

ISSN: 2651-5180

NİĞDE ÖMER HALİSDEMİR ÜNİVERSİTESİ  
TÜRK DÜNYASI ARAŞTIRMALARI UYGULAMA VE ARAŞTIRMA MERKEZİ

**TÜDAD**

ULUSLARARASI  
TÜRK DÜNYASI ARAŞTIRMALARI  
DERGİSİ

*"Dilde, fikirde, işte birlik!" İsmail Gaspralı*

Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu Yayını

**TÜRK DÜNYASI**



**JTWS**

INTERNATIONAL JOURNAL OF  
TURKISH WORLD STUDIES

*"Unity in language, idea and action!" İsmail Gasprinskiy*

Publication of International Research Symposium on the Turkish World

CİLT/VOLUME:

5

SAYI/NUMBER:

2

YIL/YEAR:

NİSAN 2022

NİĞDE ÖMER HALİSDEMİR UNIVERSITY  
TURKISH WORLD STUDIES APPLICATION AND RESEARCH CENTER



ISSN: 2651-5180

NİĞDE ÖMER HALİSDEMİR ÜNİVERSİTESİ  
TÜRK DÜNYASI ARAŞTIRMALARI UYGULAMA VE ARAŞTIRMA MERKEZİ

# TÜDAD

ULUSLARARASI  
TÜRK DÜNYASI ARAŞTIRMALARI  
DERGİSİ

*"Dilde, fikirde, işte birlik!" İsmail Gaspralı*

Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu Yayını

TÜRK DÜNYASI

# JTWS

INTERNATIONAL JOURNAL OF  
TURKISH WORLD STUDIES

*"Unity in language, idea and action!" İsmail Gasprinskiy*

Publication of International Research Symposium on the Turkish World

CİLT/VOLUME:

5

SAYI/NUMBER:

2

YIL/YEAR:

NİSAN 2022

NİĞDE ÖMER HALİSDEMİR UNIVERSITY  
TURKISH WORLD STUDIES APPLICATION AND RESEARCH CENTER



**Sahibi**

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi  
Türk Dünyası Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi  
Adına

**Rektör**

Prof. Dr. Hasan USLU

**Editör Kurulu**

Prof. Dr. Hikmet Korař  
Prof. Dr. Fatih Yücel  
Dr. Öğr. Üyesi Bayram Polat  
Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem Şahin  
Dr. Öğr. Üyesi Adem Yeloğlu  
Dr. Öğr. Üyesi Turgay Düğen

**Teknik Editör Kurulu**

Dr. Öğr. Üyesi Perizat Yertayeva  
Arş. Gör. Mesut Sönmez  
Arş. Gör. Kevser Akman

**Bilim ve Danışma Kurulu**

Prof. Dr. Adem Öger (Nevşehir Hacıbektaş Üni.)  
Prof. Dr. Ahmet Buran (Fırat Üni.)  
Prof. Dr. Bekir Çınar (Niğde Ömer Halisdemir Üni.)  
Prof. Dr. Bibigül İlyasovna İmanbekova (Kazak Kızlar Milli  
Pedagoji Üni.)  
Prof. Dr. Bülent Kara (Niğde Ömer Halisdemir Üni.)  
Prof. Dr. Elena Ryabova (Moskova Devlet Üni.)  
Prof. Dr. Elman Nesirov (Bakü Devlet Üni.)  
Prof. Dr. Ercan Alkaya (Fırat Üni.)  
Prof. Dr. Faruk Çolak (Niğde Ömer Halisdemir Üni.)

- Prof. Dr. Fatma Açık (Gazi Üni.)  
Prof. Dr. Gulmira Abdrasilova (Kazak Kızlar Milli Pedagoji Üni.)  
Prof. Dr. Gülzar İhrahimova (Bakü Avrasya Üni.)  
Prof. Dr. Hatice İçel (Niğde Ömer Halisdemir Üni.)  
Prof. Dr. İhrahim Maraş (Ankara Üni.)  
Prof. Dr. Kerim Türkmen (Erciyes Üni.)  
Prof. Dr. Mustafa Talas (Niğde Ömer Hahsdemir Üni.)  
Prof. Dr. Nazım Hikmet Polat (Hacı Bektaş Veli Üni.)  
Prof. Dr. Nergis Biray (Pamukkale Üni.)  
Prof. Dr. Nizami Mammadov  
Prof. Dr. Serkan Taflıoğlu (Niğde Ömer Halisdemir Üni.)  
Prof. Dr. Talip Yıldırım (Uşak Üni.)  
Prof. Dr. Yıldırım Özbek (Akdeniz Üni.)  
Prof. Dr. Zeki Gürel (Ege Üni.)  
Prof. Dr. Ziya Avşar (Niğde Ömer Halisdemir Üni.)  
Doç. Dr. Enver Kapađan (Bolu Abant İzzet Baysal Üni.)  
Doç. Dr. Lokman Zor (Niğde Ömer Halisdemir Üni.)  
Doç. Dr. Ramis Karabulut (Niğde Ömer Halisdemir Üni.)  
Doç. Dr. Reyila Kaşgarlı (İstanbul Üni.)  
Dr. Öğr. Üyesi Bayram Polat (Niğde Ömer Halisdemir Üni.)  
Dr. Natela Mirianashvili

**Haberleşme Adresi**

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi 3.  
Kat, Merkez Kampüsü 51246  
Niğde

**Tel:** +903882252150 **Faks:** +903882252150

## **İÇİNDEKİLER**

- 1) **ELİTAR VƏ KÜTLƏVİ MƏDƏNİYYƏTLƏR PROBLEMİ MƏZMUN VƏ MAHİYYƏT BAXIMINDAN KEYFİYYƏT DƏYİŞİKLİKLƏRİ FONUNDA.....1-18**
- 2) **BANKA TEMİNAT MEKTUPLARINDA TEMİNAT İLİŞKİSİNİN KURULMASI .....19-30**
- 3) **THOMAS BERNHARD'IN “DER KULTERER” ADLI ESERİ VE FİLMİ; MEDYALARARASI BİR YAKLAŞIMLA UYARLAMA.....31-58**
- 4) **TÜRKÇENİN KELİME YAPIMI VE KUMUK TÜRKÇESİNDEKİ İSİMDEN İSİM YAPMA EKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME.....59-76**
- 5) **Ә. ТӘЖІБАЕВТЫҢ ҚАЗАҚ ДРАМАТУРГИЯСЫН ДАМЫТУ ЖОЛЫНДАҒЫ ІЗДЕНІСТЕРІ.....77-92**
- 6) **ҚЫЗЫЛҚҰМ КҮЙШІСІ АҚБАЛА ЖАНҒАБЫЛУЛЫНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ АРНАУ КҮЙЛЕР.....93-102**
- 7) **MODERN DİLBİLİMİNDE CÜMLE HACMİ ÇALIŞMASININ TEORİK TEMELLERİ.....103-118**





# ELİTAR VƏ KÜTLƏVİ MƏDƏNİYYƏTLƏR PROBLEMI MƏZMUN VƏ MAHİYYƏT BAXIMINDAN KEYFİYYƏT DƏYİŞİKLİKLƏRİ FONUNDA

## Xülasə

Bəşər mədəniyyəti tərəfindən müxtəlif tarixi dövrlərə aid ayrı-ayrı xalqların mədəniyyətləri keyfiyyət baxımından fərqləndirilərək gələcəyə ötürülmüşdür. Ziddiyyətliyin və rəqabətliyin keyfiyyətli “məhsulu” olan mədəniyyət “müasirlik” anlayışı məzmununda zənginliyi qoruyub saxlamışdır. Zehni qabiliyyətinə görə intellektlik çərçivəsində elitarlıq təşəkkül tapmış və zaman-zaman kütləvilikə çevrilmişdir. Beləliklə də keyfiyyətliyin ilə zənginliyi daha da artıran elitar mədəniyyət müvafiq olaraq kütləvi mədəniyyəti də zənginləşdirmişdir. Bu prosesdə elitar mədəniyyətin prinsiplər baxımından kamilliyi keyfiyyət nöqtəyi-nəzərindən kütləvi mədəniyyətdən üstünlüyünü sübut etmişdir, özünəməxsus xüsusiyyətləri qorumaqla daim yaradıcılıq funksiyasını təmin etmişdir.

Eyni zamanda elitar mədəniyyətdə keyfiyyətin əsas meyar olması ləyaqət amilinin də əhəmiyyətliyini, ağıllı, istedadlı, zəkali və işgüzar insanların yaradıcılıqlarını mənəvi dəyərlərlə sübut edir. Qeyd olunmalıdır ki, elitar və kütləvi mədəniyyətlərin sintezi sayəsində “zövq mədəniyyəti” anlayışı təşəkkül tapmışdır. Ancaq bütün tarixi dövrlərdə elitar

ULUSLARARASI TÜRK  
DÜNYASI ARAŞTIRMALARI  
DERGİSİ  
INTERNATIONAL  
JOURNAL OF TURKISH  
WORLD STUDIES  
CİLT 5 / SAYI 2 / NİSAN  
2022

**Sorumlu Yazar**  
**Corresponding Author**

Mahsati CAFAROVA

Azərbaycan Çalışma ve  
Sosyal İlişkiler  
Akademisi, Öğretim  
üyəsi  
mehseti.ceferova@inbox  
.ru

**Gönderim Tarihi**  
**Received**  
14.01.2022

**Kabul Tarihi**  
**Accepted**  
24.02.2022

**Atf**  
CAFAROVA, Mahsati,  
(2022). “Elit ve Kitlesel  
Kültürleri Sorunu İçerik  
ve Mahiyet Açısından  
Nitelsel Değişimlerin  
Arka Planına Karşı”,  
*Uluslararası Türk  
Dünyası Araştırmaları  
Dergisi*, (5/2), 1-18.

ARAŞTIRMA MAKALESI  
RESEARCH ARTICLE

mədəniyyət avanqard mədəniyyət kimi özünü təsdiq etmişdir.

Elitar və kütləvi mədəniyyətlərin özlərinə məxsus funksiyaları mövcuddur. Məhz bu funksiyalar vasitəsilə bu mədəniyyətlər öz təsir güclərini göstərirlər. Bu mədəniyyətlərin ayrılması məsələsində şəhərləşmənin inkişafı, çap texnikasının təşəkkülü, incəsənətin ayrı-ayrı sahələri üzrə elitar və kütləvi zövqlər arasındakı fərqlərin dərinləşməsi kimi məsələlər mühüm rol oynamışdır.

Ayrı-ayrı tarixi dövrlərdə fərd, insan, şəxs, şəxsiyyət, cəmiyyət arasındakı sosial-fəlsəfi fərqlə qabarıqlığı ilə özünü göstərmiş və sübut olunmuşdur ki, bu inkişaf ayrı-ayrı xalqlarda müxtəlif səviyyələrdə baş vermişdir, mühit, şərait, baş verən hadisələr inkişafa və yaxud tənəzzülə səbəb olan amillərlə bağlı olmuşdur. Bütün bu əlaqəliliklərin mənbəyində duran insanın formalaşması və bu formalaşma nəticəsində baş verən dəyişikliklər cəmiyyətin inkişafına təkan vermişdir.

Elita anlayışına A.Şopenauer, F.Nitsşe, N.Berdıyayev və digər tanınmış alim-filosofların müxtəlif yanaşmaları olmuşdur. Bu yanaşmalarda yaradıcı insan “düha adamlar”, “sürünən adamlar”, “fövqəlinən” qismində müqayisə edilir, “hələldici mühit”, “başla düşənlik” və digər amillər önə çəkilir. Beləliklə, müxtəlif mədəniyyətlər arasında baş verən qarşılıqlı əlaqəlilik sayəsində vahidlik prinsipi əsasında bir-birinə bağlılıq qanunauyğunluğun yaranmasına səbəb olur və mədəniyyətin istehsalı və kütləvi istehlakı prosesi baş verir. Bu prosesdə aparıcı amil olan elitar qüvvənin məhsulu olan elitar mədəniyyət vasitəsilə kütləvi mədəniyyətin inkişafı və istiqamətlənməsi mexanizmi yaranır.

**Açar Sözlər:** elitar mədəniyyət, kütləvi mədəniyyət, keyfiyyət amili, qanunauyğunluq, qarşılıqlı əlaqəlilik, insan amili, incəsənət

## THE PROBLEM OF ELITE AND MASS CULTURES AGAINST THE BACKGROUND OF QUALITATIVE CHANGES IN TERMS OF CONTENT AND ESSENCE

### Abstract

The cultures of different peoples belonging to different historical periods have been qualitatively differentiated and passed on to the future by human culture. Culture, a qualitative "product" of contradiction and competition, has retained its richness in the context of the concept of "modernity". According to their intellectual abilities, the elite was formed within the intellect and from time to time became popular. Thus, the elite culture, which further increases the quality and richness, has enriched the mass culture accordingly. In this process, the principled perfection of elite culture has proved its superiority over mass culture in terms of quality, and has always provided a creative function while preserving its unique features.

At the same time, the fact that quality is the main criterion in elite culture proves the importance of the factor of dignity, the creative

values of intelligent, talented, intelligent and business people with moral values. It should be noted that the concept of "culture of pleasure" was formed due to the synthesis of elite and mass cultures. However, throughout history, elite culture has proved itself as avant-garde culture.

Elite and mass cultures have their own specific functions. It is through these functions that these cultures exert their influence. Issues such as the development of urbanization, the formation of printing techniques, the deepening of the gap between elite and popular tastes in various fields of art played an important role in the separation of these cultures.

In different historical periods, the socio-philosophical differences between the individual, the person, the human, the personality, the society have manifested themselves and it has been proved that this development has taken place at different levels in different nations, environment, conditions, events was due to the factors that caused it. The formation of the person who is the source of all these connections and the changes that occur as a result of this formation have given impetus to the development of society.

A. Schopenhauer, F. Nietzsche, N. Berdyayev and other well-known scientists and philosophers had different approaches to the concept of elite. In these approaches, the creative person is compared as "smart people", "creepy people", "superhuman", "decisive environment", "understanding" and other factors are highlighted. Thus, due to the interdependence between different cultures, the interdependence on the basis of the principle of unity leads to the emergence of regularity, and the process of production and mass consumption of culture takes place. In this process, a mechanism emerges for the development and orientation of mass culture through elite culture, which is a product of elite power, which is a leading factor.

