl'ın hem *Çenginâme*'si hem de *Divan*'ında gördüğümüz diğer çengi Yâsemen lakaplı, yaşını başını almış, ancak her türlü işveye vakıf olduğundan olsa gerek, yaşı geçkin de olsa çok müşterisi olan köçektir:

Yâsemen şimdi dikenlenmiştir

Nergis-i çeşmi kefenlenmiştir

Belî her şîvede fenlenmiştir

Ana hâlâ dahî çok müşteri var (Keskin 2013: 360).

Yukarıda Yâsemen'in dikenlenmesi, nergis gözlerinin ferinin sönerek kefenlenmesi, bu durum gözüne perde inerek katarakt oluşması şeklinde de yorumlanabilir, söyleyişlerine benzer olarak Yâsemen'e atfen yazdığı şarkısında da Fâzıl onun yaşının olgunluğundan ancak buna rağmen çok talibinin olmasından söz eder:

Kimse bilmez ne çapkın cânâ

Yâsemen gerçi ki ismin hâlâ

Gerdenin berk-i semender amma

Ruhların lâle-i hamrâ mı aceb (Fâzıl 1842: 3).

Mısrasında gerdanı semender gerdanı gibi sarkık olmasına karşın yanaklarının hâlâ kırmızı olması; yaşının olgunluğuna rağmen hâlâ çapkın oluşu ifade edilmiştir. Lakabının Yâsemen olmasından dolayı, ona uygun olarak şarkısında da hep çiçek ve çağrışımlarına yer vermiştir. Öyle ki gözleri “nergis-i şehlâ”, ağzı “gonçe-i zîba”, yanakları “lâle-i hamrâ”dır. Yüzü şükûfeleri cem' etmesiyle adeta bir yenedünya gülistanıdır.

İşte bu şarkı eyâ gonçe-dehen

Bir çiçektir sana âşıklardan

Fâzılın sözüne benzer bu sühan

O sana 'âşık-ı şeydâ mı aceb (Fâzıl 1842: 4).

Dizeleriyle şarkısını bitiren Fâzıl bu şarkıyla hem Yâsemen'e olan aşkını ifade etmiş hem de ona kendi deyimiyle bir “çiçek” sunmuştur.

Sümbüle benzeyen anberli saçları, uzun boyu ve yüzündeki beniyle Darçın Gülü de zamanının namlı köçeği olarak hem *Çenginâme* hem de *Divan*'da yer almıştır.

Beli Darçın Gülü bir serv-i sehî

O karanfil gibi hâl-i siyehi

Saçı sünbül dahî nergis nigehi

Kokladım perçemini 'anberi var (Keskin 2013: 362).

*Çenginâme*'de geçen yukarıdaki dizelerde boyunun uzunluğu, koyu renk beni, saç ve perçeminin kokusu özellikle belirtilmiştir. Darçın Gülü hakkında *Çenginâme*'den alacağımız bilgiler bununla sınırlıdır. Ancak *Divan*'ında şairin bu köçek hakkında bize daha fazla malumat verdiği görülmektedir:

Bir civân gördüm yanağı gölgeli

Benleri var üç aded şeh-dâneli

Orta boylu hoş edâlı cilveli

İsmine derler imiş Darçın Gülü (Fâzıl 1842: 9).

Bu mısralardan anladığımız kadarıyla yüzünde beni bir değil üç tanedir ve *Çenginâme*'de belirttiğinden farklı olarak uzun değil, orta boyludur. Ayrıca yanağının gölgeli olması elmacık kemiklerinin belirgin olduğunu da akla getirmektedir.

Raksa girmiş âferîn üstâdına

Tel tel olmuş gerden üzre kâkülü (Fâzıl 1842: 9).

Dizelerinden kâkülünün gerdanına döküldüğünü dolayısıyla saçlarının uzun olduğunu anlayabiliriz.

Olmaga lâyük gönül âyinesi

Sîme benzer gerdeni hem sinesi

Penbede gülde büyötmüş ninesi

Kucağa gelmez nezâketden beli (Fâzıl 1842: 9).

Şarkının bu bendinde ise gerdan ve göğsünün sim gibi parlamasından yola çıkarak tüysüz oluşu, belinin inceliği sanatkârane biçimde ifade edilmiştir. Ayrıca kendisini büyütenin ninesi olduğu da anlaşılmaktadır.

Yine şarkıdan anlaşıldığı kadarıyla Darçın Gülü 15 yaşında ya var ya yok, kokular sürmeyi seven ve başına sırma püsküllü fes takan bir “dilber-i nev-reste”dir:

Şöyle zannım girmiş on beş yaşına

Itr-ı şâhiler sürmüş kaşına

Sırma püsküllü beyaz fes başına

Bir yaraşmışdır ki yâ hû yelleli (Fâzıl 1842: 9).

Fâzıl'ın “Ehl-i aşkın hem gonçesi hem bülbülü” diyerek şarkısını bitirmesi, güzelliğiyle nam salmış bu köçeğin sesinin de güzel olma ihtimalini düşündürmektedir.

*Çenginâme*'sinde çok az bilgiye ulaşabildiğimiz “Tâze Fidân” lakaplı köçek de yine Fâzıl'ın şarkı ithaf ettiği erkek güzellerdendir. *Çenginâme*'nin farklı nüshalarında “Fidan” olarak da geçen bu çengin'in lakabı *Divan*'ında “Çiçek”tir.

Ne çiçekdir biliriz tâze fidân

Çok filiz aşladılar ana cihân

Kuru ağaca bulaşdırmam kan

İşte başında kavak yelleri var (Keskin 2013: 362).

Dizelerinde taze fidan olması ve başında kavak yelleri esmesinden yola çıkarak yaşının henüz pek genç olduğunu anladığımız Tâze Fidân'a “ne çiçektir biliriz” diyerek seslenmesi diğer bir lakabının da “Çiçek” olabileceği ihtimalini düşündürdüğü için *Divan*'ında geçen Çiçek ile *Çenginâme*'de geçen Tâze Fidân'ın aynı köçek olması uzak bir olasılık değildir.

O Gümüşhâneli sîm-endâmım

Didim ismin ne ola sultânım

Nâz ile didi çiçektir nâmım

Ne çiçeksın bilimiz hey cânım (Fâzıl 1842: 11).

Fâzıl'ın Çiçek için yazdığı şarkıdan alınan yukarıdaki bentte onunla tanışması aşık şiirindeki dedim dedi tarzı söyleyişle yazılan koşmaları akla getirmektedir. Ayrıca Gümüşhaneli olduğunu öğrendiğimiz Çiçek'in Rum asıllı olduğunu da şarkının devamından anlamak mümkündür:

Yüri İstanbul'a ey nazlı edâ

Rum rakkası benim cânânım (Fâzıl 1842: 11).

Burada “yürü İstanbul'a” deyişi, Çiçek'le Fâzıl'ın taşrada görev yaparken uğradığı illerden biri olan Gümüşhane'de karşılaşmış olabileceği ihtimalini de düşündürmektedir. Eğer öyle ise Çiçek, *Çenginâme*'deki Tâze Fidân'dan apayrı bir köçektir.

Sikke mahsûlü olan Rub'iyye

Ne ayâr ile eder fahriyye

Vaslı değmez bana bir nısfıyye

Ne ten-i pâkı ne hoş manzarı var (Keskin 2013: 360).

Hüsnü nâkıs teni nâ-mevzûndur

Kalpe-zenler ana hep meftundur

Bozulus herkese bir altundur

Zerdir ammâ iki bin zergeri var (Keskin 2013: 360).

Mısralarıyla *Çenginâme*'sinde güzelliği eksik, teni de nâ-mevzûn olarak ifade edilen Rub'iyye, Fâzıl'ın vuslata değer görmediği, herkese bozulan bir altın olduğu, dolayısıyla ayağa düştüğünü, hep kalpe-zenlerin ona meftun olduğunu belirttiği bir köçektir. Ancak *Divan*'ında anlattığı Rub'iyye Fâzıl'ın kerem rica ettiği, bambaşka bir erkek güzel olarak karşımıza çıkar:

Sîm-i hâlis gibi cism-i sâfı

Cümle hûbâna ider fahriyye

Didi meh-pârelerin sarrâfı

Rub'-ı meskûnu ider Rub'iyye (Fâzıl 1842: 13).

Parlak ve güzel teniyle cümle güzellere fahriye eden, memleketi “hüsn ü behâ” memleketi olan Rub'iyye'nin “kalpazan”ların eline düştüğü, *Çenginâme*'si yanında *Divan*'ında da belirtilen bir husustur:

Sikkeden şimdi henüz kurtulmuş  
 Kalpazan pençesine dûş olmuş  
 Zer gibi benzi sararmış solmuş  
 Buse virmiş ana sarrâfiyye (Fâzıl 1842: 13).

Hem *Çenginâme* hem de *Divan*'da kullanılan "kalpazan" ifadesinin o dönem meyhane veya eğlence hayatına ait argo yahut jargon olması ihtimal dâhilindedir. Bu durumda kalpazanların kötü niyetli kişiler olduğu ve Rub'iyye'nin bu kişiler tarafından istismâr edilerek benzinin sararıp solduğu düşünülebilir.

**Tablo 1.** *Çenginâme* ve *Divan*'da Geçen Çengilerin Özellikleri

Çengiler	Çenginâme'de Yer Alan Özellikleri	Divan'da Yer Alan Özellikleri
1 Yorgaki	Hırvat asıllıdır. Vücudu kılsızdır ve bu vasfıyla gümüşe benzer. Burnu endâze gibidir.	-
2 Kaspar	Küçük âfet adıyla da bilinir. Ermeni asıllıdır. Kara kaşlı, kara gözlüdür.	Zülfü siyahtır.
3 Anton	Ermeni asıllıdır. Küçük Andon, köçek Andon adıyla da bilinir. Elleri küçüktür. Yüzü çirkindir.	Çenginâme'den farklı olarak yüzü güzel olarak nitelendirilmiştir.
4 Mehtâb	Yüzü çirkindir. Yaşı geçkindir.	Ay parçası kadar güzeldir.
5 Zer-nişân	İki kaba saba aşığı vardır. Yaşı gençtir. Sadece adı güzeldir. Yüzü çirkindir.	Gerçek adı yahut milliyeti şair tarafından bilinmez. Gayrimüslimdir. Fener semtinde oturur. Melek kadar güzeldir. Boyu uzundur.
6 Yâsemen	Yaşı geçkindir. Gözleri iyi görmez. Her türlü işveye vakıftır. Müşterisi çoktur.	Yaşı geçkindir. Müşterisi çoktur. Gerdanı sarkıktır ancak hala yüzü güzeldir. Çapkındır.
7 Darçın Gülü	Saçları güzeldir. Uzun boyludur. Yüzünde siyah bir beni vardır.	Yüzünde üç beni vardır. Orta boyludur. Uzun saçlıdır. Tüysüzdür. Beli incedir. Ninesi tarafından büyütülmüştür. Yaşı çok gençtir. Başına sırma püsküllü fes takar. Sesi güzeldir.
8 Çiçek	Taze Fidan, Fidan olarak geçer. Yaşı gençtir.	Çiçek olarak geçer. Gümüşhanelidir. Rum asıllıdır.
9 Rub'iyye	Hem yüzü hem vücudu çirkindir. Ayak takımından âşıkları vardır. Değerini düşürmüştür.	Güzeldir. Kalpazanların eline düşmüştür. Benzi sararıp solmuştur.

Görüldüğü gibi hem *Çenginâme* hem de *Divan*'da yer alan 9 çenginin sahip oldukları vasıflar çeşitlilik göstermektedir. *Çenginâme*'sinde çirkin olarak vasedilen bazı köçeklerin Fâzıl'ın şarkılarında güzel olarak nitelendirildiği; çengilerin yaşı, boyu, etnik kökenleri gibi hususlarda Fâzıl'ın şarkılarının da önemli bir kaynak olduğu görülmektedir.

## Sonuç

Genel olarak değerlendirildiğinde, Fâzıl'ın *Çenginâme*'sinde yer verdiği 43 çengiden 9'una şarkılarında da yer verdiği görülür. Bunlar Küçük Âfet, Yorgaki, Anton, Mehtâb, Zer-nişân, Yâsemen, Darçın Gülü, Çiçek ve Rub'iy'e'dir. Dolayısıyla bu köçeklerin yahut kendi deyimiyle çengilerin Fâzıl için ayrı bir yeri olduğu aşikârdır. Fâzıl'ın şarkılarında bu erkek güzeli çengileri anlatırken farklı tavırlar sergilediği göze çarpar. Kimi şarkılarında şair bize çengiler hakkında herhangi bir bilgi vermez. Söylediği şeylerin herhangi bir divan şairinin herhangi bir güzele söyleyeceği cinsten şeylerden öteye gitmediğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla bu şarkılarında çengilerle alakalı ayırt edici bilgi bulmak mümkün değildir. Şairlerin divanlarında böyle bir sorumlulukları yahut kaygıları olmadığı için elbette bu tutumu eleştirmemiz yanlış olur. Fâzıl *Divan*'ını klasik şiir geleneğinin bir temsilcisi olarak kaleme almıştır. Bu nedenle şairin bir an önce vuslat talep ettiği, yavaşından bir busecik almak istediği, boyuyla, vücûd-ı pâkıyla, ay yüzüyle bir güzel çizdiği şarkıları, *Çenginâme*'sini aşıkânelikten şûhâneliğe doğru varan duygu yoğunluğu ve samimi söyleyişle yoğrulmuş sanatsal söylemle tamamlamaktadır. *Çenginâme*'de ismi, cismi, kökeni verilen çengiler *Divan*'da duygu elbisesi giyerek şairin meftun olduğu güzellere dönüşürler.

Fâzıl'ın *Divan*'ındaki bazı şarkılarında ise burada sözü edilen namı köçekler hakkında *Çenginâme*'sinden çok daha fazla bilgiye rastlamak mümkündür. Rub'iy'e, Çiçek, Darçın Gülü ve Zer-nişân'a yazılan şarkılar bu durumu örnekler niteliktedir.

Değerlendirilmesi gereken diğer bir husus da şairin *Çenginâme* ve şarkılarında benimsediği üsluptur. Hezel ve şehrengiz türünün özelliklerini taşıdığı edebiyat tarihçileri tarafından belirtilen *Çenginâme*'sinde Fâzıl kimseyi idealize etmeden, yer yer mizahi yer yer de hezele yakın bir söyleyişle çengiler hakkında malumat vermiştir. Eseri gerek içerdiği cinsel içerikli argo kullanımlar, gerekse şairin sebep-i telif kısmında belirttiği yazılış amacı dolayısıyla edebiliği tartışmaya açık olsa da *Divan*'ı, dolayısıyla şarkıları bundan farklıdır. Geleneğin bir sonucu olarak daha oturaklı ve sanatı önceleyen bir üslubun tercih edildiği şarkılarında Fâzıl, *Çenginâme*'sindeki yer yer realist yer yer aşağılayıcı tavrın yerine daha idealize edici ve yücelticidir. *Çenginâme*'sinde tasvir eden şair, *Divan*'ında idealize eder, yüceltir. O nedenle *Çenginâme*'sinde çirkin yahut değersiz gördüğü, sevmeye layık bulmadığı köçekleri şarkılarında eşsiz güzellere dönüştürdüğünü, bir de her birine meftun olduğunu, onlardan kerem dilediğini görmek mümkündür. "Lisanına perhizsiz" Fâzıl yerini nahif ve tutkulu bir aşığa bırakmıştır.

Dikkat çeken diğer bir nokta da şairin bu erkek güzelleri anlatırken kullandığı teşbih, istiare gibi sanatlar ile mecazi anlatımlar ve çağrışım alanlarıdır. *Çenginâme*'sinde olduğu gibi şarkılarında da Fâzıl, çengileri anlatırken lakaplarıyla uygun çağrışım ve benzeşimlerden yararlanmıştır. Mesela Yâsemen'i anlatırken çiçekler; Rub'iy'e anlatılırken altın ve değerli metalar, Mehtâb'a şarkı yazarken ay, gece ve onunla ilgili çağrışımlara yer vermiştir. Divan şairlerinin yaygın olarak benimsedikleri bu tutumun benzerinin, Fâzıl dönemin çengilerini şarkıları vasıtasıyla anlatırken de benimsediği görülmektedir.



### Etik Beyan

“Çenginâmeden Taşanlar: Enderûnlu Fâzıl'ın Şarkılarında Çengiler” adlı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama ihtiyacı duyulmamıştır.

### Kaynakça

Fâzıl (1842). *Divan*. Kahire: Bulak Matbaası.

Karacasu, Barış (2006). “ ‘Bize Çengileri Kıl Ruşen ü Pâk’ ya da ‘Hayra Hezlin Dahi Bir Rehberi Var’ ”. *Osmanlı Araştırmaları*, 18: 133-159.

Keskin, Neslihan İlknur (2013). “Fâzıl'ın Çengileri: Çenginâme Üzerine”. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6 (8): 329-371.

Koçu, Reşat Ekrem (1958). “Çenginâme”. *İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul:3845-3847.

Koçu, Reşat Ekrem (2003). *Eski İstanbul'da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri*. İstanbul.



Schmidt, Jan (1993). *Decision Making And Change in the Ottoman Empire*. Edt: Caesar E. Farah. Philadelphia: The Thomas Jefferson University Press at Northeast Missouri State Universities.



<b>ULUSLARARASI DİL, EDEBİYAT VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ</b>	<i>Cilt: 3, Sayı: 2, 2020</i>
<b>UDEKAD</b>	<i>Vol: 3, Issue: 2, 2020</i>
<b>INTERNATIONAL JOURNAL OF LANGUAGE, LITERATURE AND CULTURE RESEARCHES</b>	<i>Sayfa – Page: 249-260</i>
<b>МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ</b>	<i>E-ISSN: 2667-4262</i>
	<b>SCREENED BY</b> <b>iThenticate</b> Professional Plagiarism Prevention

## PLATONİK FORMLAR VE YABANCILAŞMA: THOMAS MANN'IN *BÜYÜLÜ DAĞ*'INA ANALİTİK BİR BAKIŞ

PLATONIC FORMS AND ALIENATION: AN ANALYSIS FROM THE *MAGIC MOUNTAIN* BY THOMAS MANN

Fatma DORE\*

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
<p> <b>Geliş:</b> 15.09.2020</p> <p> <b>Kabul:</b> 20.12.2020</p>	<p>Bu çalışma Platon'un form/idea kavramına ve bunun Feuerbachçı eleştiri üzerinden yabancılaştırıcı imkânına bakmaktadır. Söz konusu inceleme ve eleştiri Thomas Mann'ın <i>Büyülü Dağ</i> adlı eserindeki "Vaftiz Çanağı – İki Biçimiyle Büyükbaba" isimli bölüm bağlamında yapılmaktadır. Bu bölümün odaklandığı konu, romanın kahramanı Hans Castorp'a ait, büyükbabası Hans Lorenz Castorp'un gerçek fiziksel boyutuyla resmedildiği bir portredir. Hamburg'un önemli simalarından biri olan senatör Hans Lorenz, çocukluğunda yetim ve öksüz kalan Hans Castorp'un büyütülmesinde kritik bir rol oynamış, ancak kısa bir süre sonra ölmüştür. Portrenin kendisi Platon'un formlarını andırmaktadır. Romanda, Castorp için büyükbabasının "saf ve hakiki biçim"i olarak betimlenen portre, "gündelik" büyükbabayla kıyaslandığında onun kusursuz bir formu gibidir. Platon'a göre, her şeyin ideal biçimi onun hakiki formu olup, realist bir materyalist için gerçekliğin aslı olan maddi nesnelere de, bu formların yalnızca zayıf birer kopyasıdır. Böyle bir materyalist bakış açısının zıddı olarak, Platon'un kusursuz formlar öğretisinde nihai gerçeklik, algılanan maddi dünyanın dışında/ötesinde bir alana konumlanmaktadır. Bu çalışmada, materyalist Feuerbach'ın eşitirel yaklaşımı üzerinden Platoncu öğretinin ters çevrilmesiyle, bahsi geçen portrenin potansiyel olarak yabancılaştırıcı gücü olduğu gösterilmektedir. <i>Büyülü Dağ</i>'daki portre, gerçek büyükbabasının hafızasındaki anlamını yitirmesi ve ona yabancılaştırması bakımından Castorp'ta da benzer bir etkiye sahiptir.</p>
<p><b>Anahtar Kelimeler:</b> Platon, Formlar Kuramı, Genç Hegelciler, Ludwig Feuerbach, Felsefi Yabancılaşma, Thomas Mann.</p>	
<p><b>Araştırma Makalesi</b></p>	

ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p> <b>Received:</b> 15.09.2020</p> <p> <b>Accepted:</b> 20.12.2020</p>	<p>This paper examines the concept of the Platonic form and through a critique of Ludwig Feuerbach demonstrate its alienating potential. This examination and critique is made within the context of a section called "of The Christening Basin, and of Grandfather in His Two-fold Guise" of the novel <i>The Magic Mountain</i> by Thomas Mann. The focus of that section is on a life-size portrait belonging to the protagonist of the novel, Hans Castorp. The portrait is of his paternal grandfather, Hans Lorenz Castorp, a principal citizen of Hamburg who had played a key role in the orphaned upbringing of Castorp until his own death. The portrait itself is analogous to a Platonic form. It is described in the novel as being for Castorp the "pure and genuine form" of his grandfather contrasted with which "the everyday" grandfather is "merely subsidiary." For Plato, the ideal form of anything is its real type whereas what to a direct realist materialist would be a real object is merely for Plato a poor copy of it. Being the inversion of such a materialist perspective, the doctrine of Plato of ideal forms places ultimate reality outside of sense perception and the material world. By using the critique of the materialist Feuerbach, however, it can be shown that the Platonic doctrine is potentially alienating in its inversion. The portrait in <i>The Magic Mountain</i> has a similar affect on Castorp in that it displaces the significance of his actual grandfather in his memory and as such effectively alienates him in his remembrance of him.</p>
<p><b>Keywords:</b> Plato, Theory of Forms, Young Hegelians, Ludwig Feuerbach, Philosophical Alienation, Thomas Mann.</p>	
<p><b>Research Article</b></p>	

\* Doç. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Afyon / Türkiye, E-mail: dorefatma@aku.edu.tr.

ORCID  <https://orcid.org/0000-0003-2804-4489>.

Bu makaleyi şu şekilde kaynak gösterebilirsiniz / To cite this article (APA):

Dore, Fatma (2020). "Platonik Formlar ve Yabancılaşma: Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ*'ına Analitik Bir Bakış". *Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi (UDEKAD)*, 3 (2): 249-260. DOI: <http://dx.doi.org/10.37999/udekad.795618>.

### Extended Abstract

This paper examines the concept of the Platonic form and uses a critique developed by Ludwig Feuerbach in order to demonstrate how this concept can be a cause of alienation. This examination and critique is made within the context of a specific section of the 1924 novel *The Magic Mountain* by Thomas Mann. The specific section of this masterpiece is the opening part of the second chapter and the focus within this section is on a portrait belonging to the protagonist of the novel, Hans Castorp. The portrait is of his paternal grandfather, Hans Lorenz Castorp. In this section of the novel, the childhood of the younger Castorp is delved into.

Central to the childhood memories of Castorp are neither his father nor his mother, who are depicted as “barely known” by him as they have died when he was young, but rather the aforementioned Hans Lorenz Castorp, who had raised him as an orphan for the following year and a half until he himself died in his advanced age. This Castorp senior is depicted as having been a key citizen of the city of Hamburg as one of its senators. Nevertheless, the image of his grandfather as he was is overshadowed by the aforementioned work of art. This painting, a life-size portrait still owned by the younger Castorp, is of his grandfather and is described in the novel as being “a capital painting, by an artist of some note”. More significantly for the subject of his paper is that it is also described as being “far finer and truer” than “the old man’s everyday appearance”, and the appearance of Castorp senior in the portrait is also described as being “his real and authentic one”. It is even described in the novel itself as being for the younger Castorp the “pure and genuine form” of his grandfather contrasted with which “the everyday” grandfather is “merely subsidiary”.

This paper then shows that the portrait manifests an idealized conception of man such as belongs to the doctrine of the Forms of the ancient Greek philosopher Plato for whom the ideal form of anything is its real type and outside of sense perception and the material world. whereas what to a direct realist materialist would be a real object is merely for Plato a poor copy of it. This paper proves that although Plato himself would not regard an art work as being analogous to a Form, an art work may indeed fulfil the essential elements of one.

Then this paper also reveals that the modern British philosopher Iris Murdoch draws upon Plato and positively regards such an idealized concept of man as providing aspirations in virtue for human beings. Nevertheless, this paper then uses the insight of Feuerbach to demonstrate that idealized Forms of man can, on the contrary, create debilitating alienation. It provides evidence for this insight of Feuerbach by demonstrating that in *The Magic Mountain* the idealized portrait of Hans Lorenz Castorp has exactly this potential effect on the young Hans Castorp. It shows that the idealized portrait displaces the significance of his actual grandfather in his memory and as such alienates him in the remembrance of his forebear as well as providing an unreachable model that can compound this alienation by damaging self-esteem.

### Giriş

Derek van Abbe (1953: 76), “[o]n dokuzuncu yüzyılda felsefe dünyasının, rakipsiz olarak Alman hakimiyetinde” olduğunu ileri sürmüştür. Gerçekte bu iddiası için iyi bir dayanağı var. Nitekim bu yüzyılın ilk on yılı, Walter Arnold Kauffman’ın (1961: 415), “ekseriya en büyük modern filozof olarak kabul edildiğini” belirttiği Immanuel Kant’ın ölümüyle damgalanmıştır. Ayriyeten bu yüzyıl, Freifeld vd.nin (1998) “modernitenin eleştirmeni ve müjdecisi” olarak niteledikleri Friedrich Nietzsche’nin ölümü ile sona ermektedir.