**Key Words:** elite culture, mass culture, quality factor, regularity, interdependence, human factor, art

## **Giriş**

Bəşər mədəniyyətinin keçdiyi tarixi-inkişaf yolu ayrı-ayrı dövrlərə uyğun əldə olunan müxtəlif xalqların mədəniyyətlərinin mahiyyət və məzmununun xarakterik xüsusiyyətlərini qoruyub saxlamışdır. Məhz mərhələli şəkildə baş verən belə proseslər ayrı-ayrı xalqların sosial-iqtisadi problemlərinin də həllində mühüm əhəmiyyətə malik olduğundan həyati aktuallığı ilə bütün dövrlərdə fərqlənmişdir. Təbiidir ki, hər bir tarixi dövrün ab-havasını özündə əks etdirən müxtəlif xalqların mədəniyyətləri keyfiyyət amilinin gücünə,

təsirliliyinə görə fərqləndirilmiş və bəşər mədəniyyətində müvafiq yerini tutmuşdur. Belə “ziddiyyətlik” şəraitində xalqların öz mədəniyyətlərinin dəyərliliyini daha da artırmağa səy göstərmələri qanunauyğun hal almışdır və beləliklə də, mədəniyyətlərdə rəqabətlik açıq müstəviyə keçmişdir.

Tarixi dövrlərdə hər bir mərhələnin inkişaf səviyyəsinə uyğun “müasirlik” anlayışı məzmununda tərəqqisi olmuşdur. Məhz ayrı-ayrı xalqların mədəniyyətindəki bu “tərəqqilər” bəşər mədəniyyətini yaratmış və hazırkı inkişafda özünü göstərməkdədir. Qeyd edək ki, bütün bu fəaliyyətlərin məzmununda insan amili dayanır. Məhz xalq insanın zehni gücündən istifadə yolu ilə özünəməxsus maddi-mənəvi abidələrini dövrünə uyğun müasirlik kontekstində daim ədəbiləşdirmiş və əldə etdiyi zənginliyi sonrakı tarixi dövrlərə ötürməyə nail olmuşdur. Beləliklə, insanların dünya mədəniyyətini daha da zənginləşdirmələri milli mədəniyyətlərin mənbəyində öz müsbət həllini tapır.

### **1. Elitar və Kütləvi Mədəniyyətlərin Təşəkkülü və Özlərinəməxsus Cəhətləri**

Öz zehni fəallığı, dünyanı dərk etmə səviyyəsi, baş verən hadisələrə münasibət bildirmə dərəcəsi və təfəkkür qabiliyyətinə görə seçilən insanların intellektliliyi çərçivəsində xalqını mədəni sahədə istiqamətləndirmələri elit qüvvələrin təşəkkülünü labüd etmişdir və elitar mədəniyyətin yaranmasına səbəb olmuşdur. Məhz elitar mədəniyyətin yaranması və inkişafı mərhələli xarakter alaraq kütləvi mədəniyyəti yaratmışdır. Beləliklə elitar və kütləvi mədəniyyətlərin sosial zaman və məkan müstəvisində mərhələli inkişafı, formalaşması və gələcək inkişaf perspektivlərinin sosial-fəlsəfi təhlili son dərəcə əhəmiyyətli olmaqla yanaşı, həm də mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Elitar və kütləvi mədəniyyətlər arasında baş verən dəyişikliklər əsasən keyfiyyət xüsusiyyətləri ilə xarakterizə olunur. Mədəni müxtəlifliyin artması, kütləvi sənayeləşmə dövründə standartlaşmadan uzaqlaşma meyilləri elitar və kütləvi mədəniyyətlərdə kəmiyyət dəyişikliyi zəminində baş verən proseslərin sürətli hal alması üçün şərait yaratmışdır.

Günümüzde müasir sosial-mədəni inkişafın müxtəlifliyi yalnız mədəniyyətin fenomenoloji təzahürləri ilə müşahidə edildiyindən onun qanunauyğunluqları və qanunlarını qavramaq mürəkkəblik yaradır. Elitar və kütləvi mədəniyyətlərin qarşılıqlı münasibətlərinin mürəkkəbliyi, onların fərqli funksional təbiəti, sosial, texniki, estetik və digər amillərin təsiri altında çevrilə bilmə qabiliyyəti, əvvəlki təcrübə də nəzərə alınmaqla, elitar və kütləvi mədəniyyət anlayışlarını yeni bir kritik səviyyədə nəzəri olaraq dərk edilməsini zəruri etdi.

Elitar mədəniyyət prinsipial cəhətdən kamildir, keyfiyyət nöqtəyi-nəzərindən kütləvi mədəniyyətdən üstün olan və kütləvi mədəniyyətə qarşı çıxan, subyektiv xüsusiyyətlərini qoruyan və yaradıcı funksiyanı təmin edən mədəniyyət nümunəsidir. Elitar mədəniyyət ali mədəni dəyərlərin istehsalı ilə xarakterizə olunan bir mədəniyyətdir, nəsillərin intellektual, mənəvi və bədii təcrübəsini məcmu halında özündə ehtiva edir.

Tanınmış kulturoloq Fuad Məmmədov elitar mədəniyyəti “yuxarı təbəqənin mədəniyyəti” və kütləvi mədəniyyəti isə “aşağı təbəqə”nin mədəniyyəti kimi xarakterizə edir. *“Mədəni yaradıcılığın subyektləri kimi həm ziyaluların ayrı-ayrı nümayəndələri və ya onların kollektivləri, həm də bütövlükdə xalq kütlələri çıxış edirlər. Cəmiyyətin ruhi mədəniyyətinin yaradılması mexanizmi iki “təbəqənin” qarşılıqlı təsiri nəticəsində yaranır – xalqın adi şüuru (“aşağı təbəqə”) və ziyalılar tərəfindən (“yuxarı təbəqə”) həyata keçirilən peşəkar “ruhi istehsal” (Məmmədov, 2016:51).*

Hər bir insan fitrən eyni xarakterə malik deyildir, bəzi insanlar anadangəlmə olaraq istedadlı və qabiliyyətli şəkildə dünyaya gəlir. Məhz bu tip insanlar da sonradan elitar təbəqəni təşkil edir. Elitar mədəniyyətdə konkret bir sosial sinifdən deyil, yaradıcı şüurdan bəhs edilir. Kütləvi mədəniyyətin təmsilçilərini keyfiyyət deyil, kəmiyyət maraqlandırır, elitar mədəniyyətdən fərqli olaraq kütləvi mədəniyyət bəsit və bayağı olması ilə diqqəti cəlb edir və kütləvi mədəniyyətin təmsilçiləri bilikli olmağa meyil etmirlər.

“Mədəniyyət cəmiyyətdə ictimai şüurun formalaşmasında iştirak edir. Bu zaman onun problemləri fəlsəfi aspektdə təhlil edilməlidir. Mədəni dəyərlərin istehsalı və istehlakının xüsusiyyətləri kulturoloqlar tərəfindən mədəniyyətin iki sosial

formasının mövcudluğunu ortaya qoymağa imkan verdi: elitar mədəniyyət və kütləvi mədəniyyət”(Əlibəyli, 2013).

Elitar mədəniyyətin təmsilçiləri indi artıq bütün mədəni üslublardan geniş və sərbəst şəkildə istifadə edirlər. Xüsusilə də keçən yüzilliyin 60-cı illərindən etibarən elitar mədəniyyətlə kütləvi mədəniyyət formalarının qarışığından meydana gəlmiş yeni formalar ortaya çıxmağa başladı. Kütləvi mədəniyyət kütləvi tərzdə sənayeləşmiş cəmiyyətin inkişafı zəminində ortaya çıxması ilə xarakterikdir. Kütləvi mədəniyyət elitar mədəniyyətdən fərqli olaraq özünəməxsus cəhətlərə malikdir. Belə ki, kütləvi mədəniyyət yeni ictimai təbəqəni formalaşdıraraq baş verən hadisələri sadələşdirən şəkildə əks etdirir, şüurlarla rəşional təşəkkülün inkarını əmələ gətirir və s. (Manafova-Əfəndiyeva-Şahhüseynova, 2010: 185-186).

Elitar mədəniyyətdə keyfiyyət əsas meyar olduğu üçün ləyaqət amili də mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Ağıllı, istedadlı, zəkalı, fəzilətli və işgüzar insanların yaradıcılığı sayəsində təzahür edən elitar mədəniyyət mənəvi dəyərlərlə özünü biruzə verir.

Alim-tədqiqatçıların ideyalarına görə, elitar mədəniyyət hətta kütləvi mədəniyyətlə birləşir ki, bunun da nəticəsində iki mədəniyyətin sintezi baş verir. Bu sintez vasitəsilə “zövq mədəniyyəti” anlayışı formalaşmışdır (Manafova-Əfəndiyeva-Şahhüseynova, 2010: 170). Araşdırmalardan məlum olmuşdur ki, kulturoloq və filosof alimlər elitar mədəniyyətdə keyfiyyət dəyişikliklərini ayrı-ayrı müdəallarla və amillərlə aydınlaşdırmışlar. Bu müddəallardan ən başlıcası kütləvi mədəniyyətin cəmiyyətdə geniş əhatəyə malik olmasıdır (Manafova-Əfəndiyeva-Şahhüseynova, 2010: 170-171).

Akademik Ramiz Mehdiyev mədəniyyətin kütləvi və elitar formalarının fərqliliyini göstərmişdir: “*Elitar mədəniyyət yalnız intellektual elita üçün əhəmiyyətlidir və geniş xalq kütlələri üçün əlçatmazdır. Xalq kütlələri yalnız kütləvi mədəniyyəti başa düşür və qəbul edirlər*” (Mehdiyev, 2010:262).

Orteqa-i-Qassetə görə, elitar və kütləvi mədəniyyətlər arasındakı fərqi mütəlqəşdirilməsi nəticəsində populyar və qeyri-populyar incəsənətin ayrılması, T. Adornoya görə elitar və kütləvi mədəniyyətlə bağlı bədii şüurun tipologiyasının

yaradılması bu mədəniyyətlərin fərqliliyini bir daha sübut edir (Manafova-Əfəndiyeva-Şahhüseynova, 2010:171).

Elitar mədəniyyət avanqard mədəniyyət kimi özünü göstərir. XX əsrin 60-cı illərinin sonunda isə azlığın mədəniyyəti sayılan “avanqard mədəniyyət” elitar avanqardizm adlandırılır (Manafova-Əfəndiyeva-Şahhüseynova, 2010:180). Elitar avanqardizm Azərbaycan musiqi incəsənətində Üzeyir Hacıbəyov, Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Tofiq Quliyev, Şəfiqə Axundova və digər şəxsiyyətlətin yaradıcılığında, həmçinin “pop-musiqi” sahəsində də əks olunmuşdur.

Elitar mədəniyyətin inkişafı prosesində təhsil mühüm rol oynayır. Elitar mədəniyyətin aşkara çıxması üçün istedad və təhsil müştərək çalışmalıdır. Bu müştərək çalışmanın mövcud olmadığı cəmiyyətlərdə mədəniyyət məhvə məhkumdur. Ümumiyyətlə, cəmiyyətin inkişafında elitanın gücü danılmazdır. Elit insanları yetişdirməyən cəmiyyətlərdə mədəniyyətin inkişafı, həmçinin xalqın suverenliyi şübhə altına alınır. Cəmiyyətin daha yaxşı bir səviyyəyə çatdırma məsuliyyəti də elitar təbəqənin üzərinə düşür.

Araşdırmalara görə, kütləvi mədəniyyətin kütləvi informasiya vasitələrinin köməyi ilə yayılması, kommersiya xarakteri daşması, kütləvi istehlakçıya istiqamətlənən mədəniyyət növü olması ilə xarakterizə olunur. “Kütləvi mədəniyyətin mahiyyəti şəxsləşdirilmiş inkulturasiyadan, yəni, dünyagörüşü və davranış normalarını öyrədən şəxsi təcrübəsinin öyrənənə ötürmə yolu ilə translyasiyası, insanların kütləvi akkulturasiyası, yəni elitar mədəniyyət nailiyyətlərinin adı mədəniyyət dilinə çevrilməsi və cəmiyyətdə onların kütləvi tirajlanması ilə şərtlənir” (Məmmədov, 2016:52).

Mədəniyyətin elitar və kütləvi mədəniyyət adı altında birləşdirməsini sosial varlıq və sosial idarəetmə strategiyalarının iki növü kimi də qavramaq olar. Məhdud özünüidarəetməyə malik olan, keyfiyyət etibarilə üstünlük təşkil edən elitanın və tamamilə dominant mahiyyət kəsb edən kütlənin meydana gətirdiyi mədəniyyət nümunələri özünüidarəetmə, fərqli istehsal, yenilik, istehlak və fərqli tənziqləmə münasibətləri baxımından müxtəlifdir. Bunu müxtəlif tarixi dövrlərə aid bədii sənətkarlıq nümunələrində, dekorativ-tətbiqi sənətkarlıq, təsviri sənət, heykəltəraşlıq, memarlıq nümunələrində, musiqi sənətkarlığında

və digər sahələr üzrə mövcud nümunələrin timsalında görmək olar. Beləliklə, kütləvi mədəniyyətdə intellektual cəhətdən aşağı olan insanların zəif yaradıcılıq qabiliyyəti ehtiva olunmuşdur, elitar mədəniyyətdə isə məhdudlaşdırılmış təcrübənin intellektual üstünlükləri özünü biruzə verir.

## **2. Elitar Mədəniyyət və Mədəni Dəyərlərin İstehsalı**

Elitar mədəniyyətin mahiyyətində mədəni dəyərlərin istehsalı, toplanması bərpası, qorunması və gələcək nəsillərə ötürülməsi sahəsində sosial lokalizasiya mövcuddur. Kütləvi mədəniyyət isə əsasən maddi vəsaitlərin istehlakına yönəldilmişdir. Elitar mədəniyyətdə dini, fəlsəfi, bədii və publisistik mətnlər, rituallar və rəmzlər əks olunmuşdur. Kütləvi mədəniyyət üçün hər şeydən əvvəl müxtəlif sosial mühitlərdə üstünlük təşkil edən ayrı-ayrı sahələr üzrə ənənələr kütlələrə öz təsirini göstərir.