Kant’la ilgili Kauffman (1961: 415) ayrıca, “etkisinin muazzam olduğu”nun altını çizer. Gerçekten de on dokuzuncu yüzyılın, eğer Kant felsefenin pınar başı olarak durmasaydı, Alman yüzyılı olması pek olası değildi. Dahası, Kant olmasaydı, Alman felsefesi bu yüz yıllık dönemde muhtemelen çok farklı bir şekilde gelişirdi. On dokuzuncu yüzyılın Kant sonrası en önemli üç Alman filozofu ise Hegel, Karl Marx ve yukarıda bahsi geçen Nietzsche’dir ve hepsi de Kant’ın mirasını paylaşır. Bu miras, biri Arthur Schopenhauer’dan Nietzsche’ye, diğeri ise Hegel ve Marx’tan geçen iki yola ayrılabilir. Bu ikinci yolda, Hegel ve Marx arasında duran ancak genellikle daha az bilinen filozof Ludwig Feuerbach vardır.

Bu ortak mirastan bekleneceği gibi, hem Hegel hem de Marx ile belirli bakış açılarını paylaşan Feuerbach'ın kilit kavramlarından biri yabancılaşmadır. Bu makale, Feuerbach'ın yabancılaşma konusundaki görüşünü, Thomas Mann'ın 1924 tarihli romanı *Büyülü Dağ*'ın bir bölümüne uygulayarak insanın idealleştirilmiş bir kavrayışının nasıl yabancılaştırdığını göstermede kullanacaktır. Mann, romanının bu bölümünde, kahramanı Hans Castorp'a ait bir portreyi ele almaktadır. Portre, baba tarafından büyükbabası Hans Lorenz Castorp'a aittir. Bu yazı, portrenin antik Yunan filozofu Platon'un Formlar öğretisindeki gibi ideal bir insan anlayışı sergilediğini gösterecektir. Makalede ayrıca, bir diğer modern düşünür olan İngiliz filozof Iris Murdoch'un Platon'un yolunu tuttuğu ve böylesine idealize edilmiş bir insan fikrinin bireylerde yönelme isteği uyandıracağı yönlü görüşüne bakılacaktır. Ancak bu, idealleştirilmiş insan formunun zaafa uğratan bir yabancılaşma yarattığına inanan Feuerbach'ın düşüncesini daha anlaşılır kılmak için yapılacaktır. Hans Lorenz Castorp'un idealleştirilmiş portresinin genç Hans Castorp üzerinde tam olarak bu potansiyel etkiye sahip olduğu gösterilerek Feuerbach'ın bu görüşü kanıtlanacaktır. İdealize edilmiş portrenin, gerçek büyükbabasının hafızasındaki anlamını değiştirdiği, dolayısıyla onu akrabasının anısına yabancılaştırdığı ve bu yabancılaşmanın, ulaşılamayan bir model yarattığı için benlik saygısına zarar verebileceği ileri sürülecektir.

### ***Büyülü Dağ ve Portre***

Bunun için öncelikle, *Büyülü Dağ*'ın bu makalenin odağına alınan "Vaftiz Çanağı - İki Biçimiyle Büyükbaba" başlıklı bölümünün, çalışmada baş vurulacak felsefi kavramlarla incelenmesi için uygun bir bağlama oturtulması gerekir. Mann'ın romanında Hans Lorenz Castorp, Hans Castorp'un gençliğinde oldukça baskın bir figürdür. Romanda (Mann 2011: 36), Hans Castorp'un "[g]enç bir adam olduğu zaman düşündüğünde, büyükbabasının imgesinin, anne ve babasınınkinden çok daha belirgin ve çok daha anlamlı ve derin izler bırakmış olduğunun farkına varmış" olduğu ifade edilmektedir. Dahası, gerçek eviyle ilgili anılarının çok silik olduğu, anne ve babasını hemen hemen hiç tanımadığı ve bunun muhtemelen daha beş ve yedi yaşlarında her ikisini de art arda kaybetmesinden kaynaklandığı belirtilmekte; oysa asıl nedenin onlardaki karakter zayıflığı olduğu ima edilmektedir. Nitekim Hans'ın babası Hermann Castorp'un "*dayanıklı bir adam olmadığı*" vurgulanan eserde, her iki ebeveynin kaybı "kabristanı boylama" şeklinde betimlenmektedir (Mann 2011: 31). Anlaşılmaktadır ki, Mann, onların oğullarının hayatı üzerinde neredeyse hiç etkileri olmadığını vurgulamak istiyor.

Gerçekten de Hans Lorenz Castorp, Hermann Castorp ile tam bir tezat oluşturmaktadır. Romanda, "*Hans Lorenz Castorp da zatürreeden gitti ama oğlunun tersine o, devrilmesi zor bir ağaç gibi yaşama iyice kök salmış biriydi*" sözleriyle bu tip farklılığına dikkat çekilmektedir (Mann 2011: 32). Kaldı ki, büyükbaba da, Hans daha dokuz yaşına gelmeden önce ölür, dolayısıyla Hans Lorenz Castorp'un canlı anılarıyla karşılaştırıldığında ebeveynlerini pek hatırlamamasında mesele çocukluk anısı olamaz. Bilakis, Hans Castorp'un büyükbabası hakkında sahip olduğu çok daha belirgin hatırlama "*büyükbabanın, tartışmasız ailenin en önemli ve renkli kişiliğine sahip olması*" şeklinde sunulmaktadır (Mann 2011: 36). Ayrıca yetim kaldıktan sonra Hans Castorp'un, büyükbabası ölene dek yanında geçirdiği bir buçuk yıl da söz konusudur (Mann 2011: 32).

Hans Lorenz Castorp romanda asilzade bir figür olarak tasvir edilir. Hizmetçisi yaşlı Fiete'ye "sen" diye hitap eder, yanı sıra "depo işçileri, postacılar, arabacılar ya da hizmetliler"i içeren diğer sıradan insanlarla da şive ile konuşur (Mann 2011: 32). Yanı sıra, çok katı

geleneksel düşüncelere sahiptir; değişime teslim olmayı kesinlikle reddeder ve bunu sembolik olarak, Almanya'da artık Hans Castorp'un gençliğinde kullanılmayan son derece resmi bir tarzda giyinerek gösterir (Mann 2011: 33). Romanda (Mann 2011: 36), Hans Lorenz Castorp'un kişiliğinin ve inandığı şeylerin, o henüz ölmemiş olsa da modasının çoktan geçtiğine dikkat çekilmektedir. Hans Lorenz Castorp, genç Hans Castorp için ilham verici bir figürdür.<sup>1</sup> Çocukluğunda, “açıklanmayan ve bu nedenle eleştirel olmayan olumlu muhakemeler geliştirir” (Mann 2011: 37). Çocuk Hans Castorp, büyükbabası gibi olmak ister. Bu, birlikte geçirdikleri yemek saatleriyle ilgili bir paragrafta açıkça görülebilir: “[Hans Castorp] büyükbabasının ellerinin çatalın ucuna birkaç deneyimli hareketle bir parça et, sebze ya da patates takışını ve onu başını biraz öne eğerek ağzına götürüşünü izlerdi. Sonra kendi beceriksiz ellerine bakar ve onların, bir gün büyükbabası kadar rahat çatal bıçak kullanma yetisine sahip olacaklarını düşünürdü” (Mann 2011: 32-33).

Hans Castorp'un büyükbabasına ait çocukluk formları, “daha sonraları yaşamaya devam eden, tartışmaya ve irdelemelere açık olmayan, ama hepsi mükemmel bilinçli anılara dönüşen” unsurlar olarak tanımlanmaktadır (Mann 2011: 37).

Bununla birlikte ki bu nokta bu makalede yapılan argümanın merkezinde yer alır, Castorp'un büyükbabasına ilişkin taşıdığı imge, gerçekte senator olan büyükbabasıyla birlikte yaşadığı yaşam anılarından devşirilmiş bir imge değildir. Bu husus, romanda şöyle ifade edilir:

Yedi yaşındaki çocuk Hans Castorp'un zihninde ve ergin Hans Castorp'un anılarında, büyükbabasının görünüşü ne önemli ne de gerçektir. Önemli gerçek çok daha farklıydı ve günlük görünüşünden çok daha yakışıklı ve inandırıcıydı. O gerçeği, bir zamanlar Hans Castorp'un annesinin ve babasının evinde asılı duran, sonra da onunla birlikte büyükbabasının evine taşınan ve oturma odasındaki büyük kırmızı ipek divanın üzerine asılan boy resminde görebilirdiniz (Mann 2011: 38).

Resmin kendisi, “[t]anınmış bir sanatçının, eski ustalara özgü kusursuz bir stil sergilediği -resimdeki de bunu kanıtıyor- mükemmel bir tabloydu ve görenlerde, İspanyol, Hollanda ve son dönem Ortaçağ imgeleri çağrıştıyordu” şeklinde tasvir edilmektedir (Mann 2011: 38). Mann, tasvire şöyle devam eder:

“Resimde Hans Lorenz Castorp kent meclisinin bir üyesi olarak resmi giysisi içinde görünüyordu; yitip giden yüzyılın ciddi, hatta Tanrısal denebilecek bu giysilerini, vatandaşlar daha sonraki dönemlere onur ya da gösteriş için olsa da taşımışlar ve görkemli törenlerde geçmişi hal, hali de geçmiş yapmak, saygıdeğer resmi imzalarının güvenilirliğini kanıtlamak ve her şeyin durağan bir kalıcılığı olduğunu göstermek için giymişlerdir” (2011: 39).

Bu “tam boy” resimde, Senatör Castorp'la temsil edilen ataerkil gelenekçi poz, “üzerinde kenarlarına kürk geçmiş, siyah cüppemsi bir redingot vardı ve neredeyse yere kadar inen ceket” yanı sıra “ellerini boğumlarına dek örten dantel manşetler”le verilmektedir. Ayrıca “gümüş tokalı ayakkabı” giydiği, boynunda “öne doğru kaymış ama kenarları havaya kalkmış kolalı bol firfırlı geniş yakalılık” ve yetmiyormuş gibi bunun altından sarkan “patiskadan pileli bir göğüslük ve bir yelek”, ilaveten, kolunun altına sıkıştırılmış “geniş kenarlı, tepesine doğru

<sup>1</sup> Eva Wessell (2004: 140), “Hans Castorp and Germany” adlı yazısında, Hans Castorp için “Almanya'nın kendisini temsil etmeye başladığını” belirtir.

*eskiliği azalan eski moda bir şapka*” ile tablo detaylı bir şekilde anlatılmaktadır (Mann 2011: 38-39).

### Platon’un Formlar Teorisi

Şimdi, böylesine etkileyici bir tasvirin bir insan Form’u olarak nasıl işlev gördüğü gösterilecektir. Bunun için ilk olarak genel anlamda Platonik Formlara bakmak gerekir. Michael Huemer’in (2016: 11) belirttiği gibi “*Platon’un en iyi bilinen teorisi, Formlar Teorisi’dir*” ve Platon’un düşüncesinin merkezinde olan bu Formlar, bir “*fiziksel olmayan, soyut nesnelere alanı*” oluştururlar. David J. Melling (1990: 97), söz konusu öğretiyi anlaşılır ve sistematik bir şekilde özetler. Bu makaledeki tartışma bağlamında bu öğretinin, Melling’in de işaret ettiği, dört önemli noktası vardır: Birincisi, “[*h*]akikat duyular tarafından kavranamaz; yalnızca akıl yürütme süreci ile kavranabilir”. İkincisi, “[*d*]uyusal deneyim dünyası, maddi dünyada mükemmel bir tezahürü olmayan hakikatlerin benzerliklerini içerir.” Üçüncüsü, “*Hakikatler (...) ebedi ve değişmezdir*”. Dördüncüsü ise, “[*b*]u sonsuz hakikatler, duyular dünyasındaki örneklerin benzedikleri ve kendilerinden pay aldıkları Formlar veya İdealar’dır”.

Yukarıdaki hususlar, bir Form ile onun duyusal dünyadaki tezahürüyle ilişkisinin bir eşitlik içermediğini göstermektedir. Form, asıl hakikattir ve tezahürü onun kötü bir kopyasıdır. Melling’in (1990: 102) ifadeleriyle açıklanırsa, “*X idesinin bir görüntüsü*” hakiki form olup, türev ve kusurlu olan ise ‘*X-lik’in bir örneği olarak nesne*’dir. Huemer (2016: 12), bir örnekle konuyu daha anlaşılır kılar: “*Daire Formu, fiziksel olmayan bir alemde var olan mükemmel bir dairedir,*” bunun aksine “*fiziksel, gözlemlenebilir dünyadaki tüm daireler, Daire Formu’nun kusurlu yaklaşık-benzerleridir*”.

Platon, *Phaidon* adlı diyalogunda (2012: 65), “*her bir şeyin özü*”nün duyularla kavranmadığı fikrini ortaya koyar. Aksine, bu “*tek tek varolanlardaki en gerçek şey*”i, yani “*her bir şeyi o şey yapan öz*”leri, ancak “*kendisini düşünmeye olanca titizliğiyle hazırla[mış]*” bir kişinin bilmeye en yakın kişi olacağını savunur. *Phaidon*’da bu konudaki sözlerine şöyle devam eder:

*“Bu işi kusursuzca yapacak kişi, her bir varolana mümkün olduğunca sırf düşünce yoluyla yaklaşan, düşünürken görme duyusuna başvurmayan ya da akıl yürütmeyi başka hiçbir duyunun peşi sıra sürüklemeyen, tam tersine saf, kendinde düşüncüyü kullanarak varolanların her birini kendinde ve saf hallerinde yakalamaya çalışan kişi olsa gerek; peki bu kişi, refakati ruhu altüst ederek onun hakikati ve akli başındalığı elde etmesini engelleyen gözlerden, kulaklardan, hatta neredeyse tüm bedenden olabildiğince uzak duran kişi değil midir?”* (2012: 65).

Platon’a göre ancak arınmış felsefi nazara sahip filozoflar Formlara, dolayısıyla insanlık Formuna da ulaşabilir. Huemer’in (2016: 12) da belirttiği üzere, Platon için “*ıpkı Dairesellik Formunun mükemmel bir daire olması gibi, İnsanlık Formu da mükemmel bir insan anlamına gelir*”. Fiziksel dünyada var olan gerçek insan ise, İnsanlık Formunun kötü bir yansımasıdır. Özetle, İnsanlık Formu, pek etkileyici olmayan gerçek insana karşı ideal insandır.

Bu makaledeki tartışmanın önemli noktalarından biri, Hans Lorenz Castorp’un portresiyle Platonik İnsanlık Formu arasında bir analogi kurulmasıdır. Kuşkusuz bu noktada bir eleştiri öne sürülebilir. Zira en katı anlamda Platonik Formlar ve sanat eserleri birbirinden çok farklıdır. Yukarıda değinildiği gibi insan kavramı, İnsanlık Formunun ve yaşantı dünyasında tezahür eden öteki herhangi bir kavram da kendi Formundan daha düşük seviyede olan dünyevi

kötü bir kopyadır. Platon için bu daha düşük olma ilişkisi sanat eserlerinde de söz konudur. Sanatçılar, gördüklerini tasvir etmekle, aslında Formların zayıf kopyalarını yapmaktadırlar. Böylece Heather Widdows'un (2005: 120) özetlediği gibi, sanat eserlerinde “*gerçeklikten üçüncü [kez] uzaklaşma*” söz konusu olmaktadır. Bununla birlikte, aşağıda gösterileceği gibi, bir sanat eseri, bir Formun yukarıda ortaya konan temel öğelerini karşılayabilir. Dolayısıyla, Platon sanat eserlerine pek değer biçmese bile, bunlar özlerinde Formlara benzediklerinden onun felsefesini eleştirmek için kullanılabilirler. Bu durum, Hans Castorp'un anısında oynadığı rol bakımından Platonik bir formdan pek de farklı olmadığı hasebiyle Senatör'ün portresi için kesinlikle geçerlidir.

Çünkü bahsi geçen portre, özünde Platonik bir Formda bulunan temel unsurları içermektedir. Formların görme ile kavranamaması, bir portre ile bir Form arasında kurulabilecek bir analogiyi yadsımaya neden değildir. Nitekim Formlar nihayetinde kavranmaktadırlar, yani bir Form zihinle ve bir portre de görmeyle kavransa bile bu yine de bir kavrayış durumudur. Bu minvalde, Melling'in benzerlikle ilgili ikinci noktasını, portre meselesinde fizik ötesi ile fiziksel gerçeklik arasındaki ilişkiyi kurmada, sonsuzluk ve pay almayla bağlantılı üçüncü ve dördüncü noktalarıyla birlikte ele almak gerekir. Öncelikle, Melling, Formların “*ebedi ve değişmez*” olduklarını belirtir. Bir şahsın görüntüsünü elde edip onu değiştirmeden muhafaza etmek anlamında bir portre, bu açıdan bir Form ile aynı olmaktadır. İkinci ve daha önemli bir nokta, bir Formun, fiziksel tezahürü yalnızca kusurlu bir türev olan bir şeyin gerçek ve mükemmel “*idesi*” olarak kabul edilmesidir. Böyle bir anlayış, Hans Castorp'un portreye bakışıyla uyumludur. Gerçekten de romanda (Mann 2011: 39) Hans Castorp'un portreye bakışı analitik yöntemle incelenirken “*kusurlu diyebileceğimiz günlük geçici uyarılmasından çok daha asıl ve gerçek büyükbabası olarak algılamaktan kendini alamıyordu*” denmektedir.

Bundan başka, metinde (Mann 2011: 39), Hans Castorp'a göre tablonun “*büyükbabanın saf ve gerçek doğası*”nı temsil ettiği, buna karşılık, Senatör Castorp'un günlük yaşamdaki görünümünün “*aykırılıklar ve gariplikler, kusurlar ve beceriksiz uygulamalar*”ın bir hasılası olduğu vurgulanmaktadır.

Hans Lorenz Castorp'un portresinin, Hans Castorp için özünde Platonik bir Form olduğu tespit edildikten sonra, felsefe tarihinde etkili olmakla birlikte Formlar öğretisinin Platon'un sunduğu şekliyle geniş çaplı kabul görmediği belirtilmelidir. Platon'un en ünlü öğrencisi Aristoteles bile, Formlar öğretisini en azından hocasının onları anladığı anlamda reddeder. Dahası, doğaüstü kusursuzluğa yönelik herhangi bir eğilim, ürünlerinden birinin *Büyülü Dağ* olduğu modern düşüncede, antik dünyadakine nazaran daha az kabul edilebilir olmuştur. Öte yandan, Formlar teorisinin arkasındaki ilke yani kusursuzluk ilkesine, Thomas Mann ve onunla aynı yüzyılda yaşamış olan Iris Murdoch gibi bazı saygın yazar ve filozoflar tarafından çok büyük değer biçilmiştir. Bu bağlamda, Feuerbach'ın bir insan Formunun yabancılaştırıcı etkisini vurguladığı eleştirisine geçmeden önce, Murdoch'ta Formların bilakis olumlu olduğu görüşüne kısaca bakmak, bir karşılaştırma açısından faydalı olacaktır.

### **Iris Murdoch'ta Platonik Formların Mükemmelleştirme Potansiyeli**

Murdoch, *İyinin Egemenliği* adlı eserinde (2015: 84), “*aynı bakışta kesiştiğim filozof*” sözleriyle Platoncu olduğunu beyan eder. Ancak Heather Widdows'un (2005: 65) ‘Murdoch Platonculuğu’ olarak dile getirdiği tanımlama, Murdoch'un Formları doğaüstü gerçekler olarak

kabul eden antik dünya anlayışı içinde olduğu anlamına gelmemektedir. Bilakis, ahlakî bir yönlendirici tanımayan ve dünyayı “öylesine amaçsız, kesin olmayan” bir şey olarak tanımlayan Murdoch (2015: 104), hatta aynı eserinde (s. 82) “tanrı diye bir şey yoktur” diye iddia ederken, Feuerbach’tan daha az ateist değildir. Bununla beraber, Iris Murdoch’a (2015: 98) göre bir form, “bir metafor, ama çok önemli bir metafor”dur, çünkü arzu uyandırır. Murdoch (2015: 37) için kusursuzluk kavramı, hatalı insanoğlunu ahlakî bir yaşama yönlendirme etkisine sahiptir, bu minvalde ahlak alanında bir formun, sadece bir terim olsa da, “somut tümeller olarak ele alınma[sı gerekir]”. Zira kusursuzluk idesi, “iyiliği gerçekleştirmek için gerekli olan esin kaynağını, kendi sınırlarımızla gerçekleşen edinimlerimizdeki gerçekçi bakışla birleştirerek” bireye yardımcı olur, çünkü “[k]usursuz ol ifadesi burada hepimizin hassasiyetini oluşturan” bir yerdedir (Murdoch 2015: 97).

Bu yaklaşım, Widdows’un (2005: 62) “Murdoch için (tıpkı Platon için olduğu gibi) ahlak, merkezî, temel ve kaçınılmaz[dır]” ifadeleriyle daha iyi anlaşılır. Zira “ahlak düşüncesinin temel amacı salt eylemden oluşmaz” diyen Murdoch’un (2015: 77, 88) yaklaşımı dönüştürücü bir yaklaşım olup, bu doğrultuda ahlakın temel sorusunu da şöyle belirlemektedir: “Kendimizi nasıl daha iyiye götürebiliriz?” Dolayısıyla Murdoch için, bireylerin daha iyi birer insan olabilmeleri ve bu amaca yönelik alışkanlıklar kazanabilmeleri için dikkatlerini kendi bencilliklerinden uzaklaştıracak bir şeye ihtiyaçları vardır. Bu şey kusursuzluk fikridir. Murdoch (2015: 107) için bu ideal o kadar güçlü bir enerjidir ki, psikolojik olarak bireye kendini çok iyi hissettirir çünkü “ona yüzünü dönmesiyle birlikte, ruhun o en yüce noktasındaki ışıklar parıldamaya başlar”.

Murdoch için ideal, bireyde pozitif yöne meyiletme isteği uyandırdığı için olumludur. Widdows’un (2005: 78) sözleriyle, “kusursuzluk, ilham vericidir ve (...) sınırlarımızı genişletme arzusu uyandırır”. Bu nedenle, birey dikkatini doğru yöne çevirerek kusursuzluk seviyesine ulaşamasa bile, kendini ahlaklı biri ve mükemmel olmasa bile daha iyi bir insan haline getirecektir. Ayrıca ideal, ulaşılmaz bir şey olduğundan, bireyin hayatında daha iyi olmak için kendisine yöneleceği ve hep ufukta kalacak olsa bile ona meyleden yaklaşımlar geliştireceği sabit bir yıldız olarak kalır. Bu nedenle ideal, “sınırsız biçimde öğrenilen” (Murdoch 2015: 37, 47) bir kavram olmaktadır ve hiçbir şekilde ani değişiklikler beklenmemelidir. “Ahlakî değişim yavaş yavaş gerçekleşir” diyen Iris Murdoch (2015: 31-2), ayrıca “kusursuzluk fikri olan ilerleme fikri” sayesinde ahlakî davranışın, endi içinde “gerekli bir hatalılık”<sup>2</sup> içerse de, “ileri götüren, son derece geliştirilebilir bir şey” olduğunun da altını çizer.

Böylece, bir mükemmelliyet formu öğretisinin, gerek Platonik anlamda doktrinel olarak gerekse Murdoch’un uyarlamasıyla harekete geçirici, istek uyandırıcı anlamda pratik yönüyle kabul edilsin, insanın ahlakî gelişimi için büyük önem taşıdığı düşünülebilir. Bu perspektiften olumlu bir öğretilerdir. Bununla birlikte, bu hususta alternatif bir bakış açısından da söz edilebilir. Bu alternatif görüş, bir idealin öğretisini yabancılaşma olarak görüp, onu insanlık için zararlı bir düşünce şeklinde işler. Böyle bir bakış, Feuerbach’ın felsefî yaklaşımında görülebilir. Ayrıca *Büyülü Dağ*’ın Senatör portresi ile ilgili bölümünde örtük olarak var olduğu iddia edilebilir. Bunu göstermek için, doğal olarak önce Feuerbach’ın felsefî bakış açısına bakmak gerekir.

<sup>2</sup> Kullanılan çeviride “hatasızlık”ı sözcüğü, Murdoch’un orijinal eserinde “hatalılık (fallibility)” olarak geçtiğinden “hatalılık” olarak değiştirildi. Zira filozofun argümanı açısından da ikincisi anlamlıdır. Bu konuda karşılaştırma için bkz. (Murdoch 1971: 23).



## Ludwig Feuerbach'ta İdealleştirmenin Yabancılaştırıcı Etkisi

Feuerbach, insanın, kendisinden kusursuz bir formu nasıl soyutlayıp çıkardığını açıklar. İnsanda iki yaşam kabul ederek, “*insanın bir iç ve bir dış yaşamı*” olduğunu söyleyen Feuerbach (2008: 36), daha sonra bunlardan birincisini “iç yaşamı kendi cinsiyle, kendi özünüyle ilişki içindeki yaşamdır” şeklinde izah eder. Yani insanın iç yaşamı, bireysel kişiliğinden farklı olarak, türe dair olanla ilişkisi olan yaşamdır. Buna göre kişi hem bir birey hem de daha büyük bir bütünün parçası olduğunun bilincindedir. Feuerbach, bunu şöyle ifade eder: “*İnsan kendidir, aynı zamanda Ben ve Sen'dir; o kendini başkasının yerine koyabilir, yalnız bireyselliği değil cinsi, özü kendi nesnesi olduğu içindir bu*”.

Birey, insanlığının yüceliğini, sınırlı ölümlü varlığından ziyade türlerde bulur. Birey, tanım gereği zamanla sınırlandırılmayan veya kendisini sarıp sarmalayan zayıflıklara yönelmeyen ideal bir insan formunu soyutlarken, kendisinin de parçası olduğunu hissettiği arınmış bir kavram yaratır. Bu soyutlanmış doğa, “sonsuz” olduğu için daha yüksektir ve dolayısıyla bireyin “sonlu ve sınırlı” olan daha düşük doğasıyla tam bir tezat teşkil eder. “[S]onsuzluk bilinci, bilincin sonsuzluğuna ilişkin bilinçten başka bir şey değildir” diyen Feuerbach (2008: 36-37), soyutlama yoluyla “sonsuz doğa” yarattığını ima ettiği bireyin, bilinçli özne olarak, sonsuzun bilincinde kendi doğasının sonsuzluğuna sahip olduğunu” iddia eder.

Bununla birlikte, birey ve soyutlaması arasındaki ilişki bir yabancılaşmaya yol açar. Feuerbach (2008: 106), “[i]nsan için özel değeri olan, eksiksiz, mükemmel sayılan şey, onun gerçekten hoşlandığı şey”in, kendisinden soyutladığı şey olduğunu düşünür. Bu nedenle, insanın soyutlanmış formunun bireyin kusursuz olarak gördüğü her şeyi içerdiğinden, bir kıyaslama durumunda kişinin kendini mutlaka onun daha aşağısında gördüğünü belirtir. Feuerbach'a (2008: 107) göre birey, soyutlama suretiyle kendini, kendi dışında nesne olarak ve aynı zamanda kendi üzerine koyarak, içinde bir resmi itaat ilişkisi tanıdığı biçimsel bir hiyerarşi ilişkisine dahil eder. Bundan başka, soyutlama ne kadar kusursuz olursa, gerçek birey ile soyutlaması arasındaki uçurum da o kadar büyük olur ve bu yüzden yabancılaşma da o derece büyük olur. Peter Singer (1992: 384), Feuerbach için “[b]ilgelik, sevgi ve yardımseverlik” gibi “*insan türüne ait [olumlu] nitelikler*”in daha büyük bir doğaüstü “*arındırılmış form*”da dışsallaştırıldığında, meydana gelen şeyi şöyle formüle eder: “*Kavramımızı ne kadar zenginleştirirsek [eşzamanlı olarak] kendimizi o kadar zayıflatırız*”.

Yabancılaşma hali istenmeyen bir durum olduğundan, Feuerbach, insanın bir soyutlama yoluyla idealize edilmesine kapı aralayan felsefeleri ve dinleri hedefe koyar. İnsanî olarak gördüğü niteliklerin, düşünsel ya da doğaüstü kavramlarda dışsallaştırılmasının türümüze zarar verdiğini ileri sürer. Bu bağlamda Hıristiyanlığı ve Hegelciliği şiddetle eleştirir. Singer'ın (1992: 385), işaret ettiği üzere, Feuerbach için “*insanlığın özünü insanın dışına yerleştiren*” herhangi bir doktrin “*insanlığı kendisinden uzaklaştırmaya hizmet eder*”.

Feuerbach'ın karşı koyduğu Hegelci düşünce, nihai hakikat meselesinde Platoncu felsefeye çok benziyordu. Singer'ın bu konudaki analizi şöyledir: “*Hegel ve Alman idealist okulun diğer filozofları Ruh, Akıl, Tanrı, Mutlak, Sonsuz, vb. gibi kavramları nihai gerçek, sıradan insanlarla hayvanlar, masalar, çubuklar, taş ve sonlu, maddi dünyanın geri kalanını ise, manevi dünyanın sınırlanmış ve kusurlu birer tezahürü olarak görürler*” (1992: 385).

Feuerbach (PTRP<sup>3</sup>. 4 - orijinal italik), Hegelciliği, aslında hiçbir şeyle ilgisi olmayan bir soyutlama üzerine kurulmuş devasa bir yapı olarak görmektedir. Bu konuda şunları söyler: “Hegelci *Mantık*’ın özü, doğanın ve insanın özüdür, ancak kendisi özsüz, doğasız ve insansızdır”.

Gelgelelim, Feuerbach için bu yabancılaşma durumundan kaçınmak mümkündür. Bunu yapmanın yolu ise, durumsal gerçek dediği şeyin tanınması, yani bireyin gerçek olduğu ve soyutlamasının ise yalnızca bir soyutlama olduğunun kabul edilmesidir. Veyahut, Feuerbach’ın yaptığı gibi, felsefesinin merkezine düşünceyi değil de insanı koymaktır. Bu, felsefenin görevidir, zira felsefenin bir şeyi gerçekte ne ise o olarak göstermesi gerekir. Feuerbach’ın (PTRP. 3 - orijinal italik) sözleriyle “[f]elsefe, *nedir*’in bilgisidir. Şeyler ve özler, *oldukları gibi* düşünülmeli ve bilinmelidir – bu, felsefenin en yüksek yasası, en birinci görevidir”. Singer’ın (1992: 385) işaret ettiği gibi Feuerbach, “*felsefenin sonlu, maddi dünya ile başlaması gerektiğinde ısrar eder*” ve yalnızca bu yolla, soyutlanarak idealize edilmiş kavramsallaştırmaların neden olduğu yabancılaşmanın üstesinden gelinebileceğine inanır.

Yabancılaşmanın üstesinden gelmek için, ilk başta soyutlamanın, aslında neyin gerçek olduğunu belirlemenin tek yöntemi olan ampirizmin zıt kutbunda olduğu kabul etmek şarttır. Soyutlanmış insan, gerçek zaman ve mekanın dışındayken, ampirik olarak anlaşılan insan ise uzay ve zamana yerleştirilmiş bir bireydir. Feuerbach, şunları kaydeder: “Kendi içinde *pasif ilkesi* olmayan bir felsefe, varoluşu *zamandan bağımsız*, varlığı *süresiz*, niteliği *duyusuz*, özü *özsüz* ve yaşamı *yaşamsız*, et ve kandan yoksun olarak fikreden bir felsefe - genel olarak saltık olana benzeyen böyle bir felsefe, tamamen tek taraflı bir felsefedir ve tam karşısında *zorunlu olarak* ampirizm vardır (PTRP. 4 - orijinal italik).

Dolayısıyla, ampirizmin zıt kutbundan üretilen soyutlama, felsefi bir yanıltan ibarettir. Feuerbach (PTRP. 3 - orijinal italik) şöyle der: “Kuramsal felsefenin bugüne kadarki soyuttan somuta ve idealden gerçeğe giden süreci, çarpık bir yöntemdir. İnsanlar bu şekilde *gerçeğe, objektif* realiteye asla ulaşamazlar, bilakis yalnızca *kendi soyutlamalarını gerçekleştirirler*.”

Bununla birlikte, soyutlamayla savaşmak için, sıradan gerçeklik karşısındaki çekiciliğini teslim etmek gerekir. Soyutlamanın entelektüel bir cazibesi olduğuna işaret eden Feuerbach’ın (PTRP. 3 - orijinal italik) bu konudaki yorumu şöyledir: “Olanı, *olduğu şey olarak* ifade etmek, diğer bir deyişle, gerçekte olanı *doğru bir şekilde* ifade etmek, *üstünkörü/sığ* görünmektedir. Olanı, *böyle olmayan olarak* ifade etmek, diğer bir deyişle, gerçekte olanı *yanlış ve çarpık bir şekilde* ifade etmek, *çok derin/bilgece* görünmektedir”.

Bu, bir kez anlaşıldıktan sonra, deneysel gerçeklik soyutlamaya karşı yeniden değer kazanabilir. Hasılı, farkındalığa ulaşmış düşünür, ikincisini birincinin lehine reddedebilir ve böylece kendisini gerçekten anlayarak, soyutlanmış bir insan kavramından - yani bir insan formundan - daha aşağı hissettiği yabancılaşma durumunu sona erdirebilir. Feuerbach’a (PTRP. 3 – orijinal italik) göre birey, şunu kavrayabilirse ancak gerçeği amaçlayan felsefeyle iştigal edebilir: “Teorik felsefe tüm saptamalar, formlar, kategoriler veya başka isimlerle de değinilebilen bu mutlak olandan sıyrılıp, sonlu ve ampirik alana çıktığında, sonlu olanın *gerçek özünü, hakiki sonsuzu* ve felsefenin *gerçek ve esas gizlerini* tam olarak kapsamış olur.

<sup>3</sup> (Feuerbach 1983: 156-171).

Birey, sözde soyutlanmış bir gerçeklik yerine, “[d]oğruluk, yalınlık ve kesinli[ğın] gerçek felsefenin yapısal işaretleri” olduğunu görecektir (Feuerbach PTRP. 3 - orijinal italik). Yani, birey felsefi düşüncenin odağıdır ve bu nedenle soyutlamalar yadsınmalıdır.

Bu şekilde bir kendini kavrayış, soyut insan kadar gizemli görülme bile, sonuçta kendisi olmasını sağlar. Feuerbach'ın vurguladığı üzere, soyutlanmış bir forma karşı kendini daha düşük hissettiği için, “asla gerçek ruhsal özgürlüğe kavuşama[yacak]” olan birey, ancak bu soyutlamadan kendini kurtardığı anda gerçekliği bilebilir: “Yalnızca nesnel gerçeklikleriyle şeylerin ve özlerin sezgisi, insanı özgür ve tüm önyargılardan arınmış kılar” (PTRP. 3 - orijinal italik). Üstelik “tüm önyargılardan arınmış” olmakla, gerçekte olduğu şey için kendi kendisini takdir edebilir. Artık içinde soyutlamanın neden olduğu derin zayıflatıcı bir yabancılaşma hissi olmayacağından, bu da, kendisiyle sahte bir ilişkiden ziyade gerçek bir ilişki kurmasına imkan verecektir.

*Büyülü Dağ*'da bu husus portre konusu ile ortaya çıkmaktadır. Portre, Hans Castorp'a büyükbabasının idealize edilmiş bir görünümünü sunar, ancak bu durum gerçek büyükbabanın zihninden uzaklaşmasına yol açar. Zira Hans Castorp için, özellikle de “yıllar sonra yetişkin adam”lık hatırlarında “sahici ve özgün olan” imge “yaşlı adamın gündelik” ya da gerçek dünyadaki “görünüşü”ne değil, fakat portreye benziyor (Mann 2011: 38). Bu şekilde işlevsel olan portre, Hans Castorp'u, kendisini sevmiş olan, etten ve kandan gerçek bir insanın anısından uzaklaştırır. Romanda belirtildiği gibi (Mann 2011: 39), Hans Castorp gerçek “günlük” Hans Lorenz Castorp'u “bir tür geçici büyükbaba” olarak görmektedir. Onun yerine, portredeki son derece ulaşılmaz “otantik büyükbaba” görüntüsü var. Hans'a, “çok daha yakışıklı ve inandırıcı” (Mann 2011: 38) geldiğinden kusursuzluk içeren, aynı zamanda, atasının itibarına ulaşamayacağı hissi verdiği için kendisini yetersiz bulmasına ve dolayısıyla yabancılaşmasına neden olan bir insan formu sunar.

Bu bağlamda portre, özenerek kendini daha iyi bir birey haline getirebileceği olumlu bir sembol olmaktan çok, “büyükbabasının gerçek kusursuzluğu”nu (Mann 2011: 39) temsil etmekte ve bu yüzden Hans'ın, bu ulaşılmaz temsil yerine büyükbabasının realitesine odaklansaydı kendine sağlayabileceği özsaygısına zarar verme gücüne sahiptir.

## Sonuç

Bu makale, Platon'un felsefesindeki gibi idealize edilmiş bir insan kavramının/formunun yabancılaştırıcı potansiyeli olduğunu göstermeye çalıştı. Bu çerçevede kısaca Platon'un öğretisine ve aynı zamanda, Platon'u kendisinin “akıl hocası” (Widdows 82) olarak tanımlayan bir modern dönem filozofu olan Iris Murdoch'un düşüncesine bakıldı. Çalışma, iddia ettiği argümanı Feuerbach'ın felsefesi üzerinden gösterdi. Feuerbach'ın yabancılaşma yaklaşımı, *Büyülü Dağ* romanındaki, ana karakterin sahip olduğu ve büyükbabasının gündelik halini yansıtmayacak şekilde tasvir eden bir portre ile ilgili bölümüne uygulandı. Böylece, büyükbabasının gerçek anılarını gölgede bırakan bu resmin, Hans Castorp'u gerçek yakınından uzaklaştırabildiği ve bunun neticesinde özgüvenini zayıflatabildiği gösterilmeye çalışıldı.

Makaleyi sonlandırmadan önce, Platon ile Feuerbach'ın karşılaştırılmasının, aslında sanatın kendisini tartışmaya açtığını belirtmek gerekir. Ahlakî açıdan ne tür bir sanat geliştiricidir? Platon'un sanatçılara karşı tutumu, bu çalışmanın ana metninde zaten belirtti. Kendisi de bir sanatçı olan filozof Murdoch (2015: 93) ise, Platon'un “sanatı, gerçeği bozan,

*bir kurmaca ya da teselli kaynağı olarak görmüş*” olmasını eleştirir.<sup>4</sup> Öte yandan Platon, ideal hale getirmek için sanatı sansürlemeyi tercih eder. Örneğin, *Devlet*’inde (Platon 2016: 80) saygı duyduğunu açıkça beyan ettiği Homeros’un karakterleri tasvir etme tarzını sorunlu bulur. Örneğin, Homeros’un “[b]ir o yanına yatıyor, bir bu yanına; bir yüzükoyun yere kapanıyor, bir sırtüstü (...) Külleri iki eliyle yerden alıp döküyor başına” (Platon 2016: 77) gibi sözlerle, arkadaşı Patroklos’un ölümü dolayısıyla kederle acı çeken kahraman ve “Tanrıça oğlu Akhilleus”u tasvir edişini, “ağlatıp sızlatmamalı onu” diyerek sertçe eleştirir. Bilakis, “[y]iğit bir adam kendi gibi yiğit bir dostunun ölümünü korkunç görmez” diyen Platon için o, ideal bir kahraman olarak betimlenmelidir.

Doğrusu, Platon ideal insan kavramını tesis etme sürecinde (2016: 82-83 - italikler bana ait), şair ve masalcıların, insanlar üstüne doğru dürüst konuşmadıklarına dikkat çekerek, “eğri insanları mutlu, doğruları ise mutsuz” gösterdiklerini ileri sürdükten sonra, bu tür sanatçıların kusurlu gerçek insanları betimleyen “sözlerini söyletmemeli; bunun tam tersini gösteren masallar anlatmalarını istemeliyiz” ifadeleriyle yasadışı tutumunu açıkça ortaya koyar. İdealleştirilmiş hikayeler, “söylenecek sözler” olurken, gerçekçi insan tasvirleri ise, erdem aşılması gereken kişilere “söylenmeyecek sözler”dir. Bu tarzda, betimlenen kahramanlar insan Formunu yansıtacak ve Platon için ahlakî olarak kabul edilebilir hale gelecektir.

Bununla birlikte, ahlakî meselelerle Platon gibi derinden ilgilenen bir yazar ve düşünür olan Thomas Mann’ın, Feuerbachçı olarak nitelendirilebilecek, tam tersi bir yaklaşım içinde olduğu öne sürülebilir. Mann, karakterlerini idealleştirmek yerine, romanlarında bilhassa kusurlu insan karakterleri çizer ve bunları bize o şekilde sunarken, kendimizi nispeten daha değersiz bulmamızın da önüne geçmiş olur, zira böyle bir tarzla, yabancılaşmanın zayıflatıcı etkilerinden muzdarip olmaz, özsaygımızı koruruz. Sonuç olarak Mann, insanı gerçekte olduğu gibi tasvir ederek, ahlakî gelişmenin dayandığı özsaygının korunmasına olanak sağlar.

### Etik Beyan

“Platonik Formlar ve Yabancılaşma: Thomas Mann’ın Büyülü Dağ’ına Analitik Bakış” adlı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; ULAKBİM TR DİZİN 2020 ölçütlerine göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama ihtiyacı duyulmamıştır.

### Kaynakça

- Dore, Fatma (2012). “Devlet’teki Bir Yasağa İtiraz: Iris Murdoch ve Platon’un Sanatçı Görüşüne İtirazı.” *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(2): 53-71.
- Freifeld, Alice-Bergmann, Peter vd. (1998). “East Europe Reads Nietzsche”. *East European Monographs*. New York: Columbia University Press.
- Feuerbach, Ludwig (1983). “Provisional Theses for the Reformation of Philosophy”. *The Young Hegelians: An Anthology*. ed. L.S. Stepelevich. Cambridge University Press. 156-171. <http://users.sussex.ac.uk/~sefd0/tx/pt.htm> [14.07.2019].



<sup>4</sup> Bu, Murdoch’un Platon’dan ayrıldığı en önemli noktadır. Murdoch (2015: 95), platonik bir perspektiften bakmak yerine, sanatın “hayal dünyasını zenginleştirip ona yeni imkânlar sunarak, dünyaya bakışı sorgulatabi[leceğini]” düşünür. Widdows’un (2005: 126), bu konuda şunları söyler: “Murdoch için sanat gerçekten bir ahlak öğretmenidir; ahlakî olma yolunu gösterir ve ahlakî olarak nasıl ilerleneceğine yardımcı olur.” Murdoch, Platon ve Sanat hakkında daha fazla bilgi için bkz. Dore 2012).



- Feuerbach, Ludwig (2008). *Hristiyanlığın Özü*. Çev. Oğuz Özgül. İstanbul: Say Yayınları.
- Huemer, Michael (2016). *Approaching Infinity*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Kaufmann, Walter A. (1961). *Philosophic Classics: Bacon to Kant*. New Jersey: Prentice Hall Inc.
- Mann, Thomas (2011). *Büyülü Dağ*. Çev. İris Kantemir. İstanbul: Can Yayınları.
- Melling, David J. (1990). *Understanding Plato*. Oxford: Oxford University Press.
- Murdoch, Iris (1971). *The Sovereignty of Good*. Abingdon: Routledge.
- Murdoch, Iris (2015). *İyinin Egemenliği*. Çev. T. Gülal. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Platon (2012). *Phaidon*. Çev. N. Kalaycı. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Platon (2016). *Devlet*. Çev. S. Eyuboğlu-M. A. Cimcoz. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Singer, Peter (1992). "Marx". *Great Political Thinkers*. Ed. Keith Thomas. Oxford: Oxford University Press. 361-446.
- Van Abbe, Derek (1953). "Germany-Bismarck or Beethoven?" *The Australian Quarterly*, 25 (3): 65-80. <https://www.jstor.org/stable/i40059540> [05.08.2019].
- Wessell, Eva (2004). "Hans Castorp and Germany", *A Companion to the Works of Thomas Mann*. Ed. Herbert Lehnert, Eva Wessell. New York: Camden House.
- Widdows, Heather (2005). *The Moral Vision of Iris Murdoch*. Hampshire: Ashgate.

ULUSLARARASI DİL, EDEBİYAT VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ	Cilt: 3, Sayı: 2, 2020
	Vol: 3, Issue: 2, 2020
	Sayfa – Page: 261-276
INTERNATIONAL JOURNAL OF LANGUAGE, LITERATURE AND CULTURE RESEARCHES	E-ISSN: 2667-4262
МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ	


**MAKBER VE MEZARLIK ŞİİRLERİNDE ÖLÜM VE ÖTESİ**  
DEATH AND BEYOND IN *MAKBER* AND *MEZARLIK* POEMS

Abdülhakim TUĞLUK\*

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
<p> <b>Geliş:</b> 15.10.2020</p> <p> <b>Kabul:</b> 16.12.2020</p> <hr/> <p><b>Anahtar Kelimeler:</b> Ölüm, Makber, Mezarlık, Abdülhak Hâmid, Mehmet Âkif.</p> <hr/> <p><b>Araştırma Makalesi</b></p>	<p>Abdülhak Hâmid'in <i>Makber</i> adlı şiiri, Türk edebiyatında ölümün işlenmesi bakımından bir milat olmuştur. Abdülhak Hâmid'in başına uzun bir mukaddime ilave ederek yayımladığı <i>Makber</i>, insanın ölüm ve sonrasına dair çıkmazlarını konu edinir. Ölüm ve sonrasının kavrayışındaki güçlüğü temas eden Hâmid'in aksine Mehmet Âkif, <i>Mezarlık</i> adlı şiirinde ölümün mekânsal belleği olan durgun ve donuk bir mezardan canlı bir tarih çıkarır. Bu itibarla <i>Mezarlık</i>, <i>Makber</i>'den farklı olarak insanın ölüm ve ötesine karşı olan çekingenliği kırmaya çalışır. <i>Makber</i>, ölümü felsefi bir derinlikle ele alır. Ancak bu derinlik, insanın ölümden duyduğu endişe ve korkuyu gidermediği gibi daha da çoğaltır. <i>Mezarlık</i> ise ölümü mavera zemininde estetize eder. Bu zeminde mezarlık bütün bileşenleriyle olumlu bir çağrışıma sahiptir. Çalışmamızda Abdülhak Hâmid'in <i>Makber</i> ve Mehmet Âkif'in <i>Mezarlık</i> şiirleri ekseninde ölüm ve ötesine dair söylemler irdelenecektir. Böylelikle şairlerin çıkış noktalarının ölüm algısını nasıl şekillendirdiği de ortaya konulmuş olacaktır.</p>

ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p> <b>Received:</b> 15.10.2020</p> <p> <b>Accepted:</b> 16.12.2020</p> <hr/> <p><b>Keywords:</b> Death, Makber, Mezarlık, Abdülhak Hâmid, Mehmet Âkif.</p> <hr/> <p><b>Research Article</b></p>	<p><i>Makber</i> poetry has become a turning point in Turkish literature in terms of the processing of death. <i>Makber</i>, published by Abdülhak Hâmid with a long foreword, deals with the dilemmas of human death and its aftermath. Unlike Hâmid, who refers to the difficulty of understanding death and its aftermath, Mehmet Âkif brings out a living history from a still and dull grave in his poem. In this respect, the <i>Mezarlık</i> tries to break the timidity of man against death and beyond, unlike <i>Makber</i>. <i>Makber</i> adds a philosophical depth to death. However, this depth does not alleviate anxiety and fear of death, it increases it further. The <i>Mezarlık</i> aesthetizes death on the background of the other world. In this background, <i>Mezarlık</i> has a positive connotation with all its components. In our study, the discourses about death and beyond will be examined in the axis of Abdülhak Hâmid's <i>Makber</i> and Mehmet Akif's <i>Mezarlık</i> poems. Thus, it will be revealed how the starting points of the poets shape the perception of death.</p>

\* Dr. Öğr. Üyesi, Iğdır Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Iğdır / Türkiye, E-mail: abdulhakimtuğluk@hotmail.com.

ORCID  <https://orcid.org/0000-0002-1979-3317>.

Bu makaleyi şu şekilde kaynak gösterebilirsiniz / To cite this article (APA):

Tuğluk, Abdülhakim (2020). "Makber ve Mezarlık Şiirlerinde Ölüm ve Ötesi". *Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi (UDEKAD)*, 3 (2): 261-276. DOI: <http://dx.doi.org/10.37999/udekad.834052>.

### Extended Abstract

*Makber* poetry has become a turning point in Turkish literature in terms of the processing of death. *Makber*, published by Abdülhak Hâmid with a long foreword, deals with the dilemmas of human death and its aftermath. Unlike Hâmid, who refers to the difficulty of understanding death and its aftermath, Mehmet Âkif brings out a living history from a still and dull grave in his poem. In this respect, the *Mezarlık* tries to break the timidity of man against death and beyond, unlike *Makber*. *Makber* adds a philosophical depth to death. However, this depth does not alleviate anxiety and fear of death, it increases it further. The *Mezarlık* aestheticizes death on the background of the other world. In this background, *Mezarlık* has a positive connotation with all its components. The similarity of the subject, which is embodied in the title of *Makber* and *Mezarlık* poems, sometimes diverges in content and sometimes becomes closer. Abdülhak Hâmid and Mehmet Akif, who dealt with the place of the dead in their poems, made an effort to clarify a subject that we are alienated by transiting from a limited space to a wide world. It is possible to clearly see fear and hope in the vast realm that they present to our imagination. It is very important for these two poets, who look at the subject from different angles, to present death directly rather than through a metaphor. The notion of death, which tries to walk with doubts, ups and downs and complex questions in Hâmid's poem, focuses on making death be loved with a systematic therapy in Âkif's poem. The reality of death draws attention as one of the main issues not only of literary works but also of other branches of art and many disciplines. Even if it is not explained by any religious factor, death, which can directly form its own area of influence, remains a problem for man. The emotions and reactions of the person who are struggling between not wanting to die at all and the certainty of dying are complex and depressed. The contrast between death and life has been the subject of many poems, and the joy of living against death has been frequently voiced. On the other hand, Islam made a firm judgment that death is not the end but the beginning of an eternal life, and insisted that death must always be remembered. As a matter of fact, religious influences can be clearly seen in the poetry of both Abdülhak Hâmid and Mehmet Âkif. Although *Makber* seems like a poem that does not accept death, Hamid asks Allah for forgiveness, takes shelter in him and makes the Prophet an intercessor in his poem. The *Mezarlık* was written entirely in this direction. In addition, almost all philosophical ideas, whether they have a religious reference or not, have tried to develop a point of view towards death. However, all our explanations and associations about death have a quality that we can never experience in life. Therefore, all our experiences of death are actually secondary and relative experiences. In our study, the discourses about death and beyond will be examined in the axis of Abdülhak Hâmid's *Makber* and Mehmet Akif's *Mezarlık* poems. Thus, it will be revealed how the starting points of the poets shape the perception of death.