XIX-XX əsrlərdə elitar təbəqə haqqında irəli sürülən nəzəriyyələr burjua demokratiyasında meydana gələn böhranları tənzimləməyə istiqamətlənmişdir. "Müasir elita nəzəriyyələri XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində burjua demokratiyasının böhranı şəraitində xalq kütlələrinin idarə etmək qabiliyyətinin olmadığı və əvvəlki aristokratiya ideyalarının geniş yayılmağa başladığı dövrdə meydana gəlmişdir" (Tağıyev, 1990:164-165).

Elitar mədəniyyət ümumbəşəri dəyərlərə malik olan, hər zaman kamilləşməyə çalışan, yenilikçi layihə və modelləri özündə cəmləşdirən mədəniyyət formasıdır. Elitar təbəqə də cəmiyyətdəki müxtəlif proseslərin idarəçilik qabiliyyətinə malik olan insanlar kimi qloballaşma prosesinin "bələdçisi" funksiyasını öz öhdəsinə götürür, qlobal məkanda milli mədəni sərhədləri tənzimləyir, milli mədəniyyəti beynəlxalq mühitə uyğunlaşdırmağa çalışır.

Araşdırmalardan məlum olmuşdur ki, həm elitar, həm də kütləvi mədəniyyətlər müxtəlif tarixi şəraitlərdə formalaşmışdır. Elitar mədəniyyətin inkişaf dövrü və təşəkkül tapması erkən sivilizasiyaların yaranması ilə əlaqədar olmuşdur ki, elitar mədəniyyəti yaratmaq üçün xüsusi bacarıqlar, biliklər tələb olunmuşdur. Kütləvi mədəniyyətdə fərdin uyğunlaşması, şəxsiyyətin tamamilə və ya qismən tənzimləndiyi sosial normalar passiv təbəçilik variantda təqdim olunur və onun



inkışafının məqsədi fərdin müəyyənləşdirilməsi deyil, fərđi prinsipin kütlələr arasında yayılmasıdır. Elitar mədəniyyət obyektiv şəkildə beynəlmilləşməyə çalışaraq qloballaşmanın inkışafına öz töhfəsini verir, kütləvi mədəniyyət funksional təzahürlərində elitar mədəniyyətlə ziddiyyət təşkil etsə də, təbiətə kosmopolit olduğundan əsasən milli mədəniyyəti formalaşdırmağa meyillidir.

Postmodernizm dövrünə aid elitar və kütləvi mədəniyyəti bir-birindən fərqləndirmək olduqca çətindir. Bu baxımdan da elitar və kütləvi mədəniyyətin xüsusiyyətləri daha dərindən araşdırılmalıdır. Elitar və kütləvi mədəniyyətin xüsusiyyətlərinin tədqiqi isə müxtəlif bölgələr üzrə aparıldıqda daha məqsədəuyğundur.

Müasir elmi ədəbiyyatda kütləvi mədəniyyətin müxtəlif funksiyaları mövcuddur. Bəzi mənbələrdə kütləvi mədəniyyət XX əsrdə yeni kommunikativ və reproduktiv sistemlərin inkışafı (kütləvi mətbuat və kitab nəşriyyəti, səs və video qeydləri, radio və televiziya, xoreoqrafiya, peyk rabitəsi, kompüter texnologiyası) və əldə olunan nailiyyətlər nəticəsində qlobal məlumat mübadiləsi ilə əlaqələndirilir. Kütləvi mədəniyyətlə bağlı digər baxışda isə onun istehsalının və geniş spektrdə yayılmasının təşkili üçün sənaye və post-sənaye cəmiyyətinin yeni tipli sosial quruluşunun inkışafı ilə əlaqəsi vurğulanır. Kütləvi mədəniyyətin funksiyaları haqqında ikinci anlayışda müasir dövr mədəniyyətinin sosial-tarixi məzmunu və dəyişiklik tendensiyaları nəzərə alınır. Kütləvi mədəniyyət XX əsrin mədəni hadisələri və müasir cəmiyyətdə kütləvi istehlak üçün hazırlanan mədəni dəyərlərin istehsal xüsusiyyətlərinin birləşməsidir. Kütləvi mədəniyyətin şəraitindən asılı olmayaraq bütün insanlar tərəfindən istehlak edildiyi güman edilir (Manafova-Əfəndiyeva-Şahhüseynova, 2010:182).

Elit təbəqənin nümayəndələrinin zehni çevikliyi bütün sosial siniflərdə özlərini biruzə verir. Elita cəmiyyətin təkə hakim deyil, eyni zamanda ziyalı və istedadlı hissəsidir, ən yüksək mənəvi və estetik qabiliyyətlərə malikdir, ali mənəvi fəaliyyətlə özünü biruzə verməyə qadirdir. Dahi alman filosofu Artur Şopenhauer bəşəriyyəti ümumilikdə iki yerə - dahi və faydalanan insanlara bölmüşdür.

Dahi insanlar bölgüsünə daxil olanlar estetik düşüncəyə və bədii fəaliyyətə qadirdir, bir sıra üstün məziyyətlərə malikdirlər, ikinci bölgüyə daxil olanlar, yəni faydalanan insanlar yalnız sırf praktik, utilitar fəaliyyətlə məşğuldular (Şopenhauer, 2012).

Elitar və kütləvi mədəniyyətin ayrılması məsələsində şəhərləşmə prosesinin inkişafı, çap texnikasının meydana gəlməsi, incəsənət sahəsində elitar və kütləvi zövq arasında olan fərqi dərinləşməsi kimi amillər önəmli rol oynamışdır. Müasir sənaye cəmiyyətinin əsasına çevrilən orta sinif nümayəndəsi üçün uğura səy göstərmək, şəxsi mülkiyyətə can atmaq və fərdiyyətçilik xarakterikdir. Kütləvi mədəniyyət nümunələri dedektiv, vestern, melodram, musiqili komediya, komiks, komediya, sketç, parodiya, vodevil və s. kimi janrlar vasitəsilə özünü biruzə verir ki, bu da keyfiyyətliliklə tətbiqdə fərqləndirilir.

İncəsənətdə və bədii yaradıcılıqda elitar və kütləvi mədəniyyət bir sıra sosial funksiyaları yerinə yetirir. Onlardan xüsusilə keyfiyyətli, yaradıcı, ünsiyyət, idraki-evristik və qiymətverici funksiyalar əlaqəli şəkildə götürülür (Hacıyev, 2012:437).

Akademik Ramiz Mehdiyevə görə mədəniyyətinin əsas funksiyasını nəsillərin mənəvi təcrübəsini qorumaq, gələcək nəsillərə çatdırmaq və mənimsəməsindən ibarətdir. Mədəniyyət idraki, informativ və adaptasiya funksiyalarını keyfiyyətlilik nəzərə alınmaqla yerinə yetirməklə dəyərlər istehsal edən bir sahədir. Elitar və kütləvi mədəniyyət istehsal etdiyi dəyərlər vasitəsilə cəmiyyəti tənzimləyir, gerçəkliyi qiymətləndirir (Mehdiyev, 2012: 262).

Professor Həmid İmanova görə mədəniyyət ictimai hadisə kimi aşağıdakı funksiyaları yerinə yetirir:

- "insanyaradıcı funksiya vasitəsilə fərd şəxsiyyətə çevrilir;

- adaptasiya funksiyası vasitəsilə cəmiyyətin dəyişikliklərə adaptasiyası və başqa sivilizasiyalara qarşılıqlı təsiri həyata keçirir;

- qeyri-gentropik funksiya vasitəsilə elitar və kütləvi mədəniyyət cəmiyyəti qorumaq üçün özünəməxsus keyfiyyətini göstərir. Elitar və kütləvi mədəniyyətlər vasitəsilə dəyərləri seçilir, məhdud əhəmiyyətli dəyərlər sıradan çıxır, bəşəriyyət

üçün lazım olanlar isə ümumbəşəri xəzinəyə daxil olur” (İmanov, 2010:417).

Kütləvi mədəniyyətdə kəmiyyət əmsalı, elitar mədəniyyətdə keyfiyyət əmsalı üstünlük təşkil etdiyindən elitar mədəniyyətdə ezoterik xüsusiyyətlər ehtiva olunur. Elitar mədəniyyətin ezoterik xüsusiyyətləri gizli biliklərlə müşahidə olunduğundan geniş kütlə üçün nəzərdə tutulmur. Elitar mədəniyyətin müxtəlif formalarının daşıyıcıları din xadimləri, dini təriqətlər, monastırlar, mason lojalari, sənətkarlıq emalatxanalari, siyasətçilər, xüsusi ədəbi-bədii və intellektual dairələr, gizli təşkilatlar olmuşdur.

Cəmiyyətin imtiyazlı qruplarının subkulturası kimi müəyyən edilən elitar mədəniyyətin gündəlik həyat səviyyəsindən yüksəkdə olduğu danılmaz bir faktır. Elitar mədəniyyət bir tərəfdən, sosial-mədəni prosesin innovativ bir fermenti kimi çıxış edir, digər tərəfdən də, dini-fəlsəfi və ictimai-siyasi utopiyaların ideallaşmış dünyasında sosial reallıqdan və onun aktual problemlərindən uzaqlaşır. Hazırda dünyada baş verən real hadisələrə qarşı passiv etiraz formasını elitar mədəniyyətin cəmiyyətin sosial-mədəni həyatına təsir göstərə bilməməsi ilə xarakterizə etmək olar.

### **3. Elita vasitəsilə mədəniyyətdə inkişafın baş verməsi**

Elitanın kütləyə təsiri sayəsində mədəniyyətdə baş vermiş inkişaf öz növbəsində elitar mədəniyyətin də yeni mərhələsinə təkan verir. Müxtəlif xalqların fəaliyyətlərinin nəticəsi olaraq onların mədəniyyəti və incəsənətinin müxtəlifliyi özünü göstərir. Bu proses eyni zamanda müxtəlif yaş qrupuna mənsub insanlar arasında da təcəssüm edir. Burada kortəbiilik, reallıq, mühit, mövcudluq kimi amillərin təsiri də nəzərə alınır. Qeyd etmək yerinə düşərdi ki, kütləvi mədəniyyətin qədimliyi və zənginliyi xalqların mənəvi və maddi dəyərlərinin adekvatlığı ilə ölçülür. Müasir dövrdə yeni texnologiyanın tətbiqi sayəsində elitar və kütləvi mədəniyyətlər arasındakı qarşılıqlı əlaqəlilik tədqiqat və təbliğat nöqtəyi-nəzərindən daha əhatəli xarakter alır və müvafiq qanunauyğunluğa çevrilir.

Tarixi inkişafın bütün mərhələlərində fərd, insan, şəxs, şəxsiyyət, cəmiyyət arasında mövcud olan sosial-fəlsəfi fərqlər özünü qabarıq şəkildə göstərmiş və fərddən cəmiyyətə qədərki

fəaliyyətin ayrı-ayrı xalqlarda müxtəlif səviyyədə davamı baş vermişdir. Bu proses mühit, şərait, baş verən hadisələr, inkişafa və yaxud tənəzzülə təkan verən amillərlə bağlı olsa da, bütün bunların mənbəyində insan amili dayanır. İnsanın formalaşması, insan tərəfindən mühitdə edilən dəyişikliklər, cəmiyyət daxilində şəxsiyyətin rolu və sair bu kimi məsələlərin araşdırılması həmişə aktualıq kəsb etmişdir. Bütün bu proseslərin mərhələli şəkildə baş verməsi idraki fəaliyyətlərlə sıx bağlı olmuşdur. Belə fəaliyyətlərin məqsədyönlü və mərhələli aparılması məhz elitarlıq və kütləviliklə əlaqədardır. Belə fərqlilikdən yaranan təbəqələşmə mühitdə baş verən hadisələri sürətləndirərək bu və ya digər istiqamətdə mühitin zənginləşməsinə səbəb olmuşdur.

Elita anlayışına müxtəlif yanaşmalar olmuşdur. A.Şopenhauer “Dünya iradə və təsəvvür kimi” kitabında insanlığı sosioloji məğzdə iki hissəyə ayırır: “düha adamlar” və “sürünən adamlar”. Bununla da birincinin yüksək mənəvi, estetik daşıyıcı olduğunu söyləyir. F.Nitsşenin əsərlərində isə elitar konsepsiya “fövqəlinsan” konsepsiyasında təcəssüm olunur. “Fövqəlinsan” Nitsşeyə görə qeyri-adi estetik qavramaya malikdir (Нитше, 1990:137).

XX əsrin sonu və XXI əsrin əvvəllərində elita ilə kütlə arasında yaranan ziddiyyətlər alim-tədqiqatçılar tərəfindən araşdırma obyektinə çevrildi. Alimlərin müqayisələrinə görə belə ziddiyyətlərin təşəkkülü, davam etməsi, kütlələr arasında müəyyən gərginliyə səbəb olması amillərinin müxtəlif istiqamətliyi təbiidir. Çünki informasiya məkanının əsas və həlledici “mühit” rolunu oynaması “mədəniyyətləşmə”nin ayrı-ayrı xalqlarda müxtəlif sürətli xarakter almasına səbəb olurdu. Digər tərəfdən də kütlələr arasında “başadüşənlik” amili özünü biruzə verməyə çalışırdı, müxtəlif mühitlərdə fərqli qavramalar və bunun müqabilində baş verən əks münasibətlərdə də fərqlilik prosesləri öz təsirini göstərirdi. Alim-tədqiqatçı N.Berdyayevin qeydlərinə görə, kütlə sadə və bəsit texniki sivilizasiyanı çətinlik çəkmədən qəbul edir, lakin ali, inkişaf etmiş mədəniyyəti qavraya bilmir, özünün malik olduğu dini dünyagörüşünü ateizmlə asanlıqla əvəz edə bilir. Beləliklə də, kütlə insanında mədəniyyətə fərdi daxilolmanın yaddaşlardan getdikcə silinmə başlayır. O, fərdin şüurundan, şəxsi vicdanından, şəxsi

mühakiməsindən məhrum olur. Şəxsiyyətin kütləviləşməsi hadisəsi mədəniyyətin ümumi böhran axarında baş verir (Hüseynov, 2012:735).