*Allah belâni versin ey mevt,*

*Allah belâni versin ey dehr!...* (Tarhan 2013: 77)

\*\*\*

*Ey mezâristan, ne âlemsin, ne yüksek fitratin*

*Sende pinhân en güzîn evlâdı insâniyyetin* (Ersoy 2012: 37)

### Giriş

İnsan için ölüm, tıpkı mevzuatımızda yer aldığı üzere tıbben beyin ve kalp ölümünün gerçekleşmesi durumudur. Bu biyolojik değişim, insanın cismen dünya ile olan alakasının tamamıyla kesilmesi anlamına gelmektedir. Ölümü hariçten gözlemleyen kimse için ise ölüm ayrılık temelinde gerçek anlamını bulmaktadır. Nitekim cismin bir daha geri gelmemek üzere vuku bulan ayrılığı, hayatta kalan için en büyük çıkmazlardan biridir. Nitekim insanı en çok endişeye sevk eden korkulardan biri, sevdiklerinden ayrılma ihtimali olduğu gibi onu en çok korkutan hususlardan biri de kendi ölümünün vuku bulma endişesidir. Bu eksende, ölüm ve

ötesi, sanatçının da başlıca gündem maddesidir. Özellikle ayrılık temelindeki ölüm, şair için zengin bir imaj kaynağıdır. Kimi zaman, “*Ölüm Allah’ın emri ayrılık olmasaydı*” (Kanık 2002: 47) ya da “*Her mihnet kabulüm, yeter ki gün eksilmesin pencereden*” (Tarancı 2004: 121) diyecek kadar ölümün beraberinde getirdiği ayrılığa düşman olan şair, kimi zaman da “*Ölüm... O geldi mi ne var korkacak? Korkular biter*” (Kısakürek 2011: 128) diyecek kadar ölümü dostça karşılar. İşte ölümü farklı uçlarda ele alan iki şairimiz, Abdülhak Hâmid ile Mehmet Âkif, *Makber* ve *Mezarlık* adlı şiirleriyle bu noktada geniş bir değerlendirme yapmamıza imkân tanırırlar.

*Makber* ve *Mezarlık* şiirlerinin başlığında tecessüm eden mevzu benzerliğinin muhtevada kimi zaman iyiden iyiye ayrıştığı kimi zamansa yakınlaştığı fark edilmektedir. Aslında her ikisi de ölünün mekânını referans alan Abdülhak Hâmid ve Mehmet Âkif, sınırlı bir mekândan metafizik bir âleme geçerek yabancılaştığımız bir konuyu belirginleştirmeye gayret göstermişlerdir. Onların hayalimize sunduğu geniş âlemde korkuların ve ümitlerin pervasızca dolaştığını görürüz. Farklı zaviyelerden meseleye bakan bu iki şairin, ölümü istiareli bir biçimde değil de doğrudan şiirin konusu yapmaları ayrıca dikkate değerdir. Hâmid’de baştan sona kuşular, iniş çıkışlar ve girift sorular ile karşımıza çıkan ölüm kavrayışı, Âkif’te adeta sistematik terapi eşliğinde ölümü sevdirmeye odaklanır. Bununla birlikte, Abdülhak Hâmid ile Âkif arasında kuvvetli bir rabitanın varlığı ve iki şairin de birbirlerini takdir ettikleri de malumdur. Nitekim Hâmid’in *Hakan* adlı eserini Âkif’e, “*Türkün en büyük şairi muhibbi azizim*”, notuyla, Âkif’in de *Safahât*’ını “*Ümmetin en büyük velinimetini irfanı Abdülhak Hâmid Bey’e*” notuyla ithaf ettiği kaydedilmektedir (Eşref Edib 1938: 169). Bu dostluk bir yana Âkif’in şiirde Hâmid’den üstelik *Makber*’den etkilendiği de bilinmektedir. “*Mehmed Âkif’in henüz on dokuz yirmi yaşlarında vefat eden Cânım Hilmi hakkında notunu ilave ettiği Bir Mersiye’sinde Abdülhak Hâmid’in Makber’inin tesiri kuvvetle hissedilmektedir*” (Tansel 1991: 23). Mithat Cemal de *Mezarlık* şiirinin Hâmid etkisinde yazıldığına işaret eder (1990: 261). *Mezarlık*’ın özellikle ölüm temelinde boyut değiştiren bir şairin sesine tanıklık etmesi hasebiyle Hâmid’den izler taşıdığı doğrudur. Ancak *Makber* ile *Mezarlık*’ın aynı hedefe doğru yürümediği de aşikârdır.

## 1. Her İki Şiirin Temeli: Ölüm

Ölüm gerçeği, sadece edebî eserlerin değil diğer sanat dallarının ve birçok disiplinin de temel meselelerindedir. Ölüm, herhangi bir dinî etkenle açıklanmadığında bile doğrudan kendi tesir sahasını oluşturabilecek güçtedir. Korku, kaygı, endişe, merak gibi psikolojik durumlarla doğrudan ilişkili olan ölüm, hayata anlam vermede önemli bir bariyer görevi üstlenmektedir. Kaçınılmaz bir son olan ölümü düşünmek, üzerine kafa yormak ya da o hiç vaki olmayacakmış gibi davranmak muhakkak olan akıbeti değiştirmeyecektir. “*Birey için yaşamı boyunca mutlaka karşılaşacağı tek karşı konulmaz gerçek ölümdür. Bu kaçınılmaz olgu, aynı zamanda bireyin varoluş gerçeğinin temelini de oluşturur*” (Koç 2002: 11). Bu temel üzerine düşünmeyi temel görevlerinden biri olarak gören insan, sağlıklı ve itidalli bir yaşam sürmek ve ölümü doğru bir şekilde anlayabilmek için çaba sarf etmiştir. Ölüm ve yaşam arasındaki tezat, birçok sanat eserine konu olmuş ve yaşama isteği güçlü bir arzu olarak işlenegelmiştir. Ancak ölüme ilişkin tüm açıklamalarımız ve ilişkilendirmelerimiz aktif yaşamda hiçbir zaman deneyimleyemeyeceğimiz niteliğe sahiptir. Dolayısıyla ölüme ilişkin tecrübelerimiz de ikincil bir deneyim niteliği taşımaktadır. Emmanuel Levinas (2016: 11), “*Ölüm ve ölmek ve onların önlenemez olasılıkları hakkında bütün söyleyebileceklerimiz, bütün düşünebileceklerimiz her*



şeyden önce ikinci elden bilgilerdir” der. Yani deneyimlenmeyen ve deneyimlendiğinde ise en azından reel olarak herhangi bir geribildirimde bulunulamayan bir mutlakta söz ediyoruz. Ayrıca dinî inancın ağırlığı, dünya görüşü ve kimi ruhsal çıkmazlar da ölümün algılanışında önemli faktörlerdir. Bu bakımdan şairlerin ölüm hadisesine farklı pencerelerden bakmalarını doğal karşılamak durumundayız. Özellikle ölümün hakikatinin anlaşılması noktasındaki dinî referanslar, edebiyatımızda belirgin bir yere sahiptir. Nitekim İslamiyet, ölümün bir son olmayıp sonsuz bir hayatın başlangıcı olduğu hususunda kesin bir hüküm vermiş ve ölümün daima hatırlanması üzerinde hassasiyetle durmuştur. Ancak bu hassasiyette dünya hayatı göz ardı edilmemiş ve insanın yaşama ölüm arasında dengeyi gözetmesi gerektiği vurgulanmıştır. Dolayısıyla edebiyatımızda ölüm mevzuunda dinin önemli bir etken olduğunu vurgulamak gerekir. Bakıldığında, hem Abdülhak Hâmid’in hem de Mehmet Âkif’in şiirinde dinî tesirler açıkça görülebilmektedir. *Makber* her ne kadar ölüme karşı bir sorgu ve onu kabullenme gibi görünse de, Hâmid de manzumesinde Allah’tan af dilemekte, ona sığınmakta ve Hz. Peygamber’i şefaataçı yapmaktadır. Her ne kadar *Makber*’e dair yorumlarda felsefi detaylar daha fazla dikkat çekse de bu şiirdeki din vurgusu göz ardı edilmemelidir. *Mezarlık* ise bütünüyle bu doğrultuda kaleme alınmış bir manzumedir.

## 2. Ölünün Mekânı: Makber ya da Mezar

Ölüm, şair için ne denli zengin bir imaj kaynağı ise mezarlık da şaire o denli güçlü ve zengin bir tefekkür dünyasının kapısını aralamaktadır. Ölünün mekânı olan ve ölüm düşüncesini insanlara hatırlatmada açık bir uyarıcı olan mezar, ayrılığı düşündürmesiyle hüzne, geçmiş mutlulukları yâda vesile olmasıyla bir nebze de olsa sevince kapı açar. Ancak mezarın etrafına yaydığı en keskin ve yoğun duygu ‘koru’dur. Bu korku, ayrılık kaygısı bir yana, toprak altında bütün dünyevî nimetlerden mahrum gibi görünen ölüyle herhangi bir iletişim kurmak istememe noktasında yoğunlaşır. Nitekim mezar, dünyevileşmenin önünde karşıt bir değer olduğundan orası kısa vadede düşman, uzun vadede ise gidileceği muhakkak olan fakat asla istenilmeyen bir kararsızlık mekânıdır. Gidilecek mekâna dair öngörüler azaldıkça da endişe ve korku artar.

Tek bir mezara göre çok daha zengin bir imaj kaynağı olan mezarlık ise etkisinden kurtulmanın zor olduğu güçlü bir tesire sahiptir. Kadim medeniyetimizde sosyal yaşamın canlı bir parçası olan mezarlıklar, her ne kadar günümüzde daha çok şehir dışına yapılsa da, orası, yüz yıl öncesine göre yaşadığı çevrenin ötesini tanımakta oldukça mahir olan insan için hiç de uzak bir mekân değildir. Hatta geçmişten günümüze nispeten en az değişime uğramış mekânların mezarlıklar olduğunu söylemek mümkündür.

Mezar, dış görünüşü itibariyle hem açık hem de kapalı bir mekân olarak dikkat çeker. Onun ziyaret edilen kısmı, bir ölçüde açık ve ziyaret eden için herhangi bir tehlike içermeyen güvenli bir mekândır. Mezarın içinde olmamanın doğurduğu bu güven, ölüyle aramızda aşılmaz gibi görünen bir duvardır. Bunu, ziyaret edenin dış dünya ile bağını kopar(a)mamasından kaynaklanan itibari bir yabancılaşma takip eder. Mezarın içi, yani ölüye mekân olan kısmı ise farklı bir boyuta geçişin adıdır. Orası zahirde kapalı bir mekândır. Ölü için mühürlü ve tescillidir. Ancak diğer tarafta, ziyaret eden için orası tahayyülün, tefekkürün mekânıdır. Mekânda süreksizleşmeyi yakalamamanın sırrı oradadır ve mezar, sonsuzluk imgesini yakalamada etkili bir vasıta.

### 3. *Makber*'e Dair

*Makber*'in garip bir alinyazısı var, Naci ve arkadaşlarına karşılık onu okuyan da okumayan da beğendi. (Gündüz Akıncı 1954: 150)

Abdülhak Hâmid, *Makber* sayesinde Türk edebiyatında ölüm temiyiyle anılmış bir şairdir. Bu şiir, şairin Hindistan'da rahatsızlanan ve İstanbul'a dönüş yolunda Beyrut'ta vefat eden eşi Fatma Hanım üzerinden çok katmanlı bir ölüm düşüncesine pencere açmaktadır. Abdülhak Hâmid'in şiirlerinde ölüm elbette *Makber*'den öncesine dayanmaktadır. Ömer Faruk Akün (1959: 20), sevgilinin ölümünün felsefi düşüncelere konu olmaya başlamasının Hâmid'de ilk olarak *Mazi* manzumesiyle gerçekleştiğini ifade eder. Dolayısıyla *Makber*, bu anlamda bir ilk değil belki bir zirve olarak addedilebilir. Öte yandan *Makber* kendisinden önce yazılan bazı manzumelerden izler de taşımaktadır. Kaya Bilgegil, *Makber*'in İran'lı şair Bîdil'den tesirler taşıdığını ortaya koyduğu mühim çalışmasıyla bu konuya ışık tutmuştur. Bilgegil'in mukayeseli çalışması, *Makber* ile Bîdil'in çocuğuna yazdığı mersiye arasında önemli benzerlikler olduğunu göstermektedir (1958: 79-84). *Makber*'de sadece Bîdil'den değil Fuzûlî'nin *Leyla ve Mecnun*'u ile Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ından da tesirler olduğu yönündeki tespitleri dikkate aldığımızda (Tansel 1938a; Tansel 1938b) Hâmid'in manzumesinin metinlerarasılık bakımından da zengin olduğu anlaşılmaktadır.

Aynı zamanda ünlü bir mukaddimeye de sahip olan *Makber*, çalkantılı bir ruhun yansımasıdır. Şairin ölüm hakkındaki vaveylaları, ayrılığın pek keskin ve yakıcı olduğunu hatırlatmak maksadına hizmet etmektedir. “*Ölüm geldiğinde artık yorum yapmanın pek de mahiyeti ve önemi yoktur. Hâmid de bu keskin hakikati iyi bilir ve neredeyse eserleri bu gerçeği hiç unutturmamak, daha doğrusu insanın yüzüne çarpmak için kaleme alınmış gibidir*” (Mermer 2014: 326). *Makber*, insanlığın kendisinden kaçamayacağı ortak kaderi olan ölüm hakikatine karşı Hâmid'in fevranını ihtiva eder. Bu fevran, klasik şiirimizdeki mersiye geleneği ile sınırlandırılmayacak kadar geniş bir tefekkür âlemine kapı aralar. Nitekim Ali Canip, *Makber*'in çerçevesi ve şairiyle olan münasebeti hakkında şu tespitte bulunur: “*Hamîd'in en şahsî eseri “Makber”dir. Ancak, “Makber”, sadece bir mersiye değildir. Mersiye, basit bir tarife göre, bir ölüm karşısında bir şairin döktüğü gözyaşları demektir. “Makber”de böyle bir hâssadan daha başka şeyleri vardır. O, Hâmid'in bütün dimağı mesâbesindedir. Diğer bir deyişle, “Makber”, esasen, yaradılışında filozof bir benliğin, ölüm karşısında geçirdiği bir buhrandır*” (Sevgi-Özcan 2005: 187). Her ne kadar felsefî bir buhrana ev sahipliği yapsa da, *Makber* şiirinde de ölümün her bünyede meydana getirebileceği alışlageldik acıya rastlamak mümkündür. Nitekim şiirin varlık sebebi olan Fatma Hanım, hem genç hem de şairin hayat arkadaşı olması nedeniyle ölüm acısını daha ziyade hissettirmektedir. Bu itibarla, şairin *Makber*'de tuttuğu yası, felsefî derinlik dışında kimi ruhsal ve patolojik faktörlere de bağlamak mümkündür. İnsanların ölüm karşısındaki üzüntü düzeyleri hakkında detaylı bir inceleme yapan Tezdan Bildik, bu çerçevede yedi tane faktör belirlemiştir: “*ölen kişinin kimliği, ölen kişi ile ilişkinin doğası, ölüm biçimi, geçmiş kayıpların varlığı, kişilik özellikleri, sosyal destek, yas sürecinde oluşan sıkıntılar*” (Bildik 2013: 225). *Makber*'de Fatma Hanım'a dair zengin içeriği düşündüğümüzde, bu ölümün Hâmid üzerinde ciddi bir etki bıraktığı anlaşılmaktadır.

*Makber*'in esas konusu gibi görünen Fatma Hanım'ın ölümünü merkeze aldığımızda, bu hadisenin bir düzen içerisinde değil karmaşık duygularla birlikte şiirin birbirinden uzak köşelerine serpiştirildiği görmek mümkündür. Bu dağınıklık, şiire kaynaklık eden ölüm

hakikatinin çeşitli ruh hallerinde aksetmesinden ileri gelir. Şairin ölüme karşı duruşu sadece korku ya da endişe ile sınırlı değildir. Hâmid'in ölüm ajandasında hatıralar, küçük hikâyeler, iç monologlar, tahkir ve sövgüler, yakarış ve sığınmalar ile daha bunun gibi pek çok detay saklıdır. “*Makber Hâmid'in his ve şuur hudutlarını aşan divanelikleridir*” (Akyüz'den akt. Safi 2006: 231). Orhan Okay, meseleye biraz daha etraflıca değinerek *Makber*'in Hâmid'in yaşadığı metafizik buhranların resmigeçidi olduğunu ifade ettikten sonra şiirin iki temel düşünce etrafında şekillendiğini aktarır: Fatma Hanım ve Ölüm. Okay'a göre şiiri aleladelikten kurtaran asıl tarafı ölümdür. (2014: 33-34)

*Makber*'in şifrelerini eserin mukaddimesinde sunan Abdülhak Hâmid, ölüme karşı verilebilecek her türlü tepkinin anlamsızlığına işaret olarak şiirini muhteva bakımından farklı karakterlerdeki çok sayıda parçaya böler. Bu yönüyle Hâmid'in mukaddimedeki esaslara bağlı kaldığını ve en azından okuru yanıltmayan bir manzume kaleme aldığını söylemek gerekir. Hâmid, mukaddimedede “*Evet, bu kitabı pâymâl-i mütâlâa eden fikir bir kabristânı dolaşmış olur. Ve kabristânda olduğu gibi, hiçbir şey anlamayarak, içinden çıkıp gider.*” (Tarhan 2013: 10) demekle “merhume eşi Fâtıma Hanım için mısralardan teşekkül eden bir mezar değil sanki mezarlık inşa ettiğini bildirmektedir” (Samsakçı 2015: 315). Şiirin muğlaklığını ifade ederken aslında okuru ne denli anlaşılması güç bir manzume ile baş başa bıraktığını da itiraf eden Hâmid, insanın ölüm ve ötesini anlamakta çektiği acizlikten de faydalanmıştır. Yer yer buna eşlik eden inanç krizi, şiiri daha dipsiz kuyulara çeker. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar, *Makber* özelinde şu yorumu yapar: “*Hususî hayatında az çok hoyrat, büyük eğlencelerle karanlık içlenmelerin adamı olan Hâmid, burada bir nevi meczuptur. Her an yanı başında Allah'ı görmeye muhtaçtır. Hiçbir imanın, boşluğunu kolayca dolduramayacağı bir şüphe, bir kuyu gibi derinleşmiştir*” (Tanpınar 1992: 518). Ancak yine de manzumenin sonuna doğru Hâmid'in bu boşluğu doldurmaya çalıştığını, tövbeye yöneldiğini ve nispeten durgunlaştığını görürüz.

#### 4. *Mezarlık'a Dair*

Mehmet Âkif'in ölüm ve ötesini algılayışının somut bir göstergesi olan *Mezarlık* şiiri, ölüme mana verme ve onu estetize etme gayesi taşır. *Mezarlık*, ölüm karşısında mütehayyir ve aciz kalan insana soluk aldırma teşebbüsüdür. Bunun için lâhûtî bir atmosferi devreye sokan şair, okurun ölüme dair olumsuz düşüncelerini ortadan kaldırmayı gaye edinir. Daima hayatla iç içe olan ve ölüm gerçeğine karşı bir kavrayış geliştirmek durumunda olan insan için *Mezarlık* şiiri adeta manevî bir reçetedir. Âkif, muhatabının ölüme bakışındaki çekingenliğinin ve korkusunun farkındadır. O, bu dertten mustarip olan insana, ölümün gerçek yüzünün zahirde gözlemlendiği gibi olmadığının ispatı için sağlam bir iman kalesi inşa etmek ister. Bu imanda, ölümden filizlenen hayatı görmek mümkündür. Şair, toprak altında kapalı bir mekâna sıkışmış gibi görünen ölünün gerçekte hem zaman hem de mekân bakımından boyut değiştirerek tenezzüh ettiğini, ölümden hayat çıkaran mısralarla dile getirir.

*Mezarlık*, *Safahat*'ta yer alan en dikkat çekici mekân şiirlerinden biridir. Çünkü bu şiirde mekânın çok katmanlardan oluşan etkileyici yönünü görebilmek mümkündür. Şairin muhayyilesindeki mekân, ölümlerin defnedildiği yer olan mezarlığı adeta bir cümbüş yerine çevirerek görünenin arkasındaki görünmeyene ulaşma isteğini olgunlaştırır. “*Mezarlık şiiri, adeta mezarlığı hayatın içine çeken bir manzûmedir*” (Öztürk 2012: 405). Şiirin *Bakma!* nidası ile başlaması, okuru doğrudan şiirin etki alanına çeken eden güçlü bir davettir. Akabinde daha

samimi ve içten bir temenniye içeren *dur da bir müddet kulak ver* nidası, okura yönelik bir ihtardır. Şairin bu ihtarında, ikna kabiliyeti güçlü işaretlerin varlığını sezme mümkündür.

*Mezarlık* şiirinde konu, her ne kadar şairin bir mezarlık ziyareti gibi görünse de asıl mevzu, ölümün perde arkasındaki hakikattir. Böylece Âkif'in hamasî söylemine ölümün sessiz çılgılığı dâhil olmuştur. Şiirdeki ibareler, ölümün lâhûtî derinliğini aktarmada ustaca dizilmiştir. Söz konusu derinlik okuru etkisi altına alan ve aynı zamanda zinde tutan bir hüviyete sahiptir. Nitekim *İstiklâl Marşı*'nda 'Korkma!' nidası ile milletine seslenen Âkif, *Mezarlık* şiirinde "bakma" ile muhataplarına seslenir. Bu uyarı, aynı zamanda mana âleminin kapısını açan kilit sözcüktür. Ölüme ve ölünün mekânı olan mezarlığa dair menfi düşünceyi değiştirme amacı güden 'bakma' nidası, insanı tefekküre sevk etmektedir. Nitekim bu gaye, şiirin ikinci mısraına da taşınarak 'dur' isteği ile daha da belirginleşir. Âkif, hayatı değil ölümden sonrasını gerçek hayat olarak görür. "*Zindegî zillettir artık bence izzet sendedir*" diyen şair, ölüm korkusunu bir çırpıda söküp atar. Bu ifade, *Mezarlık* şiirinin anahtar dizelerinden biridir aynı zamanda. Âkif'in bu şiirde mezara bakışını "millî ve dinî" olmak üzere iki değere bağlayan Orhan Okay (1990: 160), "böylece alelâde bir ölüm, bir ideal uğruna ölümlerle yer değiştirir veya bu karakteri kazanmaya başlar." değerlendirmesinde bulunur. Dolayısıyla Âkif'in şiirinde mezarlık ile ilgili bütün olumsuz uyarılar olumluya döner. Gerçek hayat mezarlık ve ötesindedir. Halihazırda yaşanan hayat ise zilletten ibarettir.

##### 5. *Makber*'den *Mezarlık*'a Ölümün Mekânı-Mekânın Ölümü

Ölümün değişmezliği ve hiçbir insanın bu hakikatten müstesna kalmayacağı gerçeği, sanatın aslî konularından biridir. Her sanat dalında ölümü farklı şekillerde kavrama, ona estetik bir görünüm kazandırma çabası söz konusudur. İslam estetiğinden nişan alan ve kabir taşlarından servilere değin geniş bir yelpazede kendisini gösteren ölüm bahsi, bazen de buhranlı bir bünyede kimi felsefî soruların da eşlik ettiği aşılması güç bir duvar olarak karşımıza çıkabilmektedir. İşte *Makber* ve *Mezarlık* şiirlerini de bu çerçevede iki cenahta değerlendirmek mümkündür.

İlk olarak *Mezarlık* şiirini değerlendirdiğimizde, Âkif'in ölüm ve ötesi hakkındaki ifadelerinin İslamiyet temelinde şüpheye yer bırakmayacak denli teslimiyet içerisinde sunulduğunu görürüz. O, ölüme de ölümü hatırlatan mezarlığa da İslamiyet'in öngördüğü şekilde emin bir tavırla yaklaşır. Bu itibarla Âkif'in şiirinde mezar, Neriman Malkoç'un aşağıda değindiği üzere dinî temeliyle muhafaza edilmiştir: "*İslam telâkkisinde mezar, fânî âlemden ebedî âleme gidişte bir merhaledir. Yaşayanlara hayatın geçiciliğini, âkıbet gidilecek yerin neresi olduğunu hatırlatır. İnsanın dünya gaileleri içinde ebedî âlemi unutmaması, Tanrı'yı daima hatırında tutması için bir ihtar işaretidir. Mezarın bu vasfı Mehmet Âkif'te de aynen muhafaza edilmiştir*" (Öztürkmen 1990: 103). Şiirin hemen başında mezarlığa dair olumsuz bir algıya sahip olan insana seslenen Âkif, bu algıyı kırmayı amaçlar. Bu sebeple de şiir, okuru dikkate ve düşünmeye sevk eden bir nida ile başlar.