Cəmiyyətdə “kütləviləşmə”də əvvəlki mədəniyyətlə yeninin qarşılaşması prosesində müxtəlif ziddiyyətlərin meydana gəlməsi təbiidir. Çünki ilk baxışda əvvəlki mədəniyyət nümunələri “köhnə” görünsə də, yeni ilə müqayisədə “qiymətdən düşsə də”, diqqəti cəlb etməsə də, tarixi dövrlərdən sonra “köhnə” sayılan həmin nümunələr daha da cəlbədiçi görünür, tarixi keçmişin daşıyıcısına, “elçisinə” çevrilir və mənbələşir, getdikcə də daha çox arzulanır. Məsələn, Azərbaycan mədəniyyətinin timsalında görürük ki, klassik bəstəkar mahnıları, adət-ənənələrimizdən bu günə qədər süzülüb gələn bayatılarımız, laylalarımız, deyimlərimiz, aşiq sənətkarlığı, 1930-80-ci illərdə çəkilməş bədii filmlərimiz və sair kimi yaradıcılıq nümunələri bunun bariz nümunəsidir. Buna görə də kütləvi mədəniyyətin məzmunundan, tərkibindən “çıxarılmış” əvvəlki “mədəniyyət” sonrakı tarixi dövrlərdə kütləvi mədəniyyətin məzmununda bəziləri üçün kortəbii də olsa “vacibə” çevrilməklə kütlələr tərəfindən arzulamağa başlayır və “sədəvrləşir”.

Ayrı-ayrı bütün tarixi dövrlərdə mədəni formalaşmanın bu və ya digər səviyyədə baş verməsi öz təsdiqini tapır. Təbiidir ki, belə formalaşmalar həmçinin əqli inkişafda da bağlı olduğundan, mühitdən və həmin mühitdəki mövcud şəraitdən asılı olaraq öz fərqlilikləri ilə seçilmişlər. Burada mühit amillərinin rolu mühümdür. Hazırda kütlə içərisində sürətli formalaşma mövqeyində olan yeni tip insanlar vasitəsi ilə inkişaf sürətli xarakter alır. Bunun başlıca səbəblərindən olan elektronlaşmanın bütün sahələrə təsiri danılmazdır. Elektron kütləvi informasiya vasitələri zehni baxımdan fərqlənən yeni tip insanın formalaşmasına kömək edir. Eyni zamanda hazırkı şəraitdə kütlələrin zehni irəliləyişə can atmaları və dolğun informasiyaya malik olmaları bir gerçəklikdir. Yəni, elektron kütləvi informasiya vasitələri yayıldıqca kütləvi mədəniyyətin əhatə dairəsinin də genişlənməsi müvafiq olaraq sürətli xarakter alır. Lakin hazırkı şəraitdə bu prosesi faciəvi hal kimi qəbul etmək düzgün olmazdı. Çünki elektron inkişaf və həmçinin rəqəmsallaşma geniş vüsət alması qarşısızalmazdır. Müvafiq

elektron inkişaf insan beynindən kənarında ola bilməz. Bir sözlə, elektronlaşmada daxil olmaqla zehni inkişaf bütün sahələrdə zəruridir.

Ayrı-ayrı xalqların fərqli mədəniyyətləri mövcud olduğundan müxtəlif tarixi dövrlərdə bu mədəniyyətlər bir-biri ilə mütləq qarşılıqlı əlaqədə inkişaf yolunu keçirlər. Hər bir xalqın özünəməxsus maddi və mənəvi dəyərləri vasitəsilə fərqlilik özünü göstərmişdir. Tarixi dövr bu dəyərlərin mənimsənilməsinə, qəbul edilməsinə tələb etdiyindən vahidliyə, inteqrasiyaya meyillilik artır. Məhz mədəniyyətdə vahidlik nəticəsində kütləvilikə istiqamətlənmə baş vermiş və həmçinin mənimsəmədə müəyyən qədər rahatlıq özünü göstərir. Beləliklə də, ayrı-ayrı mədəniyyətlər arasında qarşılıqlı əlaqə nəticəsində biri-birinə bağlılıq vahidlik müstəvisində qarşılıqlı əlaqədən qanunauyğunluğun yaranması səviyyəsinə qalxır. Nəticədə maddi və mənəvi mədəni dəyərlərin istehsalı və kütləvi istehlakı prosesi baş verir. Bu prosədə elitarlıq aparıcı mexanizmdə əsas qüvvəyə çevrilir. Bununla da elitar mədəniyyət vasitəsilə kütləvi mədəniyyətin istiqamətlənməsi, inkişafı prosesi baş verir ki, bunun da inkişaf sürəti elitar mədəniyyət tərkibində olan aparıcı zehni fəaliyyətin gücü ilə ölçülür.

#### **4. Elitar və Kütləvi Mədəniyyətlərdə Fərqlilik**

Qeyd edək ki, xalq mədəniyyəti ilə elitar və kütləvi mədəniyyətlər arasında fərqlilik mövcuddur. Xalqın həyat və fəaliyyətinin nəticəsi olaraq onun mədəniyyəti və incəsənəti də formalaşır, inkişaf edir. Beləliklə, xalq elita üçün mənbə rolunu oynadığından, elitanın formalaşması məhz xalqın formalaşması ilə sıx bağlıdır. Xalqa məxsus qaynaqlar, mənəvi dəyərlər, bədii sənətkarlıq, memarlıq, bədii yaradıcılıq, təsviri sənət, musiqi sənəti, şifahi və yazılı ədəbiyyat nümunələri, folklor və s. digər nümunələr xalqın içərisində elitanın təşəkkülünə, inkişafına, formalaşmasına səbəb olur. Yəni, yaradıcılıq xətti boyunca əvəzsiz olan xalqı kütlə əvəz edir. Bu prosədə təbiidir ki, bütün yaradıcılıq nümunələri tam olaraq kütlə tərəfindən yaşadılmır və hətta mədəniyyətin bir hissəsi mərhələ-mərhələ yox olmaya məruz qalır. Sivilizasiyada xalqlar tərəfindən yaradılan dəyərlərin “saf-çürük” edilməsi prosesi gedir. Nəticədə mədəniyyətdə “dəyişiklik” baş verir, tətbiq zamanı forma

dəyişir, məzmununda da müvafiq olaraq “özgələşmə” baş verir. Beləliklə, sivilizasiya tərəfindən mədəniyyət yaranmır, mədəniyyətin yenidən dəyişməsi həyata keçirilir. Sivilizasiya bir növ özündən əvvəl yaradılanlarla barışmaq istəmir. Tanınmış alman filosofu O. Şpenqler yalnız dəyərli insanın ideyalarını, dərin məntiqini qiymətləndirir və baş verən əhəmiyyətsiz hadisələrin məhz həmin insanlar tərəfindən düzgün dərk edildiyini göstərir (Шпенглер, 1993: 47).

Hazırda mədəniyyətin dəyərləndirilməsində, qorunmasında yaşlı və orta nəsil ilə gənc nəsil arasında fərqlər mövcuddur:

1. Yaşlı və orta nəsil adət-ənənə və tarixi köklərin əsasında mədəniyyətlərin inkişafını və davamını həyata keçirir. Gənc nəslin isə bir qismi kortəbiiyyə uyaraq “məqsədsiz” mahiyyət, məzmun arxasınca getməyə can atır.

2. Yaşlı və orta nəsil incəsənətin müxtəlif növləri vasitəsilə bədii sənətkarlıq və yaradıcılıq nümunələrindəki milli mədəni dəyərlərin gələcək tarixi dövrlərə ötürülməsinə çalışır. Bu prosesdə də bir qisim gənc nəsil isə bu istiqamətdə bəsit fikirləri ilə kifayətlənməyə çalışır, ən “asan, rahat” olanla əylənməyə can atır.

3. Yaşlı və orta nəsil öz milli mədəniyyətini düzgün qiymətləndirir, gənc nəsil isə bu prosesdə qeyri-dəqiq, səthi münasibətilə seçilir. Beləliklə də, digər xalqın mədəniyyətinə “meyillənmə” kimi qeyri-mütənasiblik ortaya çıxır.

Beləliklə, ayrı-ayrı xalqların mədəni mühiti bir növ digər mədəniyyətlərin müdaxiləsinə qarşı qoruyucu sədd çəkməyə çalışır. Lakin istər-istəməz inteqrasiya proseslərinin gücləndiyi şəraitdə belə sədləri möhkəmləndirmək müşkülə çevrilir. Bu da təbiidir. Qarşılıqlı əlaqəsiz inkişaf etmiş mədəniyyətdən danışmaq qeyri-mümkündür. Mədəniyyətlərin əlaqədə inkişafı məhz dünya mədəniyyətinin dinamik inkişafına səbəb olur. Belə qarşılıqlı əlaqədə ayrı-ayrı mədəniyyətlərin itməsi, assimilyasiyaya uğraması yox, daha da inkişafı prosesi baş verməlidir. Gənc nəsil isə öz milli mədəniyyətlərini əldə etdikləri bilik, bacarıq, qabiliyyət, vərdislərindən istifadə edərək daha da zənginləşdirməli, onun təsir dairəsini artırmalıdır.

XX əsrdə mədəniyyətdəki avanqard meyillər həmin əsrin bütün mədəni həyatına təsir göstərirdi. XXI əsrdə

mədəniyyətlərarası dialoqların əhəmiyyətli təsiri özünü göstərməkdədir. Hazırda mədəniyyətlərarası dialoq qarşılıqlı əlaqə müstəvisində öz inkişaf istiqamətlərini müəyyən edir. Məhz belə inkişaf istiqamətlərinə əməl edilməsi mədəniyyətlərarası sərhədlərin dəf edilməsinə şərait yaradır. Doğrudur, bu sərhədlər tamamilə götürülə bilməz, çünki fərqli mədəniyyətlər bütövlükdə dünya mədəniyyətinə zənginlik gətirə bilər. Ayrı-ayrı xalqların mədəniyyəti günbəgün inkişaf edərək artdığından, dünya mədəniyyətini də müvafiq olaraq zənginləşdirir.

Elitar və kütləvi mədəniyyətlərdə də fərqlilik, ayrı-ayrı xalqlara mənsub olma özünü biruzə verir. Bu prosesdə elitanın intellektuallaşması da özünü göstərir. Bəzən də intellektual elita mahiyyət etibarını ilə aristokrat təbəqənin təsirinə məruz qalır, onların diktəsi ilə fəaliyyətini davam etməyə məcbur olur. Lakin müvəqqəti məhdudiyətlər intellektual elitarlığın fəaliyyətinin qarşısını ala bilməz.

İntellektual elitarlığın inkişafında yeni yaradıcılıq məkanına malik olmaqda məqsədyönlü fəaliyyət daha güclüdür. Elitar təbəqə insana, təbiətə, cəmiyyətə daim yeni yanaşma yollarını axtarır və həmçinin kütləvi şüur formalarına müqavimət formalarını seçir, lazım gəldikdə bu formaları tətbiq edir.

Postmodernist incəsənət aktivliyə meyilliliyi ilə elitar xüsusiyyətə malikdir. Bu incəsənət əslində kütləvi auditoriya üçündür. Kütləvi şüur bu incəsənətdə istədiyini tapmağa nail olur. Kütləvi təsəvvürdə isə incəsənətlə əyləncə arasındakı sərhəd yox olur.

## **Nəticə**

Beləliklə, apardığımız araşdırmadan aşağıdakı nəticəyə gəlmək olar:

1. Keyfiyyət dəyişikliyi sayəsində mədəniyyətin zənginliyi elita tərəfindən dəyərləndirmə dərəcəsi ilə ölçülür. Məhz bu zənginlik yaradıcı şüurun qabiliyyətliliyi ilə düz mütənasibdir. Sənət əsəri yaradan əsl sənətkaristədətinə, şəxsi məsuliyyət hissəsinə, vicdanına və zövqünə əsaslanır. Yaradılan nümunə incəsənətlə mədəniyyət tərkibində məzmunu çevrilərək xəlqiləşir və kütlələrə ötürülür. Və bu ötürülənin kütləviləşmə



dərəcəsi məhz onun bədii gücünün keyfiyyət dərəcəsi ilə ölçülür.

2. Xalqların mədəniyyətlərinin tarixilik baxımından müxtəlifliyi, onların əcdadları tərəfindən ayrı-ayrı tarixi dövrlərdə mövcud olan və keyfiyyəti ilə seçilən qədim maddi, mənəvi mədəniyyət nümunələri, dəyərləridir. Yəni, kütləvi mədəniyyətin inkişafı nümunələr və dəyərlərin tarixiliyi, qədimliyi və bilavasitə keyfiyyətliliyi ilə ölçülür. Hər bir xalqın özünəməxsus bədii sənətkarlıq və yaradıcılıq nümunələri müxtəlif tarixi dövrləri özündə əks etdirdiyi kimi, mif və folklor kimi mənəvi dəyərlər də qədimliyi özündə daşıyır. Əksər hallarda bu dəyərlər keyfiyyət baxımından bütün region və ölkələr üçün populyarlıq kəsb edir.

3. Mədəniyyətdə kütləviləşmə yeni texnologiya vasitəsi ilə yüngülləşsə də, bu, heç də texnikanın inkişafı ilə bağlı deyil, keyfiyyətliliyinə görə seçilir. Yüksək keyfiyyətə malik mədəniyyətin coğrafi ərazisi böyük olduğundan, kütləvi mədəniyyətin də coğrafi ərazisi böyükdür və hələ qədimdən seçilən mədəniyyətdə kütləvilik mövcud olmuşdur. Deməli, buna müvafiq olaraq kütləvi mədəniyyət anlayışı da insanlığın yaranması ilə əlaqədardır.

4. Elitar mədəniyyətin yaranma tarixi də qədimdir, çünki elitar təbəqənin yaratdığı yeni keyfiyyətli, zənginliyi ilə fərqlənən dəyərlər dəyər kütlə tərəfindən mənimsənilərək qiymətləndirilmiş, qorunmuş, kütləviləşmiş və nəsillərə ötürülmüşdür.

5. Beləliklə, qarşılıqlı əlaqənəticəsində yeni kütləvi mədəniyyətlərin yaranması və bunun bazasında tələbatları ödəyər biləcəy yeni elitanın formalaşması, sonrakı tarixi dövrlərdə isə bu elitanın keyfiyyət gücü sayəsində kütləvi mədəniyyətin yeni-vacib formasının yaranması mexanizmi qanunauyğun hal alır. Beləliklə, elitar mədəniyyətlə kütləvi mədəniyyət arasında qarşılıqlı əlaqə reallaşır və bu, mədəniyyətdə elitarlığın kütləviləşməsi qanunauyğunluğu adlanır.