*Bakma kabristânın ancak sâha-i medhûşuna,*

*Dur da bir müddet kulak ver nâle-i hâmûşuna* (Ersoy 2012: 37)

Âkif'e göre mezarlığın dehşet veren görüntüsü yanıltıcıdır. Onu gerçek manada anlamak için, arka plandaki mahiyetini ve mezarlığın vücuda getirdiği ahengi fark edebilmek gerekir. Mezarlığın 'nâle-i hâmûş'unu bu noktada merkeze alan şair, sessizliğin gücünden faydalanarak okuru maveradaki cümbüşe davet eder. *Kalbi hiç benzer mi bak sîmâ-yı heybet-pûşuna*

mısraıyla mezarlıktaki hakikatin görünenden çok farklı olduğunu dile getirir. Şair, çekinceleri gidermek için mezarlığın bir istirahat mekânı olduğunu ifade ederek bu yolculuğu estetize eder:

*Kim ki dalmıştır hayatın seyl-i cûşâ-cûşuna*

*Can atar, bir gün gelir yorgun düşüp âgûşuna!* (Ersoy 2012: 37)

Âkif daha sonra mezarlığı karşısına alarak onu teşhis eder. Mezarlık bir değer halinde şairin duygu ve düşüncelerine tercüman olur. Hamasî tonun perde perde yükselerek devam ettiği dizelerde şairin mezarlığa atfettiği şahsiyet o denli belirginleşir ki ‘sen’ hitabına mazhar olmakla ulvileşen mezarlık, ‘arzulanan mekân’ haline gelir.

Âkif’e göre mezarlık yüksek bir fitrata sahiptir. Bu yükseklik, insanlığın en seçkin simalarını bünyesinde barındırmasından ileri gelmektedir:

*Ey mezâristan, ne âlemsin, ne yüksek fitratin*

*Sende pinhân en güzîn evlâdı insâniyyetin* (Ersoy 2012: 37)

Mezarlığı, çoğunlukla insanın aklına ilk gelen korkunç yanıyla değil de uhrevî çizgide ifade eden şair, ölümü de güzel bir neden bağlamış olur. Nitekim bu beyit, “ürkütücü bir meseleyi anlatmakla birlikte okuyana ferahlık, rahatlık verecek anlamlar içeren kelimeler kullanılmak suretiyle “kelâm-ı latif” niteliği kazanmıştır” (Kumsar 2020: 42). Şiirde geçen “İnsâniyyetin en güzîn evlâdı” ifadesi ile Peygamber Efendimiz kastedilmiştir. (Kumsar 2020: 42) Bu halkaya diğer peygamberleri ve büyük zatları de ilave etmek mümkündür.

Yine Âkif’e göre hakiki manada ibret, hikmet, devlet, hürriyet, hamaset, gayret ve izzetin membaı mezarlıktır. Orası, iklim-i salâhtır, bî-vâyelerin başında müşfik bir cenahtır. Şairin mezarlığa atfettiği bu nitelendirmeler, ölüm karşısında dehşete düşen insanın korkusunu giderme ve yabanî bildiği bir mekânı insan için aşına kılma görevi görmektedir.

Mezarlığı bir bütün olarak ele alan Âkif’in şiirinde, sadece mezar taşları değil, çürümüş toprak, serviler, çukurlar, otlar da tesir gücüne sahiptir. Bu yönüyle bakıldığında şairin mezarlığı tümüyle özümsemiği anlaşılmaktadır. Nitekim *leyl-i dūrâ-dūruna olsun fedâ yüz bin sabah* diyen şair, mezarlığı sahiplenmekle, ölümü hayatın merkezinden çıkarmaya çalışanlara mukabelede bulunur. Mezarlığı milli bir şuurla da nazara veren Âkif, *Şanlı bir tarihsin mâzî-i millet sendedir* mısraıyla, mezarlığı milletin hafızası olarak telakki eder. *Mezarlık* üzerine yazdığı bir makalede bu ifadeye dikkat çeken Midhat Cemal, konuyla alakalı şunları söyler: “*Muhtevâsı mâzî-i millet olduğu için mezarlığı “târîh-i zîşân” olarak şimdiye kadar hiçbir ferd-i mütefekkir tasavvur ve tasvir etmedi. Âkif’in bu infirâdı lâyıık-ı tebrîk*” (Abdulkadiroğlu 1991: 60). Devamında mezarlığı dekor olarak tamamlayan unsurları tek tek zikreden şair, hepsinin mana âlemindeki görüntüsünü tasvir eder. Aşağıdaki mısralarda, mezarlığın mütemmim cüzlerinin güzel bir manaya bağlandığını görmek mümkündür

*Nâzeninler yâl ü bâlinden nişandır her kiyâh*

*Serviler Mevlâ’ya yükselmiş birer berceste âh*

*Hufreler Mevlâ’dan inmiş en emîn bir hâb-gâh* (Ersoy 2012: 38)

Abdülhak Hâmid’in şiiri ise daha en baştan ıstırap kaynağı olan *Eyvâh!* nidası ile başlar. Bu nidanın *Makber* gibi oldukça uzun bir şiirin ilk sözcüğü olarak seçilmesi, şairin efkârı hakkında önemli ipuçları sunar. Manzumenin ilk bentlerinde eşinin ölümüne ve bu ölümün

neden olduğu ayrılığa isyan eden şair, gittikçe mevzuyu derinleştirerek dikkatini mezarın somut örneğinde ölüm ve ötesine yöneltir. *Makber*'in ilk mısralarının ölümüne değil de kaybedişe, ayrılığa adanmış olması da dikkat çekicidir. Şiire,

*Eyvâh!.. Ne yer, ne yâr kaldı*

*Gönlüm dolu âh u zâr kaldı* (Tarhan 2013: 20)

beytiyle başlayan Hâmid, ilk başta ölümün saldığı korkuyu değil de ayrılığın ve sevgilinin yitiminin ruhunda açtığı yaraları dikkatlere sunmaktadır. Şiirin ilk bendini, şaşkınlık ve hayıflanma bildiren,

*Bâkî o enîs-i dilden eyvah!..*

*Beyrut'ta bir mezâr kaldı* (Tarhan 2013: 20)

beytiyle tamamlayan Hâmid, şiirin on üçüncü bendindeki *Makber*, sonudur *dakâyıkın bu* mısraına kadar Fatma Hanım'ı şiirin en belirgin imaj kaynağı olarak kullanır. Eşinin ölümünü kabullenmek istemeyen ve bir ümitle onun yeniden hayat bulmasını temenni eden şair,

*Çık Fatıma lahddan kıyâm et*

*Yâdımdaki hâline devâm et* (Tarhan 2013: 21)

dizeleriyle her şeyin kaldığı yerden devam etmesi gibi ütöpik bir istekte bulunur. Bu isteğın gerçekleşmesinin mümkün olmadığını farkında olan şair, ölümü kendi mahvı için hazırlanmış bir tuzak olarak görür ve aşağıdaki dizelerde bu emniyetsiz tavır açıkça hissedilir:

*Bir tecrübedir bu, hiledir bu...*

*Yok, mahvıma bir vesîledir bu* (Tarhan 2013: 21)

*Mezarlık* şiirinde ise, *Sendedir ümmidler, senden doğar fecr-i bekâ* mısraıyla mezarlık ümitlerin yeşerdiği yer ve sonsuzluğun kaynağı olarak görülür.

*Her hacer-paren okur bin şi'r-i lâhûtî edâ*

*Her neşiden ruhu eyler sermediyyet-âşinâ* (Ersoy 2012: 38)

beytinde, mezar taşlarının adeta güçlü bir şair mesabesinde olduğuna dikkat çekilir. Âkif'in bu teşbih ve güzellemelerine karşın *Makber*'de daha farklı bir anlayış söz konusudur. Hâmid'in tasvir ettiği mezar oldukça ürkütücüdür. Şair,

*Efkâr yerinde mâr u gejdüm*

*Âdem kalır mı gözümde merdüm?*

*Bu seng, bu mevc-i ye's ü mâtem*

*Bu hâk, bu zulmet-i mücessem*

*Ettikçe uyûn ile tesâdüim*

*Mümkün mü ki fikr ede takaddüm?* (Tarhan 2013: 36)

gibi dizelerle, mezarlıktan sudur edebilecek güzel düşüncelerin önüne set çeker. *Mezarlık* şiirinin aksine toprağa ve mezar taşına sitem edilir. Şiirde *eyvâh* gibi teessüf, endişe ve korku bildiren ifadelerle sıkça rastlanır:

*Zî-cismsin ey hayâl-i dilber  
Bilsen ne görür seni görenler  
Eyvâh! Nedir fakat bu toprak?  
Eyvâh! Niçin fakat bu mermer?  
Âkif ise,  
Şu mâsivâ denilen kayd-ı ukde-ber-ukde  
Kırılmadan olamaz rûh bir dem âsûde  
Fakat kırılmak için böyle bir zemîn ister (Ersoy 2012: 38)*

mısralarında ifade ettiği üzere, ruhun huzura kavuşması için mezara girmeyi bir şart olarak görür. Nitekim mukayyet olan bu dünyada tam bir huzura kavuşmak mümkün değildir. Mezarlık, dünya sıkıntılarını geride bırakarak yeni bir cihana adım atmanın kapısıdır. Nitekim mezarlığa gidince kendini böyle bir ahvalde müşahede eden Âkif,

*Ufuk değişti, önümden çekildi eski cihan  
Göründü karşımda fûshat-serâ-yı kabristan  
Fakat o koca bir deryâ-yı sermediyyet idi  
Ki her hazîre-i sengîni mevc-i müncemîdi (Ersoy 2012: 39)*

mısralarıyla bu yeni âleme dair bir tablo çizer. Şair, taşları donmuş bir dalga gibi olan bu sermedi deryada ölümün sonsuzluğa kapı açan yanına işaret eder. Hâmid'de ise mezar taşının suskunluğu, sebatı tepkiye neden olur. Şair,

*Gaşyetti beni sebâtın ey seng  
Feryâdımı duymuyor musun sen?  
Ey seng demek o hüsne Yârab  
Yârab, bu ne inkılâb-ı agreb! (Tarhan 2013: 94)*

gibi dizelerde mezar taşlarında hayat emaresi bulamadığından şikayet eder. Ayrıca o, aşağıdaki beyitte görüleceği üzere, toprağa girmeyi güzel bir nedene bağlamaya yanaşmaz.

*Bülbül göremem yine gurabı  
Cennet sayamam yine türâbı (Tarhan 2013: 79)  
Makber'de hem duygu hem de düşünce ufku dalgalı bir seyir izlemektedir.  
Bu sıfır nedir hisâb içinde?  
Erkâm ona inkılab içinde  
Bir hiç-i zî-vücûd, yahut,  
Bir kabrdır ıztırâb içinde. (Tarhan 2013: 22)*

diyen şair, daha sonra

*Yarab öleyim mi neyleyim ben*

*Ayrı yaşayım mı sevdiğimden?* (Tarhan 2013: 25)

demekle felsefî derinlikten bağı yanık bir şairin hüznü haletine geçiş yapabilmektedir. Bir tarafta aklın öncülük ettiği çözümsüzlük diğer tarafta özlem ve hasret şiiri daima beslemektedir. Rıza Tevfik'in dediği gibi (1984: 97), “*Makber'in bütün felsefesi gönül ile aklın mezar başında muârazasından neş'et etmiştir.*” Bu mücadeleyi pek çok dizede görmek mümkündür. Sözelimi,

*Ya kahve ya çay içerdik erken*

*Kalkıp piyano çalardı derken* (Tarhan 2013: 85)

mısralarında alelade bir yaşantıyı anımsatan,

*Ölmek ona hiç yakışmıyor hiç*

*Gönlüm bu söze alışmıyor hiç* (Tarhan 2013: 99)

gibi mısralarda ölümü bir türlü kabullenmek istemeyen Hâmid,

*Andıkça seni büyür hayalim*

*Bir fecr-i 'azîm olur leyâlim*

*Nâmın ne kadar enîs-i cândır*

*Feryâdım ile sana revandır* (Tarhan 2013: 120)

gibi dizelerle de şiirini maşukuna hadim eden bir sanatkâr vaziyeti alır. Şair, eşinden ayrılmanın ve onu kabre koymanın meydana getirdiği teessüre o denli güçlü bir şekilde vurgu yapar ki, Hâmid'in kendi ölümüne veryansın ettiği sanılır. Bu aynı zamanda büyük bir ürpermenin neticesidir. “İman ile şüphe arasında bir boşlukta olmanın ürpermesi. İşte Hâmid'in bütün şiirliği kazandığı nokta. *Makber* bu ürpermenin çok gelişi güzel, fakat tabiatı itibarıyla zengin doğmuş çocuğudur” (Tanpınar 1992: 258). *Makber*'de ölüm, öleden çok ona tanıklık eden etkiler:

*Akreb onu yer, olan benim zâr;*

*Yerde o yatar, çeken benim bâr...*

*Öldün, yaşarım senin için ben,*

*Ölmüş gibiyim fakat içimden.* (Tarhan 2013: 94-95)

Âkif'in şiirinde ise mezarlık adeta bir mekteptir. İlâhî kudretin tecellilerini ve dolayısıyla onun varlığının delillerini müşahede etmek için bir “zemîn-i marifet”tir. O sadece topraktan ibaret değildir. İlâhî huzura kavuşmanın yanı sıra nice dimağlardan süzölmüş bir kültür ve medeniyetin mücessem timsalidir. Aşağıdaki beyitler, bu noktada önemli mesajlar içermektedir:

*Cevherin, toprak değil, pek başka bir ma'den senin.*

*Âh bilmezler ki üstünden geçerlerken senin,*

*Bin dimâğın lübbüdür her zerre hâkinden senin.*

*Öyle feyyâz, ey zemîn-i ma'rifet mâyen senin:*

*Sâye-gâhından çıkarken rûh olur her ten senin.* (Ersoy 2012: 37-38)



*Makber*'de ise mezar adeta şüphe merkezidir. Âkif'te maverayı anlamak için bir hüccet yerine geçen mezar, Hâmid'de şüphelerin membaı olarak görülür ve ortadan kaldırılması için Allah'a yakarma vasıtası olur. Başka bir dizede ise mezar, zehri çoğaltan, dalgalandıran bir mekân olarak belirir:

*Öldür şu memâti, eyle bir dek,*

*Kaldır şu mezârı, kalmasın şek.* (Tarhan 2013: 76)

(...)

*Ey kabr, yok, ey temevvüc-i zehr* (Tarhan 2013: 77)

Mehmet Âkif'in şiirinde ise mezarlık, aynı zamanda ruhsal terapi vasıtasıdır. Gündelik yaşamın tüm sıkıntılara karşın mezarlık bir rahatlama ve dinlenme yeri olarak dikkat çekmektedir:

*Sıkınca ruhumu ba'zen metâlibiyle hayât*

*Olur yegâne mesirem mahalle-i emvât* (Ersoy 2012: 38)

diyerek mezarlığı bir mesire yeri mesabesinde gören şair,

*Ne levs-i hırs ü mezellet zemîn-i pâkinde*

*Ne hây ü hûy-i maişet harîm-i hâkinde* (Ersoy 2012: 38)

mısralarında görüldüğü üzere, hayatın tekâlifinden mustarip olan insan için ölümü ve dolayısıyla mezarlığı bir istirahat olarak görür. Mezarlığı mesire yeri olarak gören düşüncede itikadın verdiği güven ön plana çıkmaktadır. Şairin tüm çabaları, mezarlığın kaynağını teşkil eden ölüme ve sonrasına ilişkin olumlu bir bakış açısı kazandırabilmek ve ölümün getirdiği ayrılığa güzel bir anlam katabilmek amacına hizmet etmektedir. Gerçi Hâmid de mezarlığı bir anlamda mesire yeri olarak görür. *Makber*'de,

*Ol şehrin inâsına nazîre*

*Kim makbereyi bulur mesîre* (Tarhan 2013: 103)

beytine tâbi tarafından düşülen dipnotta, özellikle Doğu'da mezarlıkların dolaşmak, oynamak için kadın ve çocuklar tarafından mesken tutulduğuna yer verilir. Ancak Âkif için mezarlık, ruhsal âlemin mesire alanıyken Hâmid'de bu noktadaki derinlik daha sığdır.

*Mezarlık* şiirinde, mekâna canlılık ve renk katan bir dayanak bulunmaktadır. Bir hikâye eşliğinde sunulan bu dayanak, Kur'an-ı Kerim'dir. Şiirin son kısmında Âkif, Eyüp mezarlığına gider ve her parçasını huzur içinde tarif ettiği mezarlıkta kendisiyle baş başa kalarak feraha kavuşur. Bu sırada kulağına çalınan lahutî bir ses, manen coşkulu fakat maddeten suskun olan mezarlığın sessizliğini bozar. Bu durumu,

*Fakat bu beste-i lâhût nereden aksediyor*

*Ki "ellezî halâka 'l-mevte ve 'l hayâte..." diyor* (Ersoy 2012: 39)

şeklinde ifade eden şair, ölümün tıpkı hayat gibi Allah tarafından yaratıldığını beyan eden Mülk suresinin ikinci ayetini iktibas etmekle, manzumeyi bir coşku seline doğru sürükler. Ayeti okuyan, annesiyle birlikte bir kabrin başında bulunan bir çocuktur. Şaire,

*Zemîne ra 'şe verirken neşâid-i melekût,*

*Ne manzaraydı İlâhî o makber-i mebhût* (Ersoy 2012: 40)

dedirtecek kadar tesir gösteren İlâhî kelimeler, mezarlıktaki kabir taşlarını, kitâbeleri, servileri vecde getiren güçlü bir etki oluşturur. Şair, bir haşyet dalgası içinde ifade ettiği bu vecd silsilesinden şu beyitle sıyrılır:

*Kiyâm-ı aczini seyreyledim.. Ne dehşetmiş.*

*Sücûd-ı hilkatî görmek huzûr-ı kudrette!* (Ersoy 2012: 40)

Görüldüğü üzere Âkif, dini bir fon olarak değil, şiirin aslî merkezi olarak ele almaktadır. O, Kur'an-ı Kerim'den iktibas ettiği ayeti, ölüm ve ötesine dair düşüncelerine somut bir dayanak ve açık bir mesaj olarak aktarır. Bu itibarla, “*Âkif'in manzumeleri, mücerred hissiyât-ı diniyyeye ma'kes olduğu için, bazılarınca istihfaf ediliyor*” (Süleyman Nazif, 2015: 44) tespitinin işaret ettiği örneklerden birinin *Mezarlık* şiiri olduğunu söylemek mümkündür.

*Makber*'de ise durum hem farklı hem karmaşıktır. Orada şairin duyguları ölünün mekânı olarak mezar üzerinde değil ölümün kendisi üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu yoğunluğa oldukça haklı ve etkin bir gerekçe ile kuvvet veren şair -ki bu gerekçe Fatma Hanım'ın vefatıdır- ölümü ve ayrılığı bir problem olarak görmektedir. Bu problemin ruh ve düşünce dünyasındaki akislerini bir tefekkür ve tahayyül mozağine çeviren Abdülhak Hâmid, şiirini okuyanlara oldukça dramatik bir ölüm ötesi yaşatır. Bu şiirde; acının zirvesi, sığınmanın en ürkek hali, isyanın doruğu, ağlamanın utandıran çocuksuluğu, güzel hatıraların esintisi, korkunun en yalın biçimi, endişeli bir ruhun çırpınışı, güzel bir kadının sesi ve ölümün yakın nefesi bir arada bulunmaktadır. Orhan Seyfi'nin ifadesiyle, “*Makberde bazen irtifai yıldızlara dokunan şair bazan da toprak üstünde emekler*” (Orhon 1937: 10).

*Makber* ve *Mezarlık* şiirleri arasında önemli kesişim noktalarının bulunduğunu da ifade etmek gerekir. Bu minvalde *Makber*'in,

*Makber sonudur dakâyığın bu*

*Bir sır-ı garibi Hâlık'ın bu* (Tarhan 2013: 24)

beytinde, *Mezarlık* ile ciddi bir örtüşme söz konusudur. Burada, ayrılığın bünyede meydana getirdiği yıkım nispeten hafifler ve ölüm hakikati anlaşılmaya çalışılır. *Makber*'i inceliklerin nihayetinde göstermek, Âkif'in işaret ettiği *Ey ademle varlığın ser-haddi* düşüncesiyle benzer bir yol tutmak anlamına gelmektedir. Dolayısıyla her iki şiirde de derinliğe eğilim, şiirin temel taşlarından biridir. Hâmid aşağıdaki beyitte de yine bu derinliğe vurgu yapar:

*Yârab bu mezâr pek derîndir,*

*'Umkân denilir sana karîndir.* (Tarhan 2013: 80)

Ancak şu var ki, *Makber*'de “*ölümden sonra ne olacak sorusu çözümsüz kalır.*” (Bezirci, 2000: 57) Yine de Hâmid, şiirin sonuna doğru İlâhî dergâha sığınma isteğini daha belirgin bir dille seslendirmeye başlar. Aslında şiirde çok defa yer verilen *Yarâb* nidası, şiirin sonuna doğru teslimiyet örtüsüne bürünerek karşımıza çıkar ve şair bu minvalde Allah'a daha çok yer vermeye başlar:

*Mâder seni söylemekte azher,*

*Makber seni eylemekte ezber.* (Tarhan 2013: 119)

beytinde, teslimiyetin neticelerini gösteren Hâmid, eşinin bir melek olarak cennete uçtuğuna inandığını kaydeder. Aşağıdaki beyitlerde ise, Allah'a yakaran, Peygamber Efendimiz'i şefaathçi yapan, mezarlığın servilerini olumlu bir bakışla ifade eden Hâmid, en nihayetinde yakınmalarından ötürü pişmanlık duyar ve ervahı incittiği düşüncesiyle rücusunu tamamlar.

*Allah... Derim, gelir mecâlim;*

*Allah... Derim, biter zevâlim.* (Tarhan 2013: 120)

(...)

*Allah'a yakınsın ey Muhammed!..*

*Ey 'akl-ı muazzam u mü'ebbed* (Tarhan 2013: 120)

(...)

*Her serv durur misâl-i dilber,*

*Hoştur bu mükevvenât yekser...* (Tarhan 2013: 121)

(...)

*Artık keseyim yeter figânı;*

*Ervâha dokumasın ziyânı* (Tarhan 2013: 121)

Ölümün şairin ruhunda bıraktığı derin izlerin tezahürü olarak *Eyvâh* nidası ile başlayan *Makber*, ölüm ve ötesine dair sorgunun ikinci plana atılması ve şairin Allah'a sığınması ile nihayete erer. Dolayısıyla *Makber*'de muallakta kalmış gibi görünen ölüm meselesi şairin ruhunu iç huzura kavuşmak için yaptığı bir manevra ile tıpkı *Mezarlık* şiirinde olduğu gibi dinî bir temelde sonuçlanır. Ancak *Akif*'te baştan sona güçlü bir şekilde varlığını hissettiren bu temel, *Makber*'de ancak şiirin sonunda bir ümit ışığı olarak belirir.

## Sonuç

Aynı dönemlerde yaşamış iki dost şair olan Abdülhak Hâmid ve Mehmet Âkif'in kaleminden süzülen *Makber* ve *Mezarlık* şiirleri, ölümü ve ötesini iki farklı perspektiften sunmaktadır. *Makber*'de inişli çıkışlı bir seyir izleyen ve hayat ile ölüm arasında bocalayan ruh, Hâmid'in şiirinden izler de taşıyan *Mezarlık*'ta iyiden iyiye yükselerek geniş bir âlemi seyretme imkânı elde eder. *Makber*, hayatın en büyük korkusu olan ölümü yine hayatla izah etme endişesi ile ölüme dair birçok duyguyu art arda sıralarken *Mezarlık* şiirinde ölüm hakikati temelinde arzu edilen bir mekân tasavvuru söz konusudur. Her iki şiirde de ölüm ve sonrasına dair metafizik bir derinlik söz konusudur. *Makber*'de şüpheli, ret ile kabul arasında bocalayan bir ruhun terennümlerine yol açan bu derinlik, *Mezarlık* şiirinde ölümün kesif perdesini kaldıran ve hakikatin iç yüzünü gösteren bir inanca kılavuzluk eder. Bununla birlikte her iki şiirde de güçlü referanslar bulunmaktadır. Âkif'in şiirini baştan sona saran manevi dinamikler okuru yönlendirmede güçlü bir etkiye sahipken *Makber*'de bu dinamikler, şairin isyanını örtmek istediği bir sığınma vesilesi olur. Neticede, her iki şiir de ölüm mefhumunu estetik bir endişe ile aktarma hususunda Türk edebiyatının iki güzide numunesi olarak dikkat çekmektedir.

### Etik Beyan

“Makber ve Mezarlık Şiirlerinde Ölüm ve Ötesi” adlı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; ULAKBİM TR DİZİN 2020 ölçütlerine göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama ihtiyacı duyulmamıştır.

### Kaynakça

- Abdülkadiroğlu, Abdulkerim-Abdülkadiroğlu, Nuran (1991). *Mehmet Âkif Ersoy Hakkında Yazılanlar*. İstanbul: Mehmet Âkif Ersoy Fikir ve Sanat Vakfı.
- Akıncı, Gündüz (1954). *Abdülhak Hamit Tarhan Hayatı Eserleri ve Sanatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Akyüz, Ali Kâmi (2006). “Hâmîd ve Makber”. *Hâmîdname*. haz. İhsan Sâfi, İstanbul: Kutup Yıldızı Yayınları. 231-234.
- Akün, Ömer Faruk (1959). *Makberden Önce Abdülhak Hâmîd’de Ölüm Temi*. Doçentlik Tezi. İstanbul: İSAM Kütüphanesi T811.31.
- Bezirci, Asım (2000). *Abdülhak Hâmîd*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bildik, Tezdan (2013). “Ölüm, Kayıp, Yas ve Patolojik Yas”, *Ege Tıp Dergisi*. 52(4):223-229.
- Bilgegil, Kaya (1958). “Abdülhak Hâmîd Üzerinde Bîdil Te’siri Bîdil’in Bir Mersiyesi ve Makber”. *Türkiyat Mecmuası*, (13): 79-84.
- Ersoy, Mehmed Âkif (2012). *Safahat*. haz. M. Ertuğrul Düzdağ. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Eşref Edib (1938). *Mehmed Âkif Hayatı, Eserleri ve 70 Muharririn Yazıları*. İstanbul: Asârî İlmiye Kütüphanesi Neşriyatı Marifet Basımevi.
- Kanık, Orhan Veli (2002). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl (2011). *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Koç, Mustafa (2002). “Ölüm Korkusu Üzerine Kuramsal Açından Psikolojik Bir Değerlendirme”, *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. (6): 7-20.
- Kumsar, İsmail Alper (2020). *Safahat’ta Özlü Sözler*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kuntay, Mithat Cemal (1990). *Mehmet Âkif*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kur’an-ı Kerim Meâli* (2011). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Levinas, Emmanuel (2006). *Ölüm ve Zaman*. çev. Nami Başer. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mermer, Kenan (2014). *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Değişen Metafizik ve Edebiyat: Abdülhak Hâmîd Tarhan Örneği*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Okay, Orhan (1990). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Orhon, Orhan Seyfi (1937). *Abdülhak Hâmîd Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Cumhuriyet Kitabhanesi.
- Öztürk, Ali (2012). “İslam Şairi Mehmet Âkif”, editör Yalçın Yaman. *İslâmî Türk Edebiyatı Sempozyumu*. 29-30 Nisan 2011. İstanbul: Sütun Yayınları. 391-407.



- Öztürkmen, Neriman Malkoç (1990). *M. Âkif ve Dünyası*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Rıza Tevfik (1984). *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefîyesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Samsakçı, Mehmet (2015). *Ölüme Açılan Estetik Kapı: Türk Mezar Taşı Edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Sevgi, Ahmet-Özcan, Mustafa (2005). *Prof. Dr. Ali Canip Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*. İstanbul: Tablet Yayınları.
- Süleyman Nazif (2015). *Mehmed Âkif*. haz. M. Ertuğrul Düzdağ. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1992). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tansel, Fevziye Abdullah (1938a). "Makber'de Leyla ve Mecnun Hüsün ve Aşk Tesirleri", *Ülkü Halkevleri Dergisi*. 10 (59): 454-461.
- Tansel, Fevziye Abdullah (1938b). "Makber'de Leyla ve Mecnun Hüsün ve Aşk Tesirleri", *Ülkü Halkevleri Dergisi*. 10 (60): 541-544.
- Tansel, Fevziye Abdullah (1991). *Mehmet Âkif Ersoy Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Mehmet Âkif Ersoy Fikir ve Sanat Vakfı Yayınları.
- Tarancı, Cahit Sıtkı (2004). *Otuz Beş Yaş*. İstanbul: Can Yayınları.
- Tarhan, Abdülhak Hâmid (2013). *Makber*. haz. Özge Şahin Uğurel. İstanbul: Çağrı Yayınları.



<b>ULUSLARARASI DİL, EDEBİYAT VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ</b>		<i>Cilt: 3, Sayı: 2, 2020</i>
		<i>Vol: 3, Issue: 2, 2020</i>
		<i>Sayfa – Page: 277-290</i>
INTERNATIONAL JOURNAL OF LANGUAGE, LITERATURE AND CULTURE RESEARCHES		<i>E-ISSN: 2667-4262</i>
МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ		

**ЛАФЕРТОВСКАЯ МАКОВНИЦА АНТОНИЯ ПОГОРЕЛЬСКОГО: РОЖДЕНИЕ РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ФАНТАСМАГОРИИ И ЗОЛОТОЙ ГОРШОК ЭРНСТА ТЕОДОРА АМАДЕЯ ГОФМАНА**


ANTHONY POGORELSKY'S THE LAFERTOVO POPPYCAKE SELLER: THE BIRTH OF THE RUSSIAN ROMANTIC FANTASMAGORIA AND *THE GOLDEN POT* OF ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN

Mikail PUŞKİN\* & Davut DAĞABAKAN\*\*

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
<p> <b>Geliş:</b> 15.10.2020</p> <p> <b>Kabul:</b> 24.12.2020</p>	<p>В основе статьи лежит сравнительный анализ на уровне художественного выражения произведений “Лафертовская маковница” Антония Погорельского и “Золотой горшок” Эрнста Теодора Амадея Гофмана, принадлежащих к жанру романтической фантасмагории. В центре анализа находится произведение Погорельского как наследующего, но переосмысляющего литературную традицию Гофмана в ключе русского нравоучительного сентиментализма. В ходе исследования сопоставляются персонажи, образный ряд и идеологические установки авторов, определяющие как принципиальные отличия, так и сходство их произведений. В начале статьи обозначено присутствие творчества Погорельского в современном художественном пространстве. Также затронуты релевантные детали биографии автора как имеющие отношение к пониманию его значимости в литературной среде современников и связи с творчеством Гофмана. Помимо исследования первоисточников, сравнительный анализ подкреплён отсылками к критической литературе и высказываниям современников автора. Кратко приведены примеры влияния “Лафертовской маковницы” на идейный и образный ряд в творчестве ключевых авторов русской художественной классической литературы. В результате анализа демонстрируется самобытность творчества Погорельского и его значимость в развитии литературного процесса в России, несмотря на фундаментальное влияние творчества его вдохновителя, Э. Т. А. Гофмана.</p>
<p><b>Anahtar Kelimeler:</b> Гофман, Погорельский, Фантасмагория, Сентиментализм, Романтизм.</p>	
<p><b>Araştırma Makalesi</b></p>	

ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p> <b>Received:</b> 15.10.2020</p> <p> <b>Accepted:</b> 24.12.2020</p>	<p>The core of the article is the comparative analysis at the level of artistic expression of the works “The Lafertovo Poppycake Seller” by Anthony Pogorelsky and “The Golden Pot” by Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, both belonging to the genre of romantic phantasmagoria. At the center of the analysis is the work of Pogorelsky, who is not just inheriting but also rethinking Hoffmann's literary tradition in the light of Russian moralizing sentimentalism. In the course of the study, the works are compared in terms of the characters, imagery and worldview attitudes of the authors, which determine both the fundamental differences and the similarities in their works. At the beginning of the article, current standing of Pogorelsky's work in the contemporary public eye is described. Relevant details of the author's biography are also touched upon as pertinent to understanding his significance in the literary environment of his contemporaries and the connection with the work of Hoffmann. In addition to researching primary sources, the comparative analysis is supported by references to critical literature and statements made by the author's contemporaries. Examples of the influence of “The Lafertovo Poppycake Seller” on the ideological worldview and imagery in the works of key authors of Russian classical fiction are briefly given. The analysis demonstrates originality of Pogorelsky's work and its significance in the development of the Russian literary tradition, despite the evident fundamental influence of the work of his inspirer, E.T.A. Hoffmann.</p>
<p><b>Keywords:</b> Hoffmann, Pogorelsky, Phantasmagoria, Sentimentalism, Romanticism.</p>	
<p><b>Research Article</b></p>	

\* Sorumlu Yazar (Corresponding Author), Dr. Öğr. Üyesi, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Ağrı / Türkiye, E-mail: pushkin169@gmail.com.

ORCID  <https://orcid.org/0000-0003-0467-1699>.

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, İngilizce Mütercim-Tercümanlık Bölümü, Ağrı / Türkiye, E-mail: ddagabakan@agri.edu.tr.

ORCID  <https://orcid.org/0000-0003-0563-0960>.

Bu makaleyi şu şekilde kaynak gösterebilirsiniz / To cite this article (APA):

Puşkin, Mikail-Dağabakan, Davut (2020). “Лафертовская Маковница Антония Погорельского: Рождение Русской Романтической Фантасмагории и Золотой Горшок Эрнста Теодора Амадея Гофмана”. *Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi (UDEKAD)*, 3 (2): 277-290. DOI: <http://dx.doi.org/10.37999/udekad.810924>.

### Extended Abstract

The comparative analysis of the works *The Lafertovo Poppycake Seller* by Anthony Pogorelsky and *The Golden Pot* by Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, both belonging to the genre of romantic phantasmagoria, is at the heart of the article. Since writings of the latter are widely known and well-researched, his novella acts as a prism used to illuminate the unique distinctive features of Pogorelsky's work at the level of artistic expression: ideas, characters, imagery. This necessitates placement of *The Lafertovo Poppycake Seller* at the center of the comparative analysis, with its author not just inheriting but also rethinking Hoffmann's literary tradition in the light of Russian moralizing sentimentalism.

In order to validate the choice of Pogorelsky's novel as a viable research subject, his works' standing with contemporary critics and the broader public eye of today are discussed. While clearly belonging to the category of minor classics less known to the reader of our time, *The Lafertovo Poppycake Seller* is shown to be a notable influence on the greater Russian classics (such as A. S. Pushkin and M. A. Bulgakov). A brief look at Pogorelsky's personal and literary biography confirms close familiarity with Hoffman's work, which becomes further evident when considering clear similarities within the larger body of works of both authors, justifying the paper's choice of research subjects and its comparative approach.

The initial focus of the analysis is on the main characters of the novels: superficially similar, yet acting based on different worldview and moral principles of their authors. While Pogorelsky inherits Hoffmann's form, he transforms it instilling with different meaning, message and ideology. Both novels' protagonists are young attractive marriageable girls. Hoffmann's Veronika willingly engages with supernatural forces to gain the man she loves, yet later marries a man of high social standing, choosing prosperity over love to the author's censure. To the contrary, Pogorelsky's humble Masha (sentimental novel type character) actively rejects supernatural forces with their promise of riches and power, for which she is rewarded by the author with the man she loves and prosperity. Hoffmann's romantic idealism is contrasted with moralizing sentimentalism of Pogorelsky.

This difference in worldviews is further reinforced via the characters of Masha's mother and father. The former is guilty of one of the seven deadly Christian sins: greed, willingly seeking aid of supernatural forces. Her inner world is thus corrupt as is her withering appearance. In contrast, the father (Onufrich) is depicted as reasonable, honest and likable if naive, trying to make things right all through his life. With him Pogorelsky establishes a type of character essential for Russian literature of the 19<sup>th</sup> century: the small man.

The characters representing supernatural forces are numerous in Hoffman's *Golden Pot*, while *The Lafertovo Poppycake Seller* only includes two: the cat and the witch. For both authors, the supernatural is intertwined with the real possessing both a secret and a mundane persona. The witch by day is a poppy cake seller (Hoffman's one is an applemonger), while familiar cat is at the same time the state councillor (a likely prototype character for Bulgakov's cat Behemoth). For both authors, wizards, witches and familiars try to resolve their own, very human problems (such as getting one's daughters married well). The key difference is that although Hoffmann's supernatural forces are fascinating, powerful and terrifying, they are not in themselves evil, instead the good ones help people escape from the suffocating mundane reality, while the evil ones seek to enforce it. For Pogorelsky, supernatural forces represent evil temptation, which is countered by love and faith inherent in good people.

Hoffman's setting is enhanced representing reality through the prism of heightened romantic sensitivity, while Pogorelsky's world is down to earth, realistic, familiar, common. The mundane reality that Hoffmann strives to escape from into the realm of magic and wonder is in a way the good *proper* solid reality that Pogorelsky glorifies.

The analysis demonstrates originality of Pogorelsky's work and its significance in the development of the Russian literary tradition, despite the evident fundamental influence of the work of his inspirer, E.T.A. Hoffmann. *The Lafertovo Poppycake Seller* has amalgamated literary tendencies that have already emerged in Russia in the first quarter of the 19th century: in a short period of time, the literary tradition has absorbed classicism,

romanticism and realism. Possessing such unique features, Pogorelsky's works hold further potential for academic research.

## ANTONY POGORELSKY'DEN *LAFERTOVSKAYA MAKOVNİTSA*: RUSYA ROMANTİK FANTASMAGORİA'NIN DOĞUŞU VE ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN'IN *ALTIN KAP*'I

### Özet

Çalışmamız, Anthony Pogorelsky'nin "Lafertovo Haşhaş Kek Satıcısı" ve Ernst Theodor Amadeus Hoffmann'ın romantik fantazmagoria türüne ait "Altın Kap" eserlerinin sanatsal anlatım düzeyindeki karşılaştırmalı bir analizine yer vermektedir. Çalışmamızın merkezinde Pogorelsky'nin, Rus ahlaki duygusallığının anahtarındaki mirasçısı olan Hoffmann'ın edebi geleneğinin çalışması bulunmaktadır. Çalışma süresince yazarların karakterleri, imgelemleri ve ideolojik tutumları karşılaştırılarak eserlerinin hem temel farklılıkları hem de benzerlikleri ortaya çıkarılmaktadır. Çalışmamızın başında, Pogorelsky'nin modern sanat üzerine katkıları verilmektedir. Ayrıca yazarın biyografisi ile ilgili ayrıntılara, bunun edebi önemine ve Hoffmann'ın çalışmalarına da değinilmektedir. Birincil kaynak araştırmalarına ek olarak, karşılaştırmalı analizlerle beraber, literatüre eleştirel referanslar ile makale desteklenmektedir. Rus klasik romanının önemli eserlerinden biri olan "Lafertovo Haşhaş Kek Satıcısı"nın ideolojik ve mecazi çizgideki etkisine ilişkin örnekler kısaca verilmektedir. Çalışmamız, Pogorelsky'nin çalışmalarının orijinalliğini ve ilham kaynağı E.T.A. Hoffmann'ın çalışmalarının temel etkisine rağmen, Rusya'daki edebi sürecin gelişimindeki önemini göstermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Hoffmann, Pogorelsky, Fantazmagori, Duygusallık, Romantizm.

### Вступление: Литературный и Исторический Контекст

Повесть Антония Погорельского "Лафертовская маковница", как и другие его произведения, малоизвестна в наше время несмотря на то, что были замечена и оказала несомненное влияние на творчество не только современников автора, но и писателей последующих поколений. Благодаря мультипликационной экранизации, его "Чёрная курица, или Подземные жители", "*первая в истории русской литературы книга о детстве и первое авторское произведение для детей*" (Василькова 2016:23), известна юному зрителю, остальные же произведения, скорее, являются предметом изучения в специализированных высших учебных учреждениях. В то же время именно "Лафертовская маковница" стала "*первым в русской литературе опытом фантастического повествования романтического типа*" (Карпов et al 1990: 591). Написанная в 1825 году повесть сразу же была отмечена современниками. "*Эта повесть положила начало отечественной фантастики из разряда гофманианы, включающей элементы потустороннего вмешательства. В новейшее время этот прием отразился в творческом преломлении Александра Васильевича Чаянова и Михаила Афанасьевича Булгакова*" (Бирюкова и Стрижёв 2017: 224).



Что связывает Погорельского и его современника Эрнста Теодора Амадея Гофмана? Прежде всего, значительная часть творчества русского писателя является наследием и переосмыслением творчества немецкого автора. Филолог Ботникова Алла Борисовна называет Погорельского “гофманистом”, утверждая, что *“Погорельский заимствовал у своего немецкого коллеги отдельные образы, сюжетные ситуации и даже, возможно, саму форму новеллистического цикла”* (Ботникова 2004: 188), в то же время признавая, что Погорельский

*“обрабатывал и истолковывал их по-своему и в этих обработках настолько приблизился к основным эстетическим устремлениям русской литературы, что практически полностью игнорировал изначальную направленность оригинала. При очевидном неравенстве дарований можно, однако, утверждать, что Погорельский не столько «подражал» Гофману, сколько вступал с ним в диалог”* (Ботникова 2004: 171).

Действительно, первое, что бросается в глаза, – несомненное сходство “Лафертовской маковницы” со знаменитым, неоднократно исследованным “Золотым горшком” Гофмана. И в повести, и в сказке в основе сюжета лежит любовная интрига. Причем в обоих произведениях действуют потусторонние силы – старуха-ведьма и кот-человек. Героини “Золотого горшка” и “Лафертовской маковницы”, обратившись к нечистой силе, хотят всего лишь устроить обыкновенное семейное счастье. Но ни одна из них не находит его, пока от этой силы не отказывается.

Как же могли появиться такие похожие произведения? Чтобы найти ответ на этот вопрос, следует обратиться к биографии автора “Лафертовской маковницы”. Начнем с того, что Погорельский – это псевдоним А. А. Перовского, дворянина, внебрачного сына придворного вельможи М. А. Разумовского. Псевдоним взят по имени села Погорельцы, где писатель проводил много времени. Он получил прекрасное образование. Благодаря выдающимся способностям, за два года освоил программу Московского университета и даже получил ученую степень профессора философии и словесности. Помимо русского, знал немецкий и французский языки. Погорельский был писателем пушкинского круга. Сохранилась картина “Субботнее собрание у В. А. Жуковского” (Мокрицкий 1836), на которой писатель изображен вместе с Гоголем, Пушкиным, Кольцовым...

Исследуя данный вопрос в своей статье “К вопросу о русских знакомствах Э. Т. А. Гофмана”, Игорь Бабанов приходит к выводу, что *“возможность личного знакомства ничем не подтверждается”* (Бабанов 2001: 157). Между тем известно, что Погорельский по окончании войны 1812 года провел в Дрездене около двух лет. И несмотря на то, что данных о том, встречались ли Погорельский и Гофман, нет, нельзя не отметить то, что у них была такая возможность. И тот факт, что Погорельский находился под влиянием великого немецкого романтика и был знатоком его творчества неоспорим. Кроме того, повесть “Лафертовская маковница”, изначально написанная как самостоятельное произведение, позже, в 1828 году, была включена в сборник “Двойник, или мои вечера в Малороссии”, который по стилю и композиции весьма схож с “Серапионовыми

братьями” Гофмана. В этом собрании повестей Погорельский и его двойник рассказывают друг другу всяческие фантастические истории.

“Лафертовская маковница” впервые была опубликована в журнале “Новости” в 1825 году – одиннадцать лет прошло со времени написания “Золотого горшка” (1814). Невольно хочется задать вопрос: что было целью Погорельского? Написать повесть, сходную с немецкой романтической фантастикой, но с русским национальным оттенком? По-своему обработать сюжет “Золотого горшка”? Или, может быть, создать собственное оригинальное произведение с заимствованием типажей из гофмановских повестей? Дать однозначный ответ смог бы только сам автор – нам остаётся лишь строить гипотезы. Известно, что не один Погорельский испытал на себе обаяние творчества Гофмана, но мало кто знает, что он был первым русским писателем, попытавшимся переосмыслить немецкую фантазмагорию, включить ее в российские национальные традиции написания повестей, “пересадить ее в плодотворную почву России”. Погорельский – писатель русского предромантизма, и следы предшествующих направлений еще очень заметны в его творчестве: это и герои, и взгляд на мир самого автора, и даже жанр произведения.

“Золотой горшок” – сказка, а значит, перед нами мир волшебный, иррациональный, но вместе с тем имеющий равные права с миром реальным. Действительно, в “Золотом горшке” практически все герои, добрые и злые, имеют двойную природу: архивариус Линдгорст и Саламандр – одно лицо, так же как конректор Паульман – “не более как птица филин, завывающий тупей” (Гофман 1814: 54). Более того, первостепенное значение для автора имеет как раз мир фантастический, а дрезденская реальность – только “жалкий упадок космоса” (Берковский 1973: 483).

“Лафертовская маковница” – повесть. Согласно словарю литературоведческих терминов, повесть – “эпический прозаический жанр, который [...] стремится в буквальном смысле слова “поведать”, а не изобразить, в объективной, “безличной” манере” (Тимофеев и Тураев 1974: 509). Недаром Погорельский дает нам множество подробностей: что за район города (Лафертово – Лефортово), да на какой улице стоял домик ведьмы, да как к ней (к ведьме) приходили люди, и где служил почтальон Онуфрич – чего там только нет! Сама фабула “Лафертовской маковницы” свидетельствует о торжестве рационального начала, нелепость которого высмеивается в гофмановской сказке. Так, исследователь Н. Н. Петрунина описывает его произведение как “повесть, где ярко сказалось характерное для романтизма стремление воссоздать национально-поэтическую стихию, воспринятую через живой быт народа, народную демонологию и сказочную фантастику” (Петрунина 1980-1983: 502).

### Герои и Авторское Мировоззрение

Как соотносятся герои “Лафертовской маковницы” с мировоззренческими установками автора, и чем они отличаются от гофмановских персонажей принципиально? Маша и Вероника – девушки на выданье. Но как разнятся их характеры, как очевидна сама принадлежность персонажей произведениям разных направлений.

Говоря о своей героине, Гофман сожалеет, что Вероника принадлежит бидермейеру (бюргерскому стилю красивой и хорошей жизни). Девушка влюблена в молодого студента Ансельма. Но о чем она мечтает, какого рода эта любовь? *“Вероника предалась вполне, по обыкновению молодых девиц, сладким грезам о светлом будущем. Она была госпожой надворной советницей...”*, *“тут возвращается надворный советник Ансельм...”*, называет ее *“милой женошкой”* и дарит ей *“пару великолепных новейшего фасона сережек...”* (Гофман 1814: 25). Таковы мечты, и автор дает им сбыться, но сколько иронии в описании счастливого финала:

*“Несколько недель спустя госпожа надворная советница Геербранд сидела действительно, как она себя прежде видела духовными очами, у окна в прекрасном доме на Новом рынке и, улыбаясь, смотрела на мимоходящих щеголей, которые, лорнируя ее, восклицали: «Что за божественная женщина надворная советница Геербранд!»* (Гофман 1814: 68).

Увы, волшебные слова “надворный советник” покоряют сердце Вероники больше, нежели Ансельм. Но даже такая Вероника не столь однозначна, банальна: в ней есть нечто, позволяющее говорить о романтической природе героини. Ведь не ради того, чтобы получить мужа – “надворного советника”, девушка обращается за помощью к ведьме: ей нужен Ансельм, поздней ночью она ворожила над кипящим котлом ради возлюбленного своего Ансельма. Мало того, оказывается, в детстве Вероника *“ходила без свечки в самую далекую комнату и часто в отцовском пудермантеле пугала соседских детей”* (Гофман 1814: 31), а в самой сцене колдовства она едина с бурей, которая *“расплела ее косы, и длинные каштановые волосы свободно развеваются по воздуху”* (Гофман 1814: 40).

Что можно сказать о Маше из “Лафертовской маковницы”? Перед нами воплощение героини сентиментальных романов. Девушка все время *“дрожит как лист”*, *“горькие слезы катятся по ее лицу”*, наконец, при встрече с Ульяном она *“испугалась, покраснела, потом побледнела и не знала, что сказать”* (Погорельский 2004: 8). Она ведет себя как героиня “Бедной Лизы”, которую, кстати, Погорельский перевел на немецкий язык и которую назвал *“восхитительным произведением”*, *“великолепным”* и *“прекрасным”* именно *“по способу своего изложения”* (Турьян 1985: 4). Сама коллизия повести типична для сентиментального произведения: девушка хороша собою (*“прекрасна, как майский день”*), *“молодые люди за нею бегали..., но Маша была бедна, и женихи не являлись”* (Погорельский 2004: 3). Позднее она влюбляется в Ульяна – симпатичного, но небогатого, как все думают сначала, молодого человека. В отличие от Вероники, Маша идет к бабушке-ведьме не ради любимого, а чтобы мать не обидеть. На самом деле богатство ее мало интересует: *“Ей показалось, что лучше жить бедною и жить с любезным незнакомцем, нежели богатой и принадлежать – бог знает кому”* (Погорельский 2004: 9) (тоже фраза в стиле Карамзина). Погорельский, в отличие от Гофмана, не осуждает такое благоразумие, традиционные жизненные ценности героини. Маше и в голову бы не пришло выйти из родительской воли: ее единственный самостоятельный поступок – отказ от сокровищ

ведьмы (девушка выбрасывает ключ в колодец). С её образом “связан мотив покаяния: девушка отказывается от завещанного ей богатства, т. к. понимает, что ей придется вслед за покойной бабушкой стать служанкой Сатаны” (Сафрон 2015: 68). А вот Гофман – враг благоразумия, его Вероника тогда бы стала по-настоящему счастливой, когда – богатая или бедная – принадлежала бы существу сказочному, именно “бог знает кому”. В этом аспекте, в частности, видна принципиальная разница в мировоззрении враждующего с обыденностью бунтаря-романтика Гофмана и приверженца традиционного взгляда на жизнь и мораль, консерватора-просветителя Погорельского, несмотря на большую близость их произведений в формальном плане. Неслучайным стало даже само слово “маковница” в названии повести Погорельского: здесь кроется отсылка к миру грёз как чему-то зловещему, противному человеческому праведному миру. “Название “профессии” – маковница – того же корня, что и слово, обозначающее растение, традиционно используемое в магической практике” (Лазарева 2008: 53); в более демистифицированном контексте: из мака производят опиум.

В том же, что и Маша, ключе решен образ ее жениха. Ульян – своего рода набросок: автор лишь дает понять, что он положительный персонаж, и ровно столько уделяет внимания герою: “...он человек молодой, пригожий, и если нравится Машеньке, то, может быть, скоро дойдет и до свадьбы” (Погорельский 2004: 8), сын маркитанта – старого знакомого Онуфрича.