**Elmi yenilik.** Zaman-zaman təşəkkül edən və öz zəngin fəaliyyətini durmadan artıran elitar mədəniyyət özünəməxsus funksiyaları ilə kütləvi mədəniyyətin inkişafına və istiqamətlənməsinə səbəb olmuşdur. Müxtəlif tarixi dövrlərdə bu prosesdə elitar mədəniyyətlə kütləvi mədəniyyət arasında olan

qarşılıqlı əlaqəliliyin qanunauyğunluğa çevrilməsi baş vermiş, bu prosesdə keyfiyyət amili mühüm əhəmiyyətə malik olmuşdur, bu da mədəni zənginlikdə əsas və aparıcı rola malik elit qüvvə tərəfindən həyata keçirilmişdir. Bu proses bu gün də davam etməkdədir.

## **Ədəbiyyat**

- HACIYEV, Zeynəddin (2012). "Fəlsəfə" Ali məktəblər üçün dərslik. Bakı: Turan evi.
- HÜSEYNOV, İlqar, ƏFƏNDİYEV Tural (2012). Kulturologiya tarixi. Dərslik. Bakı, Mars-Print.
- İMANOV, Həmid (2010). Fəlsəfənin əsasları. Bakı: Turan evi.
- MEHDİYEV, Ramiz (2010). Fəlsəfə. Dərs vəsaiti. Bakı: Şərq-Qərb.
- Mədəniyyət tarixi və nəzəriyyəsi (2010) . Ali məktəblər üçün dərslik. M.J.Manafova, N.T.Əfəndiyeva və S.A.Şahhüseynovanın ümumi redaktəsilə. Bakı: Sabah.
- MƏMMƏDOV, Fuad (2016). Kulturologiya, mədəniyyət, sivilizasiya. Bakı: "OL" MMC.
- ŞOPENHAUER, Artur (2011). Dünya: iradə və təsəvvür kimi. Bakı: Təknur MMC.
- TAĞIYEV, Əlikram (2012). Siyasət nəzəriyyəsi, Bakı: Elm və təhsil.
- НИЦШЕ, Фридрих (1990). О пользе и вреде истории для жизни». Сочинение в 2-х томах, том 1, Москва: Мысль.
- ШПЕНГЛЕР, Освальд (1993). Закат Европы. В 2-х томах 1. Москва: Мысль.
- ƏLİBƏYLİ, Elçin (2013). Elitar və kütləvi mədəniyyət. <http://elchinalibeyli.blogspot.com/2013/05/>

# BANKA TEMİNAT MEKTUPLARINDA TEMİNAT İLİŞKİSİNİN KURULMASI

## Özet

Dünyada sanayi devriminin yaşanması ve beraberinde küreselleşmenin de etkisiyle ticaret hacimleri ciddi oranda ve tutarlarda artış göstermiştir. Bu süreçte ise ticaret hacminin artması ile birlikte alıcılar ve satıcılar arasında güvene dayalı problemler ortaya çıkmaya başlamıştır. İşletmelerin birbirlerine olan güven sorunu, işletmelerin karşı karşıya kaldığı en önemli risk unsurları arasındadır. Günümüzde ise birbirlerini tanımayan ve birbirlerine güvenemeyen bu işletmeler arasında bu problemi ortadan kaldırmak amacıyla güven tahsis eden bir mekanizma olarak teminat mektupları ortaya çıkmıştır. Birbirlerini tanımayan taraflar arasında bir bankanın devreye girerek söz konusu işletme ya da işletmelere garanti vermesi diğer bir ifade ile kefil olması taraflar arasındaki güvensizlik sorununun ortadan kaldırmaktadır. Gerek yurtiçi ve gerekse yurt dışı işlemlerde ikili ilişkilerin dışında bir de bankanın bu ticari ilişkide güven unsuru olarak yer alması günümüzde kabul görmüş ve böylece işletmeler banka teminat mektuplarına yoğun olarak ihtiyaç duymaya başlamıştır. Bu çalışmada banka teminat mektuplarına ilişkin hususlar genel ve teorik çerçevede ele alınmış ve banka teminat mektuplarının işletmeler için önemi üzerinde durulmuştur. **Anahtar Kelimeler:** *Teminat mektupları, Banka, Muhatap, Lehdar*

ULUSLARARASI TÜRK  
DÜNYASI ARAŞTIRMA-  
LARI DERGİSİ  
INTERNATIONAL JOUR-  
NAL OF TURKISH  
WORLD STUDIES  
CİLT 5 / SAYI 2 / NİSAN  
2022

**Sorumlu Yazar**  
**Corresponding Author**

Su Sümeýra YILMAZ

Doğuş Üniversitesi,  
Sosyal Bilimler  
Enstitüsü, Özel Hukuk  
Bölümü,  
suylmaz@outlook.com.

**Gönderim Tarihi**

**Received**

26.01.2022

**Kabul Tarihi**

**Accepted**

14.02.2022

**Atf**

YILMAZ, Su Sümeýra  
(2022). "Banka Teminat  
Mektuplarında Teminat  
İlişkisinin Kurulması",  
*Uluslararası Türk Dün-  
yası Araştırmaları Der-  
gisi*, (5/2), 19-30.

ARAŞTIRMA MAKALESİ  
RESEARCH ARTICLE

## **ESTABLISHING A GUARANTEE RELATIONSHIP IN BANK LETTERS OF GUARANTEE**

### **Abstract**

Trade volumes after the industrial revolution in the world and especially the effect of globalization have significantly increased in both value and quantity. In this process, with the increase in trade volume, problems based on trust began to arise between buyers and sellers. The problem of mutual trust between businesses is among the most important risk factors faced by businesses. Today, letters of guarantee have emerged as a mechanism that allocates trust among these businesses that do not know and cannot trust each other in order to eliminate this problem. The fact that a bank intervenes between parties that do not know each other and gives guarantees to the enterprises in question, in other words, being a guarantor eliminates the problem of mistrust between the parties. The emergence of a bank to be a factor of trust in both domestic and international transactions in addition to bilateral relations has been accepted today, and thus enterprises have started to need (use) bank letters of guarantee.

In this study, subjects or issues related to bank letters of guarantee are discussed in general and theoretical framework and the importance of bank letters of guarantee for businesses is emphasized in detail.

**Key Words:** *Letter of Guarantees, Bank, Acceptor, Beneficiary*

### **Giriş**

Teminat mektupları işletmeler arasında ticari işlemler sırasında ortaya çıkan riskin tamamını ya da bir bölümünü tazminat altına alan ve genellikle üçlü taraflı bir sözleşmeyi ifade etmektedir. Söz konusu bu sözleşmede; lehtar, muhatap ve keşideci olmak üzere üçlü bir taraf bulunmaktadır. Ancak bazı durumlarda bankaya kefalet veya teminat yoluyla garanti veren lehtar dışında gerçek veya tüzel kişiler de lehtar adına garantör olabilmektedir. Bu tür sözleşmelerde garantörlerde sözleşmede yer alabilir. Teminat mektubunun hazırlanmasını talep eden, teminat verilen ve riski üstlenen bankanın kredili müşterisi olan garanti edilen işletmeye lehtar, sözleşmeyi düzenleyen ve garanti veren bankaya keşideci, lehtarın, adına sözleşme hazırlattığı kişiye diğer bir ifade ile kendisine garanti verilen işletmeye ise muhatap ve teminat mektuplarında sadece lehtarın tek başına garantör olduğu durumlar haricinde lehtarla birlikte veya lehtarın dışında bağımsız olarak üçüncü kişilere ise garantör denilmektedir. Bu sözleşme sonucunda ise bankalar; teminat

mektupları aracılığı ile sözleşmenin alacaklısı olan muhatap işletmeye, borçlu konumda olan lehtarın muhatap işletme ile ticari ilişkisi sonucu yükümlülüğünü yerine getirmemesi nedeniyle ortaya çıkabilecek zararları herhangi bir şekilde yasal mercilere başvurmaksızın karşılamayı taahhüt etmektedir. Teminat mektuplarının hızlı bir şekilde paraya dönüştürülebilmesi, düşük maliyetli oluşu ve yasal mercilere başvurmadan sonuç alınabilmesi nedeniyle günümüzde teminat mektupları işletmeler arasında yaygın bir şekilde kullanılmaktadır.

### **1. Teminat Mektubu Kavramı ve Teminat Mektuplarının Unsurları**

Banka teminat mektupları ile ilgili Türk hukuk sisteminde özel olarak yapılmış bir düzenleme bulunmamaktadır. Ancak bu hususta yapılan işlemler ve düzenlemeler geçmişten günümüze Yargıtay kararları çerçevesinde ele alınmıştır. Bu çerçevede banka teminat mektuplarının hukuken garanti sözleşmesi niteliğinde olduğu genel kabul görmektedir. Türk Hukuku'nda garanti sözleşmesine ilişkin tek düzenleme olarak kabul edilen TBK m. 128 (BK m. 110) hükmü de Fransız Hukuku'ndan örnek alınarak hukukumuzda geçmiş bir düzenlemedir. Türk hukuk sisteminde teminat mektuplarına ilişkin ilk düzenleme 8 Ocak 1928 tarihli ve 6048 sayılı Kararname hukuk sistemimizde yerini almıştır. Bu düzenleme ile devlet ve diğer kamu kuruluşlarının kabul edecekleri kesin, geçici ve avans teminat mektupları hazırlanmış ve bu mektuplara ilişkin özellikler belirlenmiştir. 1963 yılında söz konusu Kanun, yürürlükten kaldırılmakla birlikte resmi daireler ve kurumlar teminat mektupları düzenlenmeye ve kullanmaya devam etmişlerdir.<sup>1</sup>

Teminat mektuplarının herhangi bir kanuni düzenlemede doğrudan yer almayışı doktrinde bazı tartışmaların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Teminat mektupları, bir süre kefalet sözleşmesi hükümlerine tabi tutulmuş ancak, içeriğinde yer alan bazı kavramlar sonucunda, sözleşmenin garanti sözleşmesi özelliği taşıdığı düşüncesini ortaya çıkararak, görüş ayrılıklarının

---

<sup>1</sup> S. Reisoğlu, *Banka Teminat Mektupları ve Kontrgarantiler*, Ankara, 2003, s.54.

yaşanmasına sebep olmuştur. Bu görüş ayrılıklarına ilişkin olarak 1967 ve 1969 yıllarında Yargıtay bu hususlarda bir düzenleme yapma ihtiyacı duymuş ve banka teminat mektuplarının, garanti sözleşmesi niteliğinde olduğuna hükmetmiştir (Yargıtay İçtihadı Birleştirme Kararı). Bu çerçevede doktrinde teminat mektuplarının teminat amaçlı garanti sözleşmeleri arasında kabul edilmesi gerektiği ifade edilmektedir.

Banka teminat mektupları daha önce de ifade edildiği gibi garanti sözleşmesi olarak nitelendirilmektedir. Dolayısı ile banka teminat mektuplarında garanti sözleşmelerinde yer alması gereken unsurların bulunması gerekmektedir. Bu nedenle banka ile muhatap işletme arasındaki sözleşmenin garanti sözleşmesinin unsurlarını taşıması gerekmektedir. Garanti sözleşmelerine ilişkin unsurları aşağıda şekilde özetlemek mümkündür <sup>2</sup>

**i.**Sözleşme ile bir ilişki kurulmalı; Banka teminat mektupları, Yargıtay kararlarına istinaden hukuki anlamda garanti sözleşmeleri olarak değerlendirilmektedir. Garanti sözleşmeleri, sadece tek bir tarafa borç yükleyen kural olarak metni şekle tabi olmayan ancak yazılı ve ıslak imzalı olması gereken sözleşmedir. Bu nedenle teminat mektuplarında sadece düzenleyen bankanın imzası bulunmakta diğer bir ifade ile muhatabın imzası yer almamaktadır <sup>3</sup>

**ii.**Risk önceden belirlenmeli; Banka teminat mektubu sözleşmelerinde lehtarın teminat mektubu metninde belirtilen olaylara göre riskleri banka tarafından güvence altına alınmaktadır. Bu çerçevede, banka teminat mektubu ile garanti edilen risklerin hangi ilişkiden kaynaklanabilecek riskler olduğu taraflarca önceden belirlenmelidir<sup>4</sup>

**iii.**Sözleşmede belirtilen tutar belirlenmeli; Teminat mektuplarının metin kısmında bu mektubu düzenleyen banka tarafından üstlenilen risk karşılığında ödenecek tutarın belirli olması gerekmektedir. Diğer bir ifade ile teminat mektubu ile garanti altına alınan tutar sözleşmede belirlenmiştir. Söz konusu tutarın yazı ile de yazılması gerekmektedir. Riskin gerçekleşmesi

---

<sup>2</sup> G. Öztürk, “Banka Teminat Mektuplarında Lehtarın Hak ve Yükümlülükleri”, *Terazi Aylık Hukuk Dergisi*, 5 (2007), s. 21.

<sup>3</sup> E.C. Kahyaoglu, *Banka Garantileri*, Beta Yayınları, İstanbul, 1996, s.45.

<sup>4</sup> V. Doğan, *Banka Teminat Mektupları*, Seçkin Yayınevi, Ankara, 2005, s.40.

halinde sözleşmede belirtilen tutarın ilk yazılı talepte banka tarafından ödenmesi gerekir<sup>5</sup>.

iv. Bağımsız bir sözleşme olması; Banka teminat mektuplarının bağımsız bir sözleşme olması, teminat amaçlı kefalet gibi diğer benzer sözleşmelerden ayırt etmektedir. Bağımsızlık ile anlatılmak istenen husus söz konusu sözleşmenin ve içeriğinin başka bir sözleşmeye bağlı olmamasıdır. Verilen bu teminat aracılığı ile söz konusu ilişkiden doğan risk güvence altına alınarak bağımsız bir hale gelmektedir<sup>6</sup>.