Зато сам Онуфрич удостоился особого внимания А. С. Пушкина: будочник Юрко из повести “Гробовщик” сравнивается с почтальоном Погорельского: “Из русских чиновников был один будочник – чухонец Юрко, умевший приобрести, несмотря на свое смиренное звание, особенную благосклонность хозяина. Лет двадцать пять служил он в сем звании верой и правдою, как почтальон Погорельского” (Пушкин 1986: 71). Перед нами прообраз того типа героя, который так занимал русскую литературу на протяжении столетия, – маленького человека. Налицо все атрибуты: это честная служба по военной и статской части: “Онуфрич, будучи еще молодым человеком, лет двадцать послужил в поле и дослужился до ефрейторского чина; потом столько же лет верою и правдою продолжал служить в московском почтамте; никогда, или по крайней мере ни за какую вину, не бывал штрафован и наконец вышел в чистую отставку на инвалидное содержание” (Погорельский 2004: 1), – составлявшая все содержание его жизни. Кроме того, стоит отметить и уровень суждений Онуфрича, в аккурат соответствующий 14-му классу. И это до Пушкина, до Гоголя.

Марфа Ивановна, мать Маши, занимает особое место в структуре повести. Именно через этот персонаж Погорельский показывает истинную природу зла: отнюдь не волшебные, потусторонние силы, а порок вполне человеческий – алчность. И в этом просветительский пафос автора. Порок непригляден даже внешне: “розы на ее ланитах стали уступать место морщинам” (Погорельский 2004: 3), – а внутренний мир Марфы – мир увядшей, жадной старухи. Кроме того, она единственный персонаж, который прибегает к помощи потусторонней силы добровольно: “Ивановна беспрестанно

твердила о богатстве, их ожидающем, и о счастливой жизни, которая тогда начнется” (Погорельский 2004: 7).

В мире фантазмагии героями становятся не только люди, но и животные, даже пейзажи... Коты издревле считались верными спутниками ведьм, и традиция наделять этих животных разумом и магическими свойствами была продолжена Гофманом и Погорельским. *“Фантастическое органично проникает в будничную жизнь, выписанную точно и колоритно, с мягким юмором; в этой двойственности рождается гротескный образ кота – титулярного советника Мурлыкина – настоящая творческая удача, привлекавшая внимание Пушкина”* (Брио 1996: 399). В письме брату тот писал:

*“Душа моя, что за прелесть бабушкин кот! Я перечел два раза и одним духом всю повесть и брежу Трифоном (у Погорельского – Аристарх. – И. С.) Фалелеичем Мурлыкиным. Выступаю плавно, зажмуря глаза, повертывая голову и выгибая спину. Погорельский ведь Перовский, не правда ли?”* (Пушкин 1937-1959: 157).

Правда, в сказке “Золотой горшок” кот лишь ведьмин помощник – он не наделен речью, но изображен весьма красочно: *“...перед ними начали змеиться и скрещиваться голубые молнии, и тут Вероника заметила, что это кот прыгал кругом них, светясь и брызгая трескучими искрами”* (Гофман 1814: 39). Известно также, что он не кто иной, как *“образованный молодой человек самого тонкого обхождения и ее (ведьмы) двоюродный брат”* (Гофман 1814: 55). Кот Погорельского тоже весьма живописен: он *“мяукал унылым голосом”* (Погорельский 2004: 13). Да и кот, статский советник Аристарх Фалелеич Мурлыкин, легко представляется читателю. Как он, *“странным образом повертывая головою, на нее [Машу] поглядывал, почти совсем зажмурив глаза”* (Погорельский 2004: 11), разговаривал, *“сильно картавя”*.

*“Погорельскому-романтику важно показать в образе Маши духовную стойкость человека перед дьявольскими силами. Неслучайно кот-оборотень наделяется им комическими чертами. С юмором автор пишет о том, что почтенный титулярный советник Мурлыкин выходит из дома Онуфрича “тихо передвигая ноги”, и тут же пускается бежать, когда на него с лаем бросается собака”* (Чиркова 2017: 140).

Коты – самые сходные персонажи у Гофмана и Погорельского, похожесть проявляется даже на лексическом уровне: у первого кот *“завизжал (winselte) в смертельной агонии”* (Гофман 1814: 58), а в “Лафертовской маковнице” он *“завизжал и кинулся”* в колодец (Погорельский 2004: 13). Именно с “Лафертовской маковницы” кот-человек вошел в русскую литературную традицию, вспомним замечательного булгаковского Бегемота, *“томно раскинувшегося в кровавой луже...”* (Булгаков 1984: 191).

И конечно же, в “Золотом горшке” и “Лафертовской маковнице” не обошлось без прямого воплощения нечистой силы – ведьмы. По природе своей эти персонажи самые загадочные. Но в “Лафертовской маковнице” даже старуха-колдунья проще, однозначней, как все персонажи Погорельского: положительные герои привлекательны, отрицательные – пугающе-отвратительны: *“длинные костяные пальцы”, “зубы ее*

посинели, глаза налились кровью, нос громко начал стучаться об бороду” (Погорельский 2004: 3). Ведьма могла быть доброй бабушкой, но только в редких случаях, например “потрепала по щеке” (Погорельский 2004: 4), дабы не отпугнуть Марью. Из воспоминаний маленькой Маши мы знаем, что “ее более не водили к доброй старушке, которая всегда ее ласкала и потчевала медовым маком” (Погорельский 2004: 4). Впрочем, мерзкая старуха Лиза в «Золотом горшке» тоже кажется Веронике старой няней: “...она в самом деле узнала свою – правда, очень изменившуюся от старости и особенно от ожогов – бывшую няньку” (Гофман 1814: 30). Даже профессии ведьм одинаковы. Старушку прозвали Лафертовской маковницей из-за ремесла торговли маковыми пряниками, и у Гофмана ведьма Лиза – торговка.

### Сказка, Повесть и Потусторонние Силы

Каково же отношение Гофмана и Погорельского к чудесному, к силам потусторонним вообще, что отличает в этом плане сказку от повести?

Чудесное у Гофмана – это сама суть жизни, ее очарование. Молодой студент Ансельм, влюбившись в змейку с голубыми глазами, переносится в мир грез и фантазий. Этот мир ярче, реальней серой действительности, где люди живут “под стеклом” в банках и видят себя счастливыми и довольными. Только выпив пунша, регистратор Геербранд и конректор Паульман начинают чувствовать чудесный мир, верить в него. Волшебные силы сказки “Золотой горшок” злы и добры. Добрые существа увлекают человека в мир волшебства (Серпентина с ее чарующими песнями, подобными “звону колокольчиков”; архивариус Линдгорст с его чудесными историями о волшебном мире), а злые (старуха Лиза, кот), наоборот, возвращают в мир разума и обыденности. Между тем у фантастических сил есть и свои причины связывать жизнь с миром людей. Казалось бы, великого саламандра должны занимать по меньшей мере вопросы мироздания, но Гофман наделяет его стремлениями обыкновенного человека: Линдгорсту надо всего лишь выдать замуж своих дочерей-змеек. А старуха ведьма вовсе не пытается наслать чуму на полмира: ей, как и любой торговке, нужно заработать побольше денег на продаже яблок, а если повезет, – раздобыть золотой горшок. Так, благодаря иронии автор сближает миры рациональный и волшебный, но вовсе не ставит один в зависимость от другого. Исчезни хоть все бургеры, иррациональное существовало бы само по себе.

А как соотносятся рациональное и мистическое в “Лафертовской маковнице”? Налицо “сходство основополагающих конструктивных принципов: у Погорельского, как и у Гофмана, композиционно-смысловую основу повести составляет постоянное переплетение сверхъестественного с буднично-реальным” (Маркович 1991: 6). Автор видит в иррациональном, волшебном, фантастическом силы, враждебные человеку, делающие его пособником зла (ведьма предлагает Марье в мужья человека-кота, который темному ремеслу научит) или разрушающие чистоту души (Ивановна, околдованная страстью к деньгам). Между тем рационалист Погорельский вовсе не объявляет войну потустороннему миру, но лишь делает его неотъемлемой частью московского быта, как будто бы говорит: “Посмотрите, а ведь, все эти чудеса здесь, рядом с вами”. Именно Погорельский “прописал” фантастическое по московским и

петербургским адресам. Некоторые современники и вовсе отказывались принимать повесть как фантастическую. Так, например, Воейков, редактор журнала “Русский инвалид”, в котором была напечатана “Лафертовская маковница”, снабдил повесть сопроводительной статьей, в которой пытался дать факту присутствия потусторонней силы рациональное объяснение: “*Благонамеренный автор сей русской повести, вероятно, имел здесь целью показать, до какой степени разгоряченное и с детских лет сказками о ведьмах напуганное воображение представляет все предметы в превратном виде*” (Воейков 1825: 133). Он утверждал, что сокровища старухи – “*богатая дань суеверных людей*”, а кот – “*плод расстроенного мнимым колдовством маковницы*” воображения, ибо Мурлыкин “*на беду свою был черноволос, круглолиц и носил бакенбарды*” (Воейков 1825: 134). Также стоит отметить иронию в подаче двоemiрия у Погорельского, получившую развитие в произведениях классиков русской литературы. Кто не помнит фразы из “Шинели”: “*В полиции сделано было распоряжение поймать мертвеца во что бы то ни стало, живого или мертвого, и наказать его, в пример другим, жесточайшим образом*” (Гоголь 2008: 25)?

Разумное и инфернальное не могут существовать поодиночке, они часть одного целого. Даже самый праведный и набожный герой повести, отец Маши, идет к бабушке-ведьме, дабы убедить бросить колдовство: “*Онуфрич был человек набожный, и мысль, что родная тетка его свела короткое знакомство с нечистым, сильно тревожила его душу*” (Погорельский 2004: 2). Как ни праведен был Онуфрич, как ни “*верил, что никакие нечистые силы не имеют власти над чистою совестью*”, а к тетке идти боялся: “*В эту минуту дряхлая старушка показалась ему страшнее, нежели несколько лет назад турецкая батарея*” (Погорельский 2004: 2). И боится он не даром: Онуфрич, оплот рациональности в “Лафертовской маковнице”, все же верит в нечистую силу, хоть виду и не подает (на злое завывание в лафертовском доме: “*Это ветер, – хладнокровно отвечал Онуфрич, – видно, ставни неплотно запираются, завтра надобно будет починить*”) (Погорельский 2004: 9).

Злой стороне иррационального Погорельский противопоставляет две силы, *столь же нематериальные*, – веру и любовь. Молитвы отгоняют призрак бабушки от Марфы Ивановны: “*...по мере того, как она вслушивалась в молитвы, вид покойницы становился бледнее, бледнее – и наконец совсем исчез*”. Обращение к святым силам отгораживает живых от враждебного мира духов – “*помолись богу, и греза от тебя отстанет*” (Погорельский 2004: 10). Примечательно, что именно русские писатели странным образом сближают религию и мистику. Хома Брут из “Вия” именно в церкви сражается с ведьмой, а Светлана из одноименной баллады В. А. Жуковского ищет защиты от мертвеца в молитве:

*“Входит с трепетом, в слезах;*

*Пред иконой пала в прах,*

*Спасу помолилась;*

*И с крестом своим в руке,*

*Под святыми в уголке*

*Робко притаилась*

(Жуковский 1959: 453)

Марью же берегут и любовь, и вера: думая об Ульяне, она заставляет призрак колдуньи исчезнуть:

*“При входе в светлицу ей представилось, будто тень бабушки мелькала перед нею, - но не в том грозном виде, в котором являлась она Ивановне. Лицо ее было весело, и она умильно ей улыбалась. Маша перекрестилась – и тень пропала. Сначала она сочла это игрою воображения, и мысль об Ульяне помогла ей разогнать мысль о бабушке; она довольно спокойно легла спать и вскоре заснула.”*  
(Погорельский 2004: 10)

Стоит отметить, что даже фон, пейзаж Погорельского решены в отличном от гофмановского, совершенно ином ключе. Если в “Золотом горшке” “из бездны вырывались пары и ... бурный вихрь... выпустил из себя в избытке восторга огненную лилию” (Гофман 1814: 14), то в “Лафертовской маковнице” живо изображен русский быт, пейзаж московских окраин. “В повести создается ощущение реальности происходящего, дан реальный хронотоп, действительные, исторические места: “лет за пятнадцать перед сожжением Москвы недалеко от Проломной заставы”, “Пресненские пруды”, “Хамовники”, “Пятницкая”, “Введенское кладбище” (Жижко 2019: 96). Автор раскрывает нам жизнь простых, малозаметных людей, показывает мир их глазами, с их, пусть обыкновенными, ценностями, что уже находится у истоков русской натуральной школы.

### **Заключение**

Подводя итог, можно сказать, что «Лафертовская маковница» впитала в себя литературные тенденции, которые уже сложились в России в первой четверти XIX века, когда переходящая в новую эпоху литература развивалась стремительно: за короткий отрезок времени она впитала и классицизм, и романтизм, и реализм. Благодаря такой жанровой и идейной эклектике и влиянию, которое эта повесть оказала не только на современников автора, но и на последующие поколения писателей, она может послужить интереснейшим объектом для дальнейшего исследования в интертекстуальном ключе, являясь во многом недостающим звеном в понимании процессов развития русской и русскоязычной литературы.

### **Etik Beyan**

“Лафертовская Маковница Антония Погорельского: Рождение Русской Романтической Фантасмагории и Золотой Горшок Эрнста Теодора Амадея Гофмана” adlı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; ULAKBİM TR DİZİN 2020 ölçütlerine göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama ihtiyacı duyulmamıştır.



**Библиография**

- Бабанов, Игорь (2001). «К вопросу о русских знакомствах Э. Т. А. Гофмана». *Вопросы литературы*. 6: 155-171.
- Берковский, Наум (1973). *Романтизм в Германии*. Ленинград: Художественная литература.
- Бирюкова, Маргарита-Стрижёв, Александр (2016). «Алексей Перовский – карамзинист и фантаст». *Литературоведческий журнал*, 40: 218-227.
- Ботникова, Алла (2004). *Немецкий романтизм: диалог художественных форм*. Воронеж: Воронежский государственный университет.
- Брио, Валентина (1996). «Игра - изначальная поэзия» в творчестве Антония Погорельского». *Cahiers du Monde Russe*, 37 (4): 397-407.
- Булгаков, Михаил (1984). *Мастер и Маргарита*. [http://www.bulgakov.ru/library/getfile.php?rtf=Bulgakov\\_ru\\_master\\_i\\_margarita.rtf](http://www.bulgakov.ru/library/getfile.php?rtf=Bulgakov_ru_master_i_margarita.rtf) [14.10.2020].
- Воейков, Александр (1825). «Новости литературы. Литературное приложение». *Русский инвалид*, 3: 133-134.
- Василькова, Александра (2016). *Феномен виртуальности. О переходе между мирами – на материале книг, спектаклей и фильмов, которые читали и смотрели дети второй половины XX и начала XXI века*. Москва: ГИИ.
- Гоголь, Николай (2008). *Шинель*. Москва: ЛитРес.
- Гофман, Эрнст Теодор Амадей (1814). *Золотой горшок*. [http://originalbook.ru/download/H/Hoffman/ZG/Gofman\\_Zolotoy-gorshok\\_ru.zip](http://originalbook.ru/download/H/Hoffman/ZG/Gofman_Zolotoy-gorshok_ru.zip) [14.10.2020].
- Жижко, Полина (2019). «Языковые репрезентанты нереального в повести А. Погорельского «Лафертовская маковница»». *Linguistica juvenis*. 21: 89-99.
- Жуковский, Василий (1959). *Собрание сочинений в 4-х томах. (2 том)*. Москва: Гослитиздат.
- Карпов, Александр-Виротайнен, Мария и др. (1990). *Русская фантастическая проза эпохи романтизма 1820-1840 гг.* Ленинград: Ленинградский государственный университет. 5-47.
- Лазарева, Ксения (2008) «Заглавие как элемент поэтики фантастического в русской прозе 20-40-х годов XIX века». *Ученые записки Казанского государственного университета. Гуманитарные науки*. 150 (6): 48-57.
- Маркович, Владимир (1991). «Дыхание фантазии». *Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820 - 1840 гг.)*. Ленинград: Ленинградский Университет.

- Мокрицкий, Аполлон (1836). «Субботнее собрание у В. А. Жуковского». *А. С. Пушкин. Жизнь и творчество*. Санкт-Петербург: Всероссийский музей А. С. Пушкина. [http://www.museumpushkin.ru/nauchnaya\\_zhizn/poslednij\\_god\\_zhizni\\_pushkina/fevral\\_1836/13\\_fevralya\\_1\\_fevralya\\_po\\_st.\\_st.\\_subbota.html](http://www.museumpushkin.ru/nauchnaya_zhizn/poslednij_god_zhizni_pushkina/fevral_1836/13_fevralya_1_fevralya_po_st._st._subbota.html) [14.10.2020].
- Петрунина, Нина (1980-1983). *Проза второй половины 1820-х - 1830-х гг. (2 том)*. Ленинград: Наука.
- Погорельский, Антоний (2004). *Лафертовская Маковница*. Мюнхен: Im Werden Verlag.
- Пушкин, Александр (1937-1959). *Полное собрание сочинений: В 16 т. (13 том)*. ред. Борис Модзалевский. Михайловское: АН СССР.
- Пушкин, Александр (1986). *Сочинения в трех томах. (3 том)*. ред. Сергей Чулков. Москва: Художественная литература.
- Сафрон, Елена (2015). Традиции «чужой» готической литературы в творчестве русских писателей (А. Погорельский и О. Сомов). *X международная научная конференция «свое» и «чужое» в культуре*. 16-17 Марта 2015. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет. 67-69.
- Тимофеев, Леонид-Тураев, Сергей (1974). *Словарь литературоведческих терминов*. Москва: Просвещение.
- Турьян, Мариэтта (1985). «Жизнь и творчество Антония Погорельского». *Антоний Погорельский: Избранное*. ред. Мариэтта Турьян. Москва: Советская Россия. 3-22.
- Чиркова, Валентина (2017). Функции образа кота в повести «Лафертовская маковница» А. Погорельского в контексте культурной традиции. *От идеи – к инновации. XXIV Международная студенческой научно-практической конференция*. 27 Апреля 2017. Мозырь: МГПУ им. И.П. Шамякина, 139-140.

## References

- Babanov, Igor' (2001). «K Voprosu o Russkikh Znakomstvakh E. T. A. Gofmana». *Voprosy Literaturny*. 6: 155-171.
- Berkovskii, Naum (1973). *Romantizm v Germanii*. Leningrad: Khudozhestvennaia Literatura.
- Biryukova, Margarita-Strizhov, Aleksandr (2016). «Aleksy Perovskiy – Karamzinist i Fantast». *Literaturovedcheskiy Zhurnal*, 40: 218-227.
- Botnikova, Alla (2004). *Nemetskiy Romantizm: Dialog Khudozhestvennykh Form*. Voronezh: Voronezhskiy Gosudarstvennyy Universitet.
- Brio, Valentina (1996). « 'Igra –Iznachal'naya Poeziya' v Tvorchestve Antoniya Pogorelskogo». *Cahiers du Monde Russe*, 37 (4): 397-407.
- Bulgakov, Mikhail (1984). *Master i Margarita*. [http://www.bulgakov.ru/library/getfile.php?rtf=Bulgakov\\_ru\\_master\\_i\\_margarita.rtf](http://www.bulgakov.ru/library/getfile.php?rtf=Bulgakov_ru_master_i_margarita.rtf) [14.10.2020].

- Voeikov, Aleksandr (1825). «Novosti Literatury. Literaturnoe Prilozhenie». *Rússkii Invalid*, 3: 133-134.
- Vasil'kova, Aleksandra (2016). *Fenomen Virtual'nosti. O Perekhode Mezhdru Mirami – na Materiale Knig, Spektakley i Fil'mov, Kotoryye Chitali i Smotreli Deti Vtoroy Poloviny XX i Nachala XXI veka*. Moskva: GII.
- Gogol, Nikolai (2008). *Shinel*. Moskva: Litres.
- Gofman, Ernst Teodor Amadei (1814). *Zolotoi Gorshok*. [http://originalbook.ru/download/H/Hoffman/ZG/Gofman\\_Zolotoy-gorshok\\_ru.zip](http://originalbook.ru/download/H/Hoffman/ZG/Gofman_Zolotoy-gorshok_ru.zip) [14.10.2020].
- Zhizhko, Polina (2019). «YAzykovyye Reprezentanty Nereal'nogo v Povesti A. Pogorel'skogo 'Lafertovskaya Makovnitsa'». *Linguistica juvenis*. 21: 89-99.
- Zhukovskii, Vasilii (1959). *Sobranie Sochinenii v 4-kh Tomakh. (2 Tom)*. Moskva: Goslitizdat.
- Karpov, Aleksandr-Virolainen, Mariia et al. (1990). *Russkaia Fantasticheskaia Proza Epokhi Romantizma 1820-1840 gg*. Leningrad: Leningradskiy Gosudarstvenniy Universitet.
- Lazareva, Kseniya (2008) «Zaglaviye kak Element Poetiki Fantasticheskogo v Russkoy Proze 20-40-Kh Godov XIX Veka». *Uchenyye Zapiski Kazanskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Gumanitarnyye Nauki*. 150 (6): 48-57.
- Markovich, Vladimir (1991). «Dykhanie Fantazii». *Russkaya Fantasticheskaya Proza Epokhi Romantizma (1820- 1840 gg.)*. Leningrad: Leningradskiy Universitet.
- Mokritskii, Apollon (1836). “Subbotnee Sobranie u V. A. Zhukovskogo”. *A. S. Pushkin. Zhizn i Tvorchestvo*. Sankt-Peterburg: Vserossiiskii Muzei A. S. Pushkina. [http://www.museumpushkin.ru/nauchnaya\\_zhizn/poslednij\\_god\\_zhizni\\_pushkina/fevral\\_1\\_836/13\\_fevralya\\_1\\_fevralya\\_po\\_st.\\_st.\\_subbota.html](http://www.museumpushkin.ru/nauchnaya_zhizn/poslednij_god_zhizni_pushkina/fevral_1_836/13_fevralya_1_fevralya_po_st._st._subbota.html) [14.10.2020].
- Petrulina, Nina (1980-1983). *Proza Vtoroi Poloviny 1820-kh - 1830-kh gg. (2 Tom)*. Leningrad: Nauka.
- Pogorelskii, Antonii (2004). *Lafertovskaia Makovnitsa*. Miunkhen: Im Werden Verlag.
- Pushkin, Aleksandr (1937-1959). *Polnoe Sobranie Sochinenii: v 16 T. (13 Tom)*. ed. Boris Modzalevskii. Mikhailovskoe: AN SSSR.
- Pushkin, Aleksandr (1986). *Sochineniia v Trekh Tomakh. (3 Tom)*. ed. Sergei Chulkov. Moskva: Khudozhestvennaia Literatura.
- Safron, Yelena (2015). Traditsii "Chuzhoy" Goticheskoy Literatury v Tvorchestve Russkikh Pisateley (A. Pogorel'skiy i O. Somov). *X Mezhdunarodnaya Nauchnaya Konferentsiya "Svoye" i "Chuzhoye" v Kul'ture*. 16-17 Marta 2015. Petrozavodsk: Petrozavodskiy Gosudarstvenniy Universitet. 67-69.
- Timofeev, Leonid-Turaev, Sergei (1974). *Slovar Literaturovedcheskikh Terminov*. Moskva: Prosveshchenie.



- Turian, Marietta (1985). Zhizn i Tvorchestvo Antoniiia Pogorelskogo. *Antonii Pogorelskii: Izbrannoe*. ed. Marietta Turian. Moskva: Sovetskaia Rossiia. 3-22.
- Chirkova, Valentina (2017). Funktsii Obraza Kota v Povesti «Lafertovskaya Makovnitsa» A. Pogorel'skogo v Kontekste Kul'turnoy Traditsii. *Ot Idei – k Innovatsii. XXIV Mezhdunarodnaya Studencheskoy Nauchno-Prakticheskaya Konferentsiya. 27 Aprelya 2017*. Mozyr': MGPU Im. I.P. Shamyakina, 139-140.