## **2. Teminat İlişkisinin Kurulması**

### **2.1. Teminat İlişkisinin Tarafları**

Banka teminat mektubunun düzenlenmesinde kural olarak üç tarafın menfaati vardır. Ancak ilgili tarafların menfaatleri farklıdır. Bu taraflardan biri, lehine teminat verildir. Belirtmek gerekir ki banka teminat mektupları açısından “lehtar” bazen kendisine garanti verileri, bazen de garantiden yararlananı ifade etmektedir.<sup>7</sup> Bankanın teminat mektubu vermesiyle lehtarın itibarının yerini bankanın itibarı almıştır. Böylece lehtara işin verilmesi kolaylaşacağından faaliyet sahası genişleyecektir.

Teminat veren banka ise, teminat mektubu karşılığında bir komisyon elde etmektedir. Teminat mektubu paraya çevrilse bile aldığı kontrgarantiden ödediği meblağı geri alması mümkün olduğundan prensip olarak bir zararı da söz konusu olur.

Alacaklı yani teminat verilen muhatap açısından bakıldığında teminat verenin bir banka olması daha başlangıçta önemli bir güven unsuru teşkil etmektedir.<sup>8</sup> Lehdarın yükümlülüğünü yerine getirmesi halinde meydana gelecek zararlarını banka teminat mektubu karşılayacaktır.

Teminat mektubunun düzenlenmesinde üç tarafın menfaati varsa da, teminat ilişkisinin iki tarafı vardır. Bunlar taahhüt altına giren bir banka ile garanti alan durumundaki muhataptır. Bir

---

<sup>5</sup> S. Arkan, “Teminat Mektubu Veren Bankanın Hukuki Durumu”, *Banka ve Ticaret Hukuku Dergisi*, 16/4 (1992) s. 61.

<sup>6</sup> Doğan, *Banka Teminat Mektupları*, s. 42.

<sup>7</sup> Reisoğlu, *Banka Teminat Mektupları ve Kontrgarantiler*, s.25.

<sup>8</sup> N. Barlas, *Para Borçlarının İfasında Borçlunun Temerrüdü ve Bu Temerrüd Açısından Düzenlenen Genel Sonuçlar*, İstanbul, 1992, s.1.

edimi veya fiili taahhüt edilen lehtar, teminat mektubunun tarafı değildir. Ancak banka rücu hakkını güvenceye almak için lehtarla imzaladığı bir kontrgarantiye dayanarak ve lehtarın talimatıyla teminat mektubu düzenler. Teminat mektubu lehtarın talimatıyla düzenlenmiş olsa dahi, banka teminat mektubundan kaynaklanan teminat ilişkisi banka ile muhatap arasında meydana geleceğinden lehtar bu ilişkinin tarafı değildir.

## **2.2 Teminat Alan (Muhatap)**

Türk uygulamasında, garantiyi veren banka dışında; kendisine hitaben teminat mektubu verilen kişiye muhatap<sup>9</sup> denilmektedir. Teminat mektubunun milletlerarası nitelik kazanabilmesi için, teminat verenin; lehtarın veya muhatabın yabancı olması gerekir.

## **2.3 Teminat Veren (Banka)**

5411 sayılı Bankacılık Kanunu<sup>10</sup> bankaların gerçekleştirecekleri faaliyetler arasında nakdi, gayrinakdi her cins ve surette kredi verme işlemlerini de saymıştır.(5411 sayılı Kanun md.4/c). 5411 sayılı Kanunda, banka teminat mektupları genel kredilendirme açısından düzenlenmiştir. Bu Kanunun 48. Maddesine göre, “*Bankalarca verilen nakdi krediler ile teminat mektupları, kontrgarantiler, kefaletler, aval, ciro, kabul gibi gayrinakdi krediler ve bu niteliği haiz taahhütler, satın alınan tahvil ve benzeri sermaye piyasası araçları, tevdiatta bulunmak suretiyle ya da herhangi bir şekil ve surette verilen ödünçler, varlıkların vadeli satışından doğan alacaklar, vadesi geçmiş nakdi krediler, tahakkuk etmekle birlikte tahsil edilmemiş faizler, gayrinakdi kredilerin nakde tahvil olan bedelleri, ters repo işlemlerinden alacaklar, vadeli işlem ve opsiyon sözleşmeleri ile benzeri diğer sözleşmeler nedeniyle üstlenilen riskler, ortaklık*

---

<sup>9</sup> Reisoğlu, *Banka Teminat Mektupları ve Kontrgarantiler*, s. 28 ve İ. Başara, “Banka Teminat Mektuplarının Hukuki Niteliği”, *Türkiye Bankalar Birliği Dergisi, Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, 83 (2009), s. 302-317.

<sup>10</sup> *Resmi Gazete*, 01.11.2005 tarih ve 25983 sayılı Mükerrer; Ü. G. Tekinalp, *Bankalar ve Kurumlar Mevzuatı ile 5411 Sayılı Bankacılık Kanununun Açıklamaları ve Doğmatik Mimarisi*, İstanbul, 2006, s. 36 ve Nuray Ekşi, *Milletlerarası Ticaret Hukuku*, Beta Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul, 2010, s. 294.



*payları ve Kurulca kredi olarak kabul edilen işlemler izlendikleri hesaba bakılmaksızın bu kanun uygulamasında kredi sayılır.”*

Bankalar, krediler ve diğer alacaklarla ilgili olarak, doğmuş veya doğması muhtemel zararların karşılanması ve bunlar dışında kalan varlıkların değer azalışları için yeterli düzeyde karşılık ayrılmasına, aktiflerin kalitesine ve sınıflandırılmasına, garantilerin ve teminatların alınmasına, bunların değerinin ve güvenilirliğinin ölçülmesine, takibe alınan kredilerin izlenmesine ve vadesi dolmuş kredilerin geri ödenmesine ilişkin politikaları oluşturmak ve uygulamak, bunları düzenli olarak gözden geçirmek, tüm bu hususları icra edebilecek gerekli yapıları tesis etmek ve işletmek zorundadır. Karşılık ayrılacak kredi ve alacakların nitelikleri ile karşılıklara ilişkin usul ve esaslar BDDK tarafından belirlenir.<sup>11</sup>

## **2.4 Lehtar**

Lehtar, teminat ilişkisine sebep olan, bankadan gayrinakdi kredi alan, kendi yapacağı edimleri banka aracılığıyla temin altına alan taraftır.

Aslında garanti sözleşmenin doğrudan tarafı değildir.<sup>12</sup>

## **2.5 Kontrgaran**

Banka, muhataba ödeme yapılması durumunda kendi müşterisine başvurup karşı tarafa ödediği miktarı geri alabilmek için belli bir hukuki alt yapıyı oluşturmak ve banka muhataba ödemede bulunursa ve müşterisine başvurursa, ödediği parayı müşteriden alabilmek için, teminat mektubu aracılığıyla üstlendikleri riskleri güvence altına almak istemektedir.

Kontrgaranti, teminat mektubu ödemek zorunda kalan bankanın rücu ilişkisini düzenleyen bir sözleşmedir. Kontrgaranti sözleşmesi, ayrı bir sözleşme olarak düzenlenebileceği gibi, bankanın genel limitli bir kredi sözleşmesi içinde yer alan maddeler şeklinde de olabilir.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> 5411 sayılı Kanun, Madde 53.

<sup>12</sup> Doğan, *Banka Teminat Mektupları*, s.63.

<sup>13</sup> D. Songur, & Ç. Ceylan, “Banka Teminat Mektubu–Hukuki Niteliği ve Çeşitleri”, *Antalya Bilim Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 4/2 (2014), s. 149-177 ve Ü. Tekinalp, *Banka Hukukunun Esasları*, İstanbul, 2009, s. 390.

Burada, muhabata miktarı ödeyip, yapmış olduğu ödemeyi, faiz ve her türlü masrafları ile birlikte geri alabilmek için, tarafına yani bankaya her türlü güvenceyi sağlayan ve bu miktarı ödeyeceğini garanti altına alan, bankanın kendi yaptığı ödemeleri geri almak için yazılı talebinden sonra ödemek zorunda kalan kişiye kontrgaran denilmektedir.

### **3. Konsorsiyum Oluşturulması Yoluyla Teminat Verilmesi**

Birden fazla bankanın kendi aralarında fikir birliğine vararak riski paylaşmaları olasıdır. Konsorsiyum oluşturulmasına çeşitli nedenler etken olabilir. Teminat mektuplarının tutarının çok fazla olması, bir bankanın vereceği limiti aşması, riskin bir banka için fazla olması gibi nedenlerle konsorsiyum oluşturulabilir.

Konsorsiyum oluşturan bankalardan bir sekreter banka seçilir. Garantiyi genellikle bu banka verir. Diğer bankalar ise, konsorsiyum anlaşmasına imza koyarak riskin belirli bir kısmını paylaştıklarını garantiyi veren bankaya taahhüt ederler. Bunlara iştirakçi banka veya üye banka denir. Fakat konsorsiyumu meydana getiren her bankanın diğerlerinden müstakil olarak kendi imzaladığı teminat mektubunu muhabata vermesi de mümkündür.<sup>14</sup>

### **4. Banka Teminat Mektuplarının Garanti Sözleşmesi Niteliği**

Banka teminat mektupları Türk hukukunda yasayla tanzim edilmiş değildir. Bu nedenle, teminat mektuplarına uygulanacak hükümlerin tespit edilebilmesi, öncelikle hukuki niteliğinin belirlenmesine bağlıdır.

Banka teminat mektuplarının hukuki niteliği konusunda çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Bir görüşe göre, banka teminat mektupları kefalet mukavelesi niteliği taşır<sup>15</sup>. Diğer bir görüşe göre, banka teminat mektupları üçüncü kişinin fiilini taahhüt niteliğinde olup garanti mukavelesinin özelliklerini taşımaktadır.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Ü.G Tekinalp, *Joint Venture*, Ankara 1988, s. 163.

<sup>15</sup> Barlas, *Para Borçlarının İfasında Borçlunun Temerrüdü*, s.40.

<sup>16</sup> G. Vural, *Teminat Mektupları* 25, Ankara, 1968, s. 417.

Yargıtay 1967 tarihli içtihadı birleştirme kararında, “*Banka teminat mektupları, üçüncü şahsın fiilini taahhüt niteliğinde olup daima yazılı şekilde düzenlenmektedir. Bu mektupta genellikle bankanın sorumlu olacağı en yüksek miktar rakamla gösterilmektedir. Bankanın sıfatı teminat veren olduğundan taahhüdü esas sözleşmeyi yapan taraflardan ve esas akitten ayrı ve tamamıyla bağımsızdır. Bankanın taahhüdü lehdarın borcunun geçerliliğine ve varlığına bağlı olmaksızın garanti taahhüdü olarak meydana gelir. Banka bu teminat mektubu ile bir sözleşmeye bağlanmış şahsın yükümlülüğünü yerine getirmesini ve yerine getirmediği takdirde teminat alan şahıs için doğacak tehlikeleri kısmen veya tamamen üzerine alır*”.<sup>17</sup>

Yargıtay, vardığı bu sonucu 1969 tarihli içtihadı birleştirme kararıyla da aynen kabul etmiştir. “*Banka sözü edilen teminat mektubu ile muvakkat ithalatçının fiilini Borçlar Kanununun 110. maddesine göre taahhüt etmiştir. Verdiği bu teminat mektubunun mahiyeti garanti taahhüdü niteliğindedir. Garanti veren bağımsız bir borç altına girdiğinden parayı ödemekle akdi yükümlülüğünü yerine getirmiştir*”.<sup>18</sup>

Yargıtay 11. Hukuk Dairesi,14.9.1995 tarihinde verdiği kararında da banka teminat mektubunun garanti sözleşmesi niteliğinde olduğunu ifade etmiştir.<sup>19</sup>

Kontrgaranti mektubunda yer alan “*tarafınızdan talep edilen miktarı Muduroğlu Limited Şirketinden ödenmesini istediğinize ve adı geçen miktarın Muduroğlu Limited Şirketi tarafından ödenmediğine ilişkin yazılı olarak teyidinizin alınması üzerine ilk talepte ödemeyi taahhüt ediyoruz*” ifadelerini Yargıtay, kontrgaranti mektubunun paraya dönüştürülmesi için uyulması mecburi bir şart olarak kabul etmemiştir.

Banka teminat mektupları, genel olarak garanti mukavelesi niteliğinde kabul ediliyorsa da kefalet niteliğinde veya hem kefalet hem de garanti mukavelesi niteliğinde teminat mektubu düzenlenebileceğinden, bir banka teminat mektubunun hukuki

---

<sup>17</sup> İBK, E. 1966/16, K.1967/7: Resmi Gazete 05.04.1968 tarih ve 12867 sayı.

<sup>18</sup> YHGK, E. 1986/11-642, K.1988/287,T.30.3.1988:15(1989)11 YKD s.1534-1536.

<sup>19</sup> 11. HD, E. 1995/3754, K. 1995/6288, T.14.9.1995.

niteliği tayin edilirken her somut olayda mektubun taşıdığı özellikler göz önüne alınarak bir sonuca varmak gerekir.

Teminat mektuplarının garanti ya da kefalet mukavelesi niteliğinde kabul edilmesi, iki mukavele arasında bazı farklar olması nedeniyle önem taşımaktadır. Bu farklılıklar genel olarak şunlardır:

“1-Kefalet sözleşmesi BK'nın 483-503. maddeleri arasında düzenlendiği halde, garanti sözleşmesi kanunda düzenlenmemiştir.”<sup>20</sup>

2-Kefalet sözleşmesinin geçerliliği yazılı şekilde yapılmasına ve belli bir miktarın gösterilmesine bağlıdır. Garanti sözleşmesi şekle tabi olmadığından sözlü olarak da yapılabilir.<sup>21</sup>

3-Kefalet asıl borca bağlı ferî bir borçtur. Garanti sözleşmesinde ise garanti veren asli borç altına girmektedir.

4-Kefil asıl borçluya ait itiraz ve defileri alacaklıya karşı ileri sürebilir. Garanti sözleşmesi asıl borçtan bağımsız olduğundan garanti veren, lehine teminat mektubu verdiği kişiye ait itiraz ve defileri ileri süremez.

5-Kefil yaptığı ifa oranında kanunen alacaklının haklarına halef olduğu halde teminat veren için böyle bir hak söz konusu değildir.”<sup>22</sup>

Kefilin borcu kefalet sözleşmesinde asıl borca bağlı ferî bir borçtur.<sup>23</sup> Kefaletin ferî bir borç olması sebebiyle kefalet sözleşmesinin kabul görürlüğü temel borç ilişkisinin geçerliliğine bağlıdır. Asıl borç ilişkisinin herhangi bir nedenle sona ermesi durumunda, kefilin borcu da sona erecektir.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Barlas, *Para Borçlarının İfasında Borçlunun Temerrüdü*, s.33.