<p>ULUSLARARASI DİL, EDEBİYAT VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ</p>  <p>INTERNATIONAL JOURNAL OF LANGUAGE, LITERATURE AND CULTURE RESEARCHES</p> <p>МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ</p>	Cilt: 3, Sayı: 2, 2020
	Vol: 3, Issue: 2, 2020
	Sayfa – Page: 292-301
	E-ISSN: 2667-4262
	

## TRANSPLANTATION AND EXPLOITATION IN TIM CROUCH'S *ENGLAND*

TIM CROUCH'UN ENGLAND OYUNUNDA TRANSPLANTASYON VE SÖMÜRÜ

Mesut GÜNEÇ\* & Enes KAVAK\*\*


ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p> <b>Received:</b> 15.10.2020</p> <p> <b>Accepted:</b> 28.12.2020</p> <p><b>Keywords:</b> <i>ENGLAND,</i> <i>Exploitation,</i> <i>Tim Crouch,</i> <i>Transplantation,</i> <i>Contemporary British Theatre.</i></p> <p><b>Review Article</b></p>	<p><i>ENGLAND</i> is a play performed in an art gallery by two performers, Tim Crouch and Hannah Ringham. The play, which discusses the social position of contemporary art, has a design that can only be performed in a white walled art gallery where Crouch and Ringham alternate in the narration of an intense monologue. In the first act, the protagonist, whose boyfriend is a wealthy art dealer and participates in art auctions as part of his work, is portrayed as a very serious heart patient who despairingly awaits for an organ transplantation. In the second act, the protagonist, now named as English, goes to an unknown city in the Middle East to thank a Muslim widow (the wife of the donor, Hassam) who believes that her husband was killed and his heart was stolen to save a Western person's life. The play contextualizes a different kind of exploitation within the context of transmigration and transplantation. It represents the invasion of a heart for a wealthy Westerner's body and another country's culture. In addition to analysing the text, this study aims to provide an overview of Tim Crouch's work and to show the themes of transformation and exploitation in <i>ENGLAND</i>.</p>

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
<p> <b>Geliş:</b> 15.10.2020</p> <p> <b>Kabul:</b> 28.12.2020</p> <p><b>Anahtar Kelimeler:</b> <i>ENGLAND,</i> <i>Sömürü,</i> <i>Tim Crouch,</i> <i>Transplantasyon,</i> <i>Çağdaş Britanya Tiyatrosu.</i></p> <p><b>Derleme Makale</b></p>	<p><i>ENGLAND</i>, iki sanatçı Tim Crouch ve Hannah Ringham tarafından bir sanat galerisinde sergilenen bir oyundur. Çağdaş sanatın sosyal konumunu tartışan oyun, yalnızca Crouch ve Ringham'ın yoğun bir monolog anlatımında dönüşümlü olarak yer aldığı beyaz duvarlı bir sanat galerisinde oynanabilecek bir tasarıma sahiptir. İlk perdede erkek arkadaşı zengin bir sanat tüccarı olan ve işinden dolayı sanat müzayedelerine katkıda bulunan kahraman, çok ciddi bir kalp hastası olarak tasvir edilir ve umutsuzca organ naklini beklemektedir. İkinci perdede İngiliz olarak adlandırılan kahraman, Batılı kadının hayatı yüzünden kocasının öldürüldüğüne ve kalbinin çaldığına inanan dul Müslüman kadına (bağışçının karısı / Hassam) teşekkür etmek için Ortadoğu'da bilinmeyen bir şehre gider. Oyun, göç ve nakil bağlamında farklı bir sömürü türünü bağlamsallaştırır. Oyun, zengin Batılı beden için bir kalbin ve başka bir ülkenin kültürünün istilasını temsil eder. Tim Crouch'un eserlerine genel bir bakış sağlayan bu çalışma, metni analiz etmenin yanı sıra, <i>ENGLAND</i> oyunundaki dönüşümü ve sömürüyü göstermeyi amaçlar.</p>

\* Corresponding author (Sorumlu yazar), Assist. Prof. Dr., Aydın Adnan Menderes University, Faculty of Science and Letters, Department of English Language and Literature, Aydın / Turkey, E-mail: mesut.gunenc@gmail.com.

ORCID  <https://orcid.org/0000-0002-7077-1914>.

\*\* Assist. Prof. Dr., Gaziantep University, Faculty of Science and Letters, Department of English Language and Literature, Gaziantep/Turkey, E-mail: eneskavak@gmail.com.

ORCID  <https://orcid.org/0000-0003-2501-2553>.

Bu makaleyi şu şekilde kaynak gösterebilirsiniz / To cite this article (APA):

Güneç, Mesut-Kavak, Enes (2020). "Transplantation and Exploitation in Tim Crouch's *England*". *Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi (UDEKAD)*, 3 (2): 292-301. DOI: <http://dx.doi.org/10.37999/udekad.810954>.

## Introduction

Impulsive thinking is always coherent with the realisation of the message – theatre is a place of meeting – where communication between actors and spectators is essential for the success of the performance. The elements of traditional theatre are not completely disrupted – the theatrical text, the units of time, place and space – but experimentation is often pushed to the limit, in consideration of the fact that rigorous schemes and narrative dogmas make theatre a ‘closed’ space, where the audience is passively limited to having fun. Inciting the awakening of conscience is perhaps a bit anachronistic; experimentation is about calling the audience to participate in the performance more critically. Bringing the essence of theatre into a gallery of art, physically eliminating the stage and positioning the characters directly between spectators are just some of the characteristics of Crouch’s theatrical methodology.

Crouch’s theatre escapes more authoritative categorisations such as story line, story organization (beginning, middle and end), plot structure (rising action, turning point, falling action) and as a result it is classified as contemporary dramaturgy. Vicky Angelaki exemplifies Crouch’s theatrical aesthetic as: “*Tim Crouch, enables us to understand contemporary drama as a much richer and more diverse field than the singular, logocentric and ultimately strategic ‘other’ to the ever-burgeoning field of the postdramatic*” (2013:XII). Crouch's work often mixes tradition and innovation to create a credible performance, almost always free of scenography and disturbing elements in a theatre that wants to be a pure form of communication – of which the public is not a simple user, but takes an active part in its realisation.

Within this scope, it is not unexpected that there has been a significant increase in participation, witnessing and cultural productions discussing events around the world, situations and exploitation of people that relate to Crouch’s distinctive texts. Crouch’s texts portray unconventional theatrical aesthetics which represent unfortunate conditions, suffering, abuses, exploitation and depressions on stage. The live performance does not in fact provide reactions on command and the risk of failure is always around the performance. However, the choice belongs to the spectators who, aware of what they are witnessing, decide whether or not to become an active part of all performances that Crouch's project works and proceeds in a unique and precise direction. The judgement is positive and overall, Crouch theatre is found stimulating, always open to new research and collaborations. This is demonstrated by the great success it has achieved all over the world, becoming the spokesman for a theatrical aesthetic all its own.

In this sense, this paper is to show Crouch’s third play *ENGLAND* that is framed by consumerism, exploitation and dehumanisation which has been transplanted from the West. West also transplants of the victim’s heart which becomes the matter of exchange like an object that can be sold and bought to save the wealthy protagonist’s life. The inequality of the contemporary world creates victims who suffer from imperial capitalist system and privileged people’s need which exploit human life anywhere in the world. With this in mind, this study will offer a critical reading of the play, which Stephen Bottoms in the introductory part of *Tim Crouch Plays One* has mentioned as being part “*of one of the most important bodies of English-*

*language playwriting to have emerged so far in the twenty-first century*" (2011: 11) in relation to the commercial exploitation of Western intrusion. By western invasion and the inequality in the contemporary world produces a moral breakdown. The protagonist is sick however, s/he can buy the heart of a poor man and thus clutch onto life. The most respected notion in the contemporary world is money, and human life can be abused commercially everywhere in the world. Crouch questions how human lives become commodified, exploited and trivialized to guarantee the lives of others. Crouch's main purpose is to share with the spectators the destructive history of the modern world and transnational exploitation. In addition, this paper will also discuss how abuse and exploitation by the play's protagonist and his/her boyfriend are represented in the text.

### **Tim Crouch**

Thinking about staging, playwriting, storytelling, and art concept inquiries, Crouch finds the concept of traditional staging, acting, and theatre scene insufficient and limiting. To Crouch, the performance aims to create active participation and instead of blinding each other's creative thoughts, co-producers will be co-creators by sharing responsibility throughout the performance. Crouch's works struggle to include the spectator in the performances. Taking part in all phases of staging, acts and academics Crouch focuses on the theatre's relationship with the audience.

In Crouch's theatre, performance of both living and inanimate participants is carefully determined around the idea of mutual relationship which creates different emotions at the same time among audiences and "*maximize what's happening in the audience*" (Bottoms 2009: 69). Within this context, we can separate the genre of Tim Crouch as unique and original, far from all playwrights who wrote for the theatre from the 90s onwards. However, it is necessary to provide a historical and social context and an explanation in order to understand how Crouch found his place in the contemporary British theatre world. On May 8, 1956, John Osborne presented his *Look Back in Anger* at the Royal Court Theatre. It was a revolutionary moment that managed to speak to young people, the so-called 'Angry Young Men' related to the red brick universities. Osborne has provided a new direction for the theatre and given voice to change. Through Osborne, it has been realised in an instant that not a theatre of direction, not of actors, but a theatre of writing for the future of British drama has been shaped. By Osborne's works, British drama, which remained silent for a long time, removed the borders and put social and political conditions and human life in the centre again. It is always an innovation in the wake of the textual theatrical tradition, of a new wave to emerge within the macro category of new writing. This cult of the new, however, must not make the new writer think as a young writer at the beginning of his career, since the voice that brings the connotations of novelty and originality must be that of the work, not of its author. It is clear those generational heterogeneous writers of the quality of Caryl Churchill, Sarah Kane, Mark Ravenhill and Martin Crimp who actually present similar characteristics, i.e. a strong experimentation, but always in a theatrical literary mould, especially where the playwright is the firm pole of the scope. Cristina Delgado-García (2015:70) illustrates Crouch's scope in two perspectives:

*"The first is the indebtedness of his plays to conceptual art. This legacy was originally recognised by Crouch in his 2006 online interview with Caridad Svich, examined*

subsequently in Stephen Bottom's article 'Authorizing the Audience: The Conceptual Drama of Tim Crouch' (2009), and expanded in Emilie Morin's 'Look Again': Indeterminacy in Contemporary British Drama' (2011), where the influence of Fluxus artists is also considered. The second aspect is Crouch's widely documented intention to promote spectators' imaginative, intellectual and ethical implication in the work".

García argues that Crouch's works deconstruct stereotypes and heighten the audience's imagination, intellectuality and creativity applying to metaphorical subjects in the text. Crouch, emphasizing various viewpoints in his stories which make the spectator feel different reactions at the same time and unlimited experimentation in his presentation. Within the context of culture as performance, which questions the dominancy of textuality, audience goes to the theatre to see more than the script and to grasp the spirit of the performance. Similar to Lehmann's postdramatic theory, which presents new aspects and signs for theatricality which provide any attempts to disrupt the text-oriented theatre and the conventional rules, Crouch's experimental theatrical attitude and heterogeneous signs (bodily appearance of the actors, unknown identities, gestures, gaps, language, sounds and music) represents open performances for his audiences. Each of his plays brings to light a feeling, a world view, a differently charged drama and forces spectators to participate in the performance. Crouch's highly heterogeneous results are united by an ever-growing desire for novelty, scandal, vitality, and energy. Without restriction the performance with time, place or any conventional rules, Crouch deconstructs traditional roles of the actor, audience and character and represents collaborative process for performance in *ENGLAND*. In the play, Crouch shows his desire for novelty and vitality revealing different emotional conditions, lifestyles shaped by economic, cultural, political or religious thoughts and exploitation of the identities in an experimental way and plans a play which happens inside its spectator.

### **Transplantation and Exploitation in *ENGLAND***

The award-winning play *ENGLAND* was written at the request of the Traverse Theatre to be performed in the Fruitmarket Gallery in Edinburgh in 2007. Like *The Author* (2009), *ENGLAND* has a distinctive space-specific practice; being staged in a real gallery, the play invites the spectator to act round the space. And, like *My Arm* (2003), which portrays the story of a young boy who raises his arm above his head that over time causes serious health problems and his disabled body and alienation from the society stand out in the art circles, Crouch represents the link between art and exploitation in *ENGLAND*. Within the context of art circles, the depth of identity character and history is exploited by international inequalities and alienation of characters and spectators from the society are also tried to be reflected in the play. The exclusive and cultivated world has been occupied by the art dealer and his girl/boyfriend (the protagonist) and like the international works in the art galleries, art dealer and the protagonist think that anything can be sold and bought regardless of national or international identities and human values.

The play, offering two perspectives, integrates art within the play by presenting a performance in a gallery and sets the play rightly between the spectators. All subsequent performances are carried out within the so-called 'white walled galleries' (art galleries



characterised by white walls). Tim Crouch describes the play being performed in an art gallery as:

*“ENGLAND is about an empire of a different kind – one of transmigrations and transplantations. It’s the story of one thing placed inside another: a heart inside another person’s body, a culture inside another country’s culture, theatre inside a gallery, a character inside an actor, a play inside its audience”* (2007).

In the play, choosing the gallery as the setting for the play, Crouch represents a microcosm which shelters exploiter-exploited, criminal-victim, favoured-neglected and European-non-European character. The play, which discusses the social position of contemporary art, has a design that can only be performed in a white walled art gallery where Crouch and Ringham alternate in the narration of an intense monologue. In the first act, two performers guide in a sense the viewers who come to the art gallery, by giving information about the history of the gallery building, the pictures exhibited and the artists: *“Performed by two guides within an exhibition, ENGLAND travels the trade routes of art and human beings”* (Crouch 2007). Through the guides, the spectator is educated to identify the presented artworks while trying to understand whether they are images or artworks from the protagonist’s life. These two different individuals create a particular subject-protagonist with Ringham stating: *“I am English”* and Crouch maintaining: *“My boyfriend is American”*. *“From this moment on, their joint first-person singular speech outlines what appears to be a singular-subject protagonist”* (García 2015: 168).

The play consists of two acts which has long silences and gaps. Every word, voice, silences and gaps are crucial elements for Crouch’s theatre. By the help of these practises, Crouch can interrelate with the audience and as a writer he aims for the audience to participate in the play, fill the gaps and also speak for the character, in other words audience becomes new voice of the performance. Silences in the play also represent non-European and exploited character whose voice is silenced by the governing language. The language of non-Western country is ignored and *“the form of the play invites us to see two processes active at once: translation, and the theatrical process of deconstructing character to words, gestures and a paradoxical ‘presence’”* (Lane 2010: 136). Exploited character can only be existed with translated other language however he/she can’t make his/her voice heard.

In the first act, the man/woman, whose boyfriend is a prosperous gallerist and participates in art auctions because of his work, is a very serious heart patient who despairingly waits for an organ transplantation. Referring to character and personhood in *ENGLAND*, Rebellato (2014: 86) evaluates them as:

*“Tim Crouch’s ENGLAND is a strange kind of two-hander. In the first half, the two actors, a man and a woman, alternate the lines, jointly playing a single character. It is a rounded, interesting character with humour, personality, a story, but because of the nature of the text and the two performers, we do not know their gender”*.

Representing two actors as the same person, the long silences portray an uncertain condition; the character can be a male or a female. In the second half, the protagonist goes to an Islamic country whose name is not mentioned in the play. Crouch’s aim is to convey unknown gender

and identity of characters to spectators who will solve the puzzle “through their intuition, their way of understanding, and their imagination” (Lehmann, 2006: 61). Instead of text-based traditional form, Crouch’s play intends to spectators to take active role during the performance.

Act I does not specify any character name, gender; it presents the character both as woman and man. As the story continues, the absence of the protagonist becomes evident and Crouch forces the audience to construct the type of character in their mind and invites the audience the “*act of mental supplementation*” (Radosavljevic 2013: 156). In the first act, “*the audience are provided with extensive information about the protagonist’s life, including details of the swiftly deteriorating heart disease. However, they are never told the protagonist’s gender*” (Pilny 2016: 141). Crouch opens a space between actor and character, indicating the dualism typically perceived by those who recite: “... *the duality that I am on the stage as me, but I am also not me*” (İlter 2011: 402). A story of suffering emerges, of a human being looking for an effective cure. We discover that the protagonist-ghost is ill and is in an indeterminate state between life and death, a condition of uncertainty that does not allow him/her to show himself/herself to the public. What is certain is that the English person agonises over an exquisite heart illness and needs a heart transplant.

From the first page onwards, a third, non-speaking character appears: the fiancé, an art dealer living together with the protagonist in London and who has not yet given up in the face of the illness of the partner. For every sigh, s/he has a word of hope ready and is not tired of visiting hospitals and private clinics to find the right therapy. In each of these places there are works of art hanging on the walls: “*Artwork can bring many therapeutic benefits to patients, visitors and staff within a hospital environment [...] It's like being in a church. Or in a gallery. Everyone talks so quietly. Everything is so clean*” (Crouch 2011: 135-142). Art is represented as a treatment centre.

In the play, while art is represented as an aesthetic gratefulness and a treatment centre, opposing feelings about the protagonist and his/her health condition comes into view and starts to be discussed. The idea of art as a treatment centre is questioned. Thoughts related to art, such as “*help them feel better about their illness*”, “*can make you feel better about going to die*” and “*can make you live longer*” (Crouch 2011: 124-128) have started to be deconstructed. In the first act, by using the boyfriend’s thought “*good art is art that sells*” (Crouch 2011: 128), Crouch stresses the commercial role of art. The power of art is measured by its purchasing power. Delgado-García clarifies the power of art in the play: “*The universality of art is delicately blended with the capitalist illusion of universal purchasing power, which comes to reinforce the positive face of capitalism supported in this first act*” (2015: 171). Art is only helpful when it brings lots of money and can make you live longer while exploiting another person’s life and making it miserable so this treatment centre means the end of the world for the veiled Muslim woman. The words of Rebellato (2013: 137) illustrate his idea that “*This creates a fascinatingly paradoxical stage character, someone who is rounded and vivid and individual, yet with a key marker of their identity suspended*”. Actually two paradoxical women characters in the play are not vivid, one tries to find a new heart for transplantation, the other tries to find her husband who donates his heart. While “*the protagonist gains access to*

*privileged medical treatment which saves her/his life*" (Pilny 2016: 142) and buys an exploited life with the help of an art-dealing boyfriend, the widow woman tries to regain their exploited life.

In Act II, Crouch portrays the narrator from the first act as "English" and introduces the "Interpreter" to the characters. The spectators, being seated, watch the second act in a more traditional way, in a different part of the gallery. Also, the spectators are physically active participants in this scene because spectators "*are cast in the role of a veiled young Muslim woman*" (Pilny 2016: 142). In this second act, the play takes place in a third world country in the Middle East (another room in the gallery), where the protagonist, who had a heart transplant, went to visit the widow of the heart donor as an uninvited guest:

*"If it weren't for you I wouldn't be here!*

*(...)*

*You saved my life*

*(...).*

*Never thought I'd be here. Never thought I'd see this or meet you or anything, really!*

*It's amazing!! People at home think I'm crazy but I've been imagining this"*

(Crouch 2011: 143).

The change of place indicates "*a chronological, spatial and epistemological shift in the story: The protagonist has received a life-saving heart transplant and is now in a hotel room, in a remote non-specified Islamic country*" (García 2015: 153). The other character acts as an "Interpreter" between English protagonist and the Muslim widow, embodied by the spectators. The interpreter however, expresses only his/her own thoughts without paying attention to what English says. The interpreter sometimes translates what is said and sometimes ignores English's words:

*"English: Would she like some refreshments ask her?*

*Would she like some tea? Or a Coke?*

*There's machine out in the corridor. Or we could phone room service.*

*Interpreter: Would you like something to drink?"* (Crouch 2011:144).

It seems that the interpreter does not care much about the widow who lives in a third world country, either. On the other hand, asking a suffering widow to drink tea or coke is an imperial impulse and exposes the selfishness of the modern world. The widow is the victim of the unfair social order. She suffers from inequalities and imperialist system of the modern world.

The conversation between the characters hones in on the young woman's husband, Hassam who was only twenty-six and a victim of a terrorist attack. He was injured in an explosion in the terrorist attack on Marriott Hotel where an American official was killed. It is also ascertained that there are doubts about how Hassam died and how the heart was taken from him for transplantation: "*I was told that someone had offered to fly my husband to this other clinic. In a helicopter. The doctors told me there was a good chance Hassam would recover so*

*I was happy to let him go*” (2011: 153). However, Hassam’s wife was informed that Hassam’s brain was dead and she could get money if she accepted her husband’s organ donation. Through money and exploitation of woman, which question the existence of full equality and human rights and represents some certain people are more world citizen than the others, by Western invasion, exploitation and intrusion are also witnessed “*within the context of the using of brain power and labour from poorer countries by Europeans, since English’s GP, cardiologist, and heart surgeon are conspicuously of South Asian, African, and Middle Eastern origin*” (Pilny 2016: 143). It is shown that Western countries exploit people’s lives and wealthy English could even get an organ without paying anything. Contrary to what is believed by the protagonist who “*understood the transplant to be a generous gesture from Hassam that has been rewarded monetarily*” (García 2015: 153), Hassam’s wife has not received the money she was assured of:

*“He said that to save the life of one is to save the whole of mankind. He offered me half a million for my husband’s heart. I was confused. I had nothing. My father was ill. My husband wasn’t dead. I signed a paper.*

...

*There is no place for my grief. It is unbearable. Intolerable. No wife should have to live with what I have had to live with. I am young. I have nothing. I received no money...I have nothing. My father is ill. I have nothing*” (Crouch 2011: 155).

Hassam’s body was not returned to the woman and she got a very small amount of money. For that reason, “*the widow believes the heart was stolen and her comatose husband effectively murdered, so that English might live*” (Bottoms 2011: 18). While the protagonist can cure his/her diseased heart and his/her boyfriend has three passports and is a citizen of the world, the widow cannot even reach her husband’s dead body and has to struggle with her loneliness. Because of commercialised culture and policy, which regulate and protect the government actions and laws and financially support activities related to the arts and exploit people’s lives for the sake of wealthy English, social irresponsibility, inequalities and exploitation which continue to exist in the world and because of the shortcomings of economy, the widow has to donate her husband’s organs.

Thinking of the widow’s conditions, English brings her a gift, which is an expensive and beautiful work, to state her gratefulness: “*I have a present, a gift, to thank you, to say thank you, to help you. I bought it from England*” (Crouch 2011: 157). The gift brought from the UK is very valuable and the woman can do whatever she wants with it; however the woman does not want to be exploited anymore and pays no attention to the marketable value of the gift. All that she wants is to have her husband back and she explains her thoughts with the following expression: “*she says she wishes you were dead so that her husband were alive*” (2011: 158). The play ends with English’s final words “*What is she saying?*” (2011: 159). The expensive present which the English protagonist has given to the wife of the donor as a statement of gratitude, to whom s/he owes his/her life and it expresses both the opposition of East and West and how identities of the West exploit the East. English wants to present an object which symbolises the economic power of the West to ease the woman’s mourning. With the help of

the protagonist's verification, commercialised and consumer culture are represented in Act I. Furthermore, in Act II, consumerism and Western intrusion create inequality and suffering for the Eastern people.

### Conclusion

In experimental performance of *ENGLAND*, Crouch wants to draw attention to imperial imprudence and selfishness through heart transplantation, different bodies, identities and nations. The inequality in the contemporary world creates a moral vacuum. Because the sick protagonist is wealthy, s/he can buy the heart of a poor man and thus hold onto life. In this context, borders can be violated. The most valuable concept in the contemporary system is money, and human life can be exploited financially anywhere in the world. Globalised capitalism and wealthy people's need for transplantation create transnational exploitation. The imperial West ruthlessly carries out actions to survive and *ENGLAND*'s neo-concept questions the relationship between theatre and conceptual art; Crouch interrogates this relation until the end of the play. The idea of exploitation and ending other lives in order to keep it alive is unbearable for the playwright. Without restriction the performance with time, place or any conventional rules, Crouch deconstructs traditional roles of the actor, spectator and character and represents the unbearable process through collaborative performance in *ENGLAND*.

In the play, the exploitation of identity is explained by the imprisonment of one body in another and a third world country, whose name is not specified, in the United Kingdom through heart transplantation. While the protagonist sets off a new life, the widow receives despair and faithlessness. Within this context, the nationality of the couple as central characters in *ENGLAND* metaphorically implies that the transplant story has a relation with existing economic conditions, conceivably with the well-being state of Western economies. Crouch, observing invasions and war conditions which destroy the lives of innocent people in Iraq and Afghanistan on behalf of core values, such as democracy and freedom, represents the exploitation and annihilation of the lives of Hassam and his wife. Accordingly, in *ENGLAND*, Crouch points out to the importance of the concept of world citizenship, which mirrors the inequalities of the modern world, the value of art and human life, and the impositions of the consumer society that spends human values, and sees all individuals equally. Western invasion and privileges continue their exploitations in the globalised world order and human suffering turns into an overwhelming theatrical experience. Representing commercialised art circles in the globalised world order, Crouch's central thought is to portray the spectators the destructive history of the contemporary world and transnational exploitation.

### Ethical Statement

Scientific, ethical and quotation rules were followed in the writing process of the study named "Transplantation and Exploitation in Tim Crouch's England"; according to ULAKBİM TR DİZİN 2020 criteria, there was no need for data collection in the study requiring ethics committee approval.

### References

Angelaki, Vicky (2013). *Contemporary British Theatre Breaking New Ground*. Palgrave: Macmillan London.

- Bottoms, Stephen (2009). "Authorizing the Audience: The Conceptual Drama of Tim Crouch". *Performance Research*. 14(1): 65-76. <https://doi.org/10.1080/13528160903113213>.
- Bottoms, Stephen (2011). "Introduction". *Tim Crouch Plays One*, London, UK: Oberon Books. 9-15.
- Crouch, Tim (2007). "England by Crouch". <http://www.timcrouchtheatre.co.uk/shows/england> [20.10.2020].
- Crouch, Tim (2011). *Tim Crouch Plays One*. London, UK: Oberon Books.
- García, Cristina Delgado (2015). *Rethinking Character in Contemporary British Theatre: Aesthetics, Politics, Subjectivity*. Berlin, Germany: De Gruyter.
- İlter, Seda (2011). "A Process of Transformation: Tim Crouch on My Arm". *Contemporary Theatre Review*, 21 (4): 394-404. <https://doi.org/10.1080/10486801.2011.610792>.
- Lehmann, Hans Thies (2006). *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.
- Pilny, Ondrej (2016). *The Grotesque in Contemporary Anglophone Drama*. London, UK: Palgrave Macmillan.
- Radosavljevic, Dusca (2013). *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. London, UK: Palgrave Macmillan.
- Rebellato, Dan (2013). *Modern British Playwriting: 2000-2009: Voices, Documents, New Interpretations*. London, UK: Bloomsbury Methuen Drama.
- Rebellato, Dan (2014). "Two: Duologues and the Differend". *Ethical Speculations Contemporary British Theatre*. ed. Michael Aragay-Eric Monforte. London, UK: Palgrave Macmillan. 79-95.