<sup>21</sup> H. Tandoğan, *Borçlar Hukuku Özel Borç İlişkileri*, Ankara, 1987, s. 818.

<sup>22</sup> Barlas, *Para Borçlarının İfasında Borçlunun Temerrüdü*, s.28-33.

<sup>23</sup> *Borçlar Kanunu, Madde.485*. Mustafa Dural & Ekrem Kurt, (2013) *Açıklamalı Türk Medeni Kanunu ve Türk Borçlar Kanunu*, Filiz Kitabevi, İstanbul, 2013, Madde 485.

<sup>24</sup> *Borçlar Kanunu, Madde.485*. Mustafa Dural & Ekrem Kurt, *Açıklamalı Türk Medeni Kanunu ve Türk Borçlar Kanunu*, Madde 492 ve F. Canbolat & Topuz, S .(2008) “Kefalet ile Garanti Ayırımının Önemi ve Ayrımda Uygulanacak Kıstaslar”, *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, 78 (2008), s. 53-76.

## **Sonuç**

Ticaretin gelişmesi ile birlikte ticari araçlara duyulan gereksinimde artmıştır. İlk başlarda nakit, takas gibi yöntemlerle ticari hayat sürdürülebilirken, ticaretin gelişmesi ile birlikte bu araçlar yetersiz kalmıştır. Taraflar, ticari hayatlarını riske atmamak için karşılıklı olarak güvence talep etmeye başlamış ve bunun sonucunda banka teminat mektupları ortaya çıkmıştır. Tarafların şahsi güvencelerinin yanında banka güvencesi ile sağlanan teminat sonucunda alacakları riskler azalmış, karşılıklı ticari güven artmıştır. Uluslararası ticaret hacminin de artmasına katkı sağlamıştır. Türk hukuk sisteminde banka teminat mektupları ile ilgili herhangi bir düzenleme bulunmaması uygulamada ciddi sorunlara yol açmaktadır. Doktrinde yapılan tanımlar, teminat mektuplarının genel özelliklerini belirtmiş başka bir tanımlama getirilememiştir. Teminat mektuplarının kefalet sözleşmesi mi garanti sözleşmesi mi tartışmaları söz konusu olmuş, daha sonra her iki sözleşme çeşidini de karşılayacak bir teminat mektubu düzenlemesi olabilir mi sorusunu akıllara getirmiştir.

Bu sorunların önüne geçebilmek için, Türk hukuk sisteminde “banka teminat mektupları “ile ilgili bir düzenleme yapılması gerekmektedir. Eğer bir düzenleme yapılamıyorsa en azından uluslararası sözleşmelere “UNCITRAL” gibi sözleşmelere taraf olunabilir.

## **Kaynakça**

- Arkan, S. (1992). “Teminat Mektubu Veren Bankanın Hukuki Durumu”, *Banka ve Ticaret Hukuku Dergisi*, 16/4), s. 59-84.
- Barlas, N. (1986). *Türk Hukuk Sisteminde Banka Teminat Mektupları*, İstanbul.
- Barlas, N. (1992). *Para Borçlarının İfasında Borçlunun Temerrüdü ve Bu Temerrüd Açısından Düzenlenen Genel Sonuçlar*, İstanbul.
- Başara, İ.(2009). “Banka Teminat Mektuplarının Hukuki Niteliği”, *Türkiye Bankalar Birliği Dergisi, Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, 83 (2009), s. 302-317.
- Canbolat, F& Topuz, S .(2008) “Kefalet ile Garanti Ayrımının Önemi ve Ayrımda Uygulanacak Kıstaslar”, *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, 78 (2008), s. 53-76.
- Doğan, V. (2015). *Teminat Mektupları*, 5. Baskı, Ankara.
- Dural, Mustafa & Ekrem Kurt, (2013) *Açıklamalı Türk Medeni Kanunu ve Türk Borçlar Kanunu*, Filiz Kitabevi, İstanbul.

- Ekşi, N.(2010). *Milletlerarası Ticaret Hukuku*, Beta Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul
- Kahyaoğlu, E.C., (1996), *Banka Garantileri*, Beta Yayınları, İstanbul.
- Öztürk, G. Banka Teminat Mektuplarında Lehhtarın Hak ve Yükümlülükleri, *Terazi Aylık Hukuk Dergisi*, 5/2 (2007). s. 20-27.
- Reisoğlu, S. (1963). *Garanti Mukavelesi*, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları, Ankara.
- Reisoğlu, S. (2003). *Banka Teminat Mektupları ve Kontrgarantiler*, Ankara.
- Seza Reisoğlu'nun konuşmacı olarak katılımıyla 22 Ekim 2002 tarihinde düzenlenen "Teminat Mektupları Uygulaması ve Karşılaşılan Sorunlar" konulu konferansa ait konuşma metni, *Türkiye Bankalar Birliği Dergisi*, 77 (2011), sayfa yok.
- Songur, D & Ceylan, Ç “Banka Teminat Mektubu–Hukuki Niteliği ve Çeşitleri”, *Antalya Bilim Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 4/2 (2014), s. 149-177
- Tekinalp, Ü. (2009). *Banka Hukukunun Esasları*, 2. Baskı, İstanbul.
- Vural, G. (1968) *Teminat Mektupları*. Ankara.
- YİBK. 13.12.1967 T. E. 1966/16 K. 1967/7; YİBK. 11.6.1969 T. E. 1969/4 K. 1969/6.

Online Kaynak

[www.jurix.com.tr](http://www.jurix.com.tr)

[www.lexpera.com.tr](http://www.lexpera.com.tr)

[www.dergipark.org.tr](http://www.dergipark.org.tr)

[www.kazancı.com.tr](http://www.kazancı.com.tr)

# THOMAS BERNHARD'IN “DER KULTERER” ADLI ESERİ VE FİLMİ; MEDYALARARASI BİR YAKLAŞIMLA UYARLAMA

## Özet

Edebiyattan filme uyarlama çalışmaları, geçmişten günümüze süregelen ve evrimsel bir süreç içinde olan uygulamalardır. Çalışmanın konusunu edebiyat dünyasının önemli yazarlarından biri olarak kabul edilen Avusturyalı yazar Thomas Bernhard'ın “Der Kulterer (1969)” adlı eseri ile 1974 yılında senaryosunu kendisinin üstlendiği, başrolde Helmut Qualtinger'in oynadığı, rejisörlüğünü Vojtěch Jasný'in gerçekleştirdiği aynı adlı film uyarlaması oluşturmaktadır. Çalışmanın giriş bölümünde film ve edebiyat ilişkisinden söz edilerek genel bir durum değerlendirilmesi yapılırken, birinci bölümde teorik altyapılar eşliğinde Thomas Bernhard'ın edebi eseri, yazarın düşünce dünyasına da ışık tutularak incelenmekte ve edebiyat sinema ilişkisi ve uyarlama konusunda genel bilgiler verilmektedir. Edebiyattan filme uyarlama yaklaşımlarının ele alındığı ikinci kısımda ise çalışmaya konu olan “Der Kulterer” adlı eser ve film yine teorik yaklaşımlar ışığında analiz edilmektedir. Son bölümünde ise, yazarın bizzat kendisi tarafından uyarlaması yapılan eser medyalararası bir yaklaşımla çözümlenmekte, edebi eser filme aktarılırken hangi anlatım enstrümanlarının yazar tarafından tercih edildiği ve edebi dili film uyarlamasına nasıl aktardığı elde edilen

ULUSLARARASI TÜRK  
DÜNYASI ARAŞTIRMA-  
LARI DERGİSİ  
INTERNATIONAL  
JOURNAL OF TURKISH  
WORLD STUDIES  
CİLT 5 / SAYI 2 / NİSAN  
2022

**Sorumlu Yazar**  
**Corresponding Author**

Halit ÜRÜNDÜ

Niğde Ömer Halisdemir  
Üniversitesi, Yabancı  
Diller Yüksekokulu,  
Yabancı Diller Bölümü

**Gönderim Tarihi**  
**Received**  
11.02.2022

**Kabul Tarihi**  
**Accepted**  
03.03.2022

**Atıf**  
ÜRÜNDÜ, Halit  
(2022). “Thomas  
Bernhard'ın “Der  
Kulterer” Adlı Eseri Ve  
Filmi; Medyalararası Bir  
Yaklaşımla Uyarlama”,  
*Uluslararası Türk  
Dünyası Araştırmaları  
Dergisi*, (5/2), 31-58.

ARAŞTIRMA MAKALESİ  
RESEARCH ARTICLE

bulgular ışığında değerlendirilmektedir. Thomas Bernhard'ın edebi eserinin senaryo uyarılma sürecinde bizzat kendisinin rol almış olması çalışmayı özgün kılmaktadır. Bu bağlamda yazarın katkısına rağmen iki medya aracının birbirine uyarlanması esnasında ortaya çıkan muhtemel kayıp ve eşdeğerlik ilkesi bağlamındaki yaklaşımına dikkat çekilmesi hedeflenir.

**Anahtar Kelimeler:** Medyalararası, Uyarılma filmler, Avusturya Edebiyatı, Thomas Bernhard, Der Kulterer

### **THE FILM AND NOVEL “DER KULTERER” BY THOMAS BERNHARD: ADAPTATION WITH AN INTERMEDIAL APPROACH**

#### **Abstract**

Adaptation studies from literature to film are practices that have been continuing from the past to the present and are in an evolutionary process. The subject of the study is the novel titled “Der Kulterer (1969)” by the Austrian writer Thomas Bernhard, who is accepted as one of the important writers of the literary world, and the film adaptation of it whose screenplay was undertaken in 1974 with the same name, directed by Vojtěch Jasný, in which Helmut Qualtinger played as the leading role. In the introduction part of the study, a general situation assessment is made by talking about the relationship between film and literature, while in the first part, Thomas Bernhard's literary work is examined by shedding light on the author's world of thought, and general information on the relationship among literature, cinema and adaptation is conveyed. In the second part, in which approaches to adaptation from literature to film are discussed, the work and film called "Der Kulterer", which is the subject of the study, are analyzed in the light of theoretical approaches. In the last part, the work adapted by the author himself is analyzed with an inter-media approach, which narrative instruments are preferred by the author while transferring the literary work to the film and how he transfers the literary language to the film adaptation is evaluated in the light of the findings. The fact that he himself took part in the scenario adaptation process of Thomas Bernhard's literary work makes the work unique. In this context, despite the author's contribution, it is aimed to draw attention to his approach in the context of possible loss and equivalence principle that occurs during the adaptation of two media tools to each other.

**Key Words:** Intermedia, Adapted films, Austrian Literature, Thomas Bernhard, Der Kulterer

#### **Giriş**

Edebiyattan sinemaya uyarlamalar, geçmişten günümüze uzanan ve evrimsel bir süreç içerisinde olan uygulamalardır.



Ancak, sinema ve edebiyat birçok anlatım biçiminde benzerlik ve farklılıklara sahip olsalar da üretim aşamasında kaynak nedeniyle birbirlerinden farklı gelişirler. Bir yanda yazılı bir metin olan edebi eser ve bu eseri meydana getiren yazarın varlığı, diğer yanda sinemasal hikâye anlatımı olanaklarına sahip filmin dili yer almaktadır. Filmin dili aslında görsel ve işitsel öğeler içerir ve diğer medya öğelerini betimleyen edebi eserden farklıdır; montaj, müzik ve dil dışı unsurları içeren karmaşık bir yapıdan oluşur ve bu sayede duygu ve ifade aktarımını sağlar. Başka bir ifadeyle, filmin dili izleyiciye yalnızca görüntü kompozisyonu ve teknolojik imkanlar aracılığıyla aktarılabilir ve bir algı oluşturur (bk. Kayaoğlu 2016: 36). Çalışmanın konusu, edebiyat dünyasının önemli yazarlarından biri olarak kabul edilen Avusturyalı yazar Thomas Bernhard'ın "Der Kulterer (1969)" adlı eseri ve yönetmenliğini Vojtěch Jasný'nın yaptığı aynı adlı film uyarlamasıdır. 1974 yılında edebi eserin senaryosu bizzat eserin yazarı olan Thomas Bernhard tarafından kaleme alınmıştır. Çalışmada, edebiyattan sinemaya uyarlamaların gelişimi ışığında söz konusu eserin uyarlaması ve film medyasında uyarlamalar içindeki konumu ve önemi incelenmektedir.

İki ana omurgadan oluşmakta olan incelemede önce edebiyat ile film medya araçlarının temel yapı unsurlarına ve bu alanda önemli gelişmelere ve tespitlere değinilmektedir. Sonra ise Avusturyalı yazar Thomas Bernhard ele alınmakta ve "Der Kulterer" adlı eserinden söz edilmektedir. Çalışmanın amacı daha çok Helmut Kreuzer'in uyarlama modelini dikkat alarak söz konusu modeli çalışmanın uygulama kısmında, filmi amaca yönelik bir şekilde yorumlayıp karşılaştırmalı olarak edebi eserin karşısına koyabilmek ve var olan diğer uyarlama modelleri içindeki yerini belirleyebilmektir.

Çalışmayı diğer çalışmalardan farklı ve özgün kılan en önemli unsur ise Thomas Bernhard'ın söz konusu uyarlama ve sahneleme çalışmalarında bir senarist olarak Vojtěch Jasný ile birlikte bizzat kendisinin görev almış olması ve film uyarlamasının aslına sadık kalması yönünde çaba sarfetmiş olmasıdır. Bu bağlamda, söz konusu edebi eserlerden filme uyarlama ve yorumlama yaparken birbirinden farklı medya araçlarının kendi içinde yeni bir sanat türü olduğu görüşü

temelinde (Balazs 1976: 240ff), uyarılmanın edebiyatın filme aktarılmış bir yorumlaması olup olmadığı özgün bir şablonla Kreuzer uyarılma modellemesiyle değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Thomas Bernhard'ın "Der Kulterer" adlı hikayesi üç versiyon ile karşımıza çıkmaktadır. İlk ve en eskisi olan (I) "Der Briefträger" başlığı ile 1962 yılında kendini göstermektedir. Bu eser bir yıl aradan sonra 1963 de "Neunzehn deutsche Erzählungen" adlı antolojide yayınlanmıştır. 1969 yılında ise aynı hikayenin gözden geçirilmiş bir versiyonu olan (II) "Der Kulterer", An der Baumbrenze. Erzählungen adlı bir ciltte çıkarılmıştır. Bu versiyonda parantez içinde 1962 tarihi belirtilmektedir ve ilk versiyona dikkat çekilmektedir. Thomas Bernhard daha sonra 1973 yılında (III) "Der Kulterer. FİLM" adlı senaryoyu kaleme almış ve ertesi yıl "Der Kulterer. Eine Filmgeschichte" olarak yayınlanmıştır. Kitap, 1973/74 yıllarının başında ZDF ve ORF kanalları tarafından ortak yapımla olarak, başrolde Helmut Qualtinger ve Vojtěch Jasný'nin yönetmenliğini üstlendiği 77 dakikalık bir televizyon filmi olarak "Der Kulterer" adıyla çekilmiştir. İlk defa 1974 yılının başlarında gösterime girmiştir (Wagner 2018: 161/ Huber 2018: 161). Çalışmamızda Suhrkamp yayınevinin Thomas Bernhard. Der Kulterer, Eine Filmgeschichte (1976) adlı baskısı esas alınmıştır.

## 1. Edebiyat Sinema İlişkisi ve Uyarılma

Görsel sanatlar genel olarak 20. yüzyılda modernleşme ile birçok alanda olduğu gibi hızlı bir gelişim göstermiştir. Bunların içerisinde resim sanatı, fotoğraf sanatı ve sinema sanatı kendine göre bir yer bulmuş ve her biri yine kendine göre bu gelişmelerden nasibini almıştır. Filmin bir anlatım ve medya aracı olarak bu bağlamda eski bir sanat formu olan resim sanatı ve fotoğraf sanatından sonra kendine has yeni bir ifade biçimi ve yüzle karşımıza çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır. Geçmişten günümüze sürekli bir gelişim içinde olan sinema ve film sanatı teknolojinin ilerlemesi ile birlikte diğer sanat dallarından etkilenmiş ve kendi anlatım olanaklarıyla beklenmedik bir performansla gelişmeye devam etmiş, günümüzde olduğu gibi geniş kitlelere uzanan bir medya aracı

haline gelmiştir. Filmin ortaya çıkmasıyla birlikte bilim insanları uzun yıllar edebi bir hikâyenin filme çekilip çekilemeyeceğini tartışmışlardır. Söz konusu tartışma ortamı filmin ortaya çıkmasıyla doğmuştur. Edebi kaynaklarda filmin teknik alt yapı gelişmelerinin aslında 100 yıl kadar geriye hesaplanabileceği ifade edilmektedir. Film medyasının ilk emekleme dönemi, serüveni ve gelişimine bakılacak olunursa uzun yıllar edebi yazın şablonundan faydalandığı anlaşılmaktadır. Christian Albrecht Gollup'un edebiyat ile filmin birbirlerini nasıl etkiledikleri ve filmin Avrupa'da, 19. yüzyılın sonlarından başlayarak yaklaşık yüz yıllık serüveninin ayrıntılı olarak incelendiği çalışmasında, filmin başlangıç ve gelişim safhalarında, henüz siyah beyaz gösterime sunulduğu, sanat olmaktan çok uzak, kısa metrajlı ve sadece yeni teknolojik bir gelişme olmasından dolayı hayranlık ve ilgi çektiği ifade edilmektedir. Gollub, bu sürecin Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar devam ettiğini belirtmektedir (Gollub 1984: 20).

Benzer konularda araştırmalar yapan Klaus Meiwald ise filmin eski bir sanat formu olduğunu ve edebi şablonu çoğu kez kullandığını vurgulamaktadır. Filmin başlangıç evreleri dikkate alındığında, 1900'lü yıllarda Avrupa'da, Berlin de panayırarda ve kilisede yapılan kutsama törenlerinde halkın sayı olarak çok toplandığı merkezlerde gösterime sunulduğu ve sadece eğlendirme amacı güttüğü, gezici sinema olarak hizmet verdiğinden söz edilmektedir (Meiwald 2015: 11). Bir başka ifadeyle filmin hedef kitlesinin, ilk başta önemli ve sabit okuyuculardan ziyade, daha az eğitilmiş bir kitle olduğu vurgulanır. Film bu bağlamda söz konusu kıt anlatım becerisine ve küçük izleyici kitlesine sahip olmaktan hızlı bir şekilde uzaklaşarak gelişir, geçmişin sineması ortaya çıkar ve geniş kitleleri etkileyen bir "cazibe sineması", hikâyelerin anlatıldığı alternatif bir alan haline dönüşür. Edebiyatın önemi ve etkisi burada elbette yadsınamaz, anlaşılması güç çok kısa metrajlı filmler bilinen klasik hikâyeler ile birleştiğinde anlam kazanır ve toplum tarafından benimsenir. Yaklaşık 12-17 dakika süren ilk edebi uyarlama filmleri, izleyiciler tarafından deneyimlenir ve yıllar içerisinde bu alandaki beklentileri arttırır. Ancak, gerçek anlamda filmlerdeki edebi ifade biçimi, 20. yüzyılda filmin gerçekçi anlatı kurgusu ile kendine bir yer bulmaya başlar

(Maiwald 2015: 11-12). Nele Joka, filmlerin ve hikâyelerin anlatı yapıları üzerine yaptığı kapsamlı araştırmasında, edebiyat ve film anlatılarını karşılaştırmalı bir şekilde analiz etmeye çalışır. İlk filme uyarlamaların başlangıç tarihi olarak kabul edilen söz konusu zaman diliminden bu yana edebiyat bilimci Franz K. Stanzel ve diğer birçok edebiyat araştırmacılarının, epik edebiyatta var olan farklı anlatı biçimlerinin ve anlatı perspektifinin edebi şablondan film ortamına çevrilmesi sorununu tartıştığını ve filmde kuramsal bir anlatı yaklaşımının mümkün olabileceğine işaret ettikleri ifade edilir (Joka. N. 2015: 8ff). Film inceleme çalışmalarına ivme kazandıran bu tartışmalar günümüzde film ve edebiyat karşılaştırmalarına önemli katkı sağlamış ve filmin ayrı bir sanat dalı olarak ele alınmasına olanak tanımıştır. Sonuç itibarıyla bir roman, bir hikâye yazılı bir ögedir ve esasen yazı karakterlerinden meydana gelirler ve filme göre temelde farklı bir yapıya sahiptirler. Diğer taraftan, filmin göze ve kulağa hitap eden ve görsel-işitsel teknolojiden oluşan başka derin özellikleri de barındırdığı bilinir. Edebiyat ile film arasındaki ilişki 19. yüzyılın sonlarına doğru filmin edebiyatı örnek almasıyla başlar ve günümüze kadar varlığını ve gelişimini devam ettirir (bk. Kayaoğlu 2016: 24ff). Söz konusu her iki medya aracı birbirinden farklı anlatım araçlarını kullanır, farklı anlatım olanak ve tekniklerine sahiptir. Diğer taraftan film ve edebiyat her bir okuyucuda veya izleyicide yine birbirinden farklı duyguları ve anlamları açığa çıkarır.

## **2. Edebiyattan Filme Uyarlama Yaklaşımları**

Film ve roman medyası alanında önemli bir araştırmacı olan Matthias Hurst, “Erzählsituationen in Literatur und Film (Edebiyat ve Filmde Anlatı Durumları)” adlı araştırma kitabında edebi metinlerin karşılaştırmalı analizi için bir model geliştirir ve bu alana önemli bir katkı sağlar (Hurst 2012). Hurst'un çalışmasında temelde yapısalcı yaklaşımların geleneksel çizgisinin izlendiği görülmektedir. Edebi bir eserin film ortamıyla karşılaştırılıp karşılaştırılamayacağına veya ne dereceye kadar karşılaştırılabileceğine dair yaklaşımlar sergilenir. Bu amaçla Hurst, ortaya koyduğu çalışmasında farklı bir karşılaştırmalı çalışma geliştirir ve çalışmasının ilk

bölümünde bu konuyla ilgili önemli referans noktaları belirler. Edebiyat ve filmdeki anlatı biçimleri ve perspektifleri ile ilgili olası bir karşılaştırmanın teorik temeli ile ilgilenir ve ilk olarak Frank K. Stanzel'in anlatı-teorik modelini incelerken aynı zamanda Stanzel'e karşı çıkan diğer modelleri de sorgular; örneğin, Leibfried: "Kritische Wissenschaft vom Text (Metnin Eleştirel Bilimi)" (1972); Füger: "Zur Tiefenstruktur des Narrativen (Anlatının Derin Yapısı Üzerine)" (1972) ve Petersen: "Erzählssysteme. Eine Poetik epischer Texte. (Anlatı Sistemleri. Epik Metinlerin Poetikası)". Hurst'un çalışmaları incelendiğinde, Stanzel'in sunduğu modeli, edebiyat ve film uyarlaması arasında bir uyarlama olanağı sunan en iyi çapraz medya modelleri arasına konumlandığı anlaşılmaktadır. Diğer taraftan Hurst, birçok araştırmacının yanı sıra Krakauer, Metz, Monaco, Paech, Eco gibi tanınmış isimler üzerinden film ortamına ilişkin önemli görüşleri de değerlendirir ve sinemaya özgü bir model geliştirmeyi başarır (Hurst 2012: 83). Hurst daha sonra orta metrajlı filmin anlatı durumlarını özel bir amaçla ele alır. Bu durum, Stanzel'in tip çemberinin kapsamını belirleyen bir dizi sinematik anlatı durumu geliştirmektedir ve sinema söylemindeki dilsel kodlar arasında ayrımı ortaya koymaktadır. Bunu yaparken, sinemasal söylemdeki dilsel kodlar arasında açıklama, kutuplaştırma ve kontrpuan işlevleri düzeyinde ayrım yapar. Hurst'e göre, film ortamının dolaylılığı ve epik anlatı durumları, eğer bunlar görüntü düzeyinde ve film ayarlarının sözdizimsel bağlantısında sunulursa, tamamen sinematografik öğeler aracılığıyla da yaratılabilir. "Anlatı dizimleri" ve "retorik-biçimsel dizimler" gibi terimler, nesnelere tasvir ederken belirli bir görüş yönüne kaydırılan kameranın odaklanmasıyla karşılık bulacağını ifade eden Hurst, açıkça düzenlenmiş metodolojik bilgisini edebiyat ve filmdeki anlatı durumlarına ilişkin somut araştırmalarında uygular (Hurst 2012: 13ff). Hurst'un, sinema ilkelerini ayırt etmeyi ve sinematografik özelliklerin anlatı olanaklarıyla sunmayı başardığı görülmektedir.

Gabriele Seitz de "Film als Rezeptionsform von Literatur (Bir Edebiyat Alımlama Biçimi Olarak Film)" adlı çalışmasında sinemanın bir edebiyat alımlama biçimi olduğunu vurgulayarak film uyarlama sorunsalını ele almaktadır. Film uyarlamalarının en başından beri film tarihi boyunca bir tartışma konusu

olduğunu ve film ile edebi eser arasındaki ilişkiye nasıl bakılmalı, orijinaline sadık kalınmalı mı yoksa kalmamalı mı konusunu inceler (Seitz 1981). Bu nedenle, romanların filme uyarlanmaları söz konusu olduğunda, filmin edebi bir kalıba, orijinaline yeterince uymayacağından ve sadakatsizliğinden söz edilir. Bu bağlamda da film yapımcılarının edebi modelleri tekrar tekrar kullandıklarını, filmin edebi esere uyuşmadığı ve edebi eseri deforme ettiği konusu da sıkça karşılaşılan bir durumdur. Seitz çalışmasında filmin yaklaşık yüz yılı aşkın tarihi için de bir kimlik sorunu ile karşı karşıya kaldığını belirtir, bir araya getirilen öğelerin edebi bir şablona, bir film planına nasıl entegre edileceğini ve bunun etkisinin ne olacağı konusunda önemli tespitlerde bulunur.

Yukarıda sözü edilen filme uyarlama yaklaşımlarının yanı sıra, çalışmamızın uygulama bölümünde de referans alacağımız bir başka önemli araştırma ve modelleme ise edebiyat ve medya araştırmacılarından biri olan Helmut Kreuzer'in yaklaşımıdır. Kendisi bu konuda çok sayıda çalışma yayınlamış ve 1981'de edebi uyarlama türleri ile ilgili bir model ortaya koymuştur. Kreuzer modeli olarak da bilinen dört tür sinema uyarlama modeli, uyarlama çalışmaları alanına önemli ölçüde ışık tutmaktadır.

Kreuzer ilk uyarlama türünü „Adaption als Aneignung von literarischem Rohstoff (Edebi hammaddenin sahiplenilmesi olarak uyarlama)“ oluşturur: „(P)räsentiert sich ein solcher Film allerdings ausdrücklich als Literaturverfilmung, wiewohl er Sinn und Form der Vorlage im Ganzen unbekümmert missachtet, dann wird auch dieser Anspruch als solcher mit zu beurteilen sein“ (Kreuzer 1993: 27). "Eğer bir film, orijinal anlamını ve biçimini bir bütün olarak göz ardı etmesine rağmen kendisini edebi bir uyarlama olarak açıkça sunuyorsa, o takdirde bu filmin ancak böyle bir iddia ile değerlendirilmesi gerekecektir".<sup>1</sup> Kreuzer'in bahsettiği ilk uyarlama türünde, edebi bir eser yönetmen ya da senarist tarafından bir hammadde olarak ele alınmaktadır. Kreuzer bu konuda birbirinden farklı iki medya unsurunun birbirinden aslında bağımsız olduğunu vurgular. Edebi eserden dilediği kısmı alarak filmde kullanmaya

---

<sup>1</sup> Çev. Halit Üründü

değer bulan senarist ya da yönetmen, konuyu, karakterleri veya aksiyon unsurlarını dilediği gibi ele alır ve film uyarlamasında kullanarak ön plana çıkartır ve filminin bir başka eser gibi sunulmasını sağlayabilir. Bu tür filmlerde önemli olan hammadde olarak tanımlanan edebi eserden neyin ortaya çıkartıldığıdır. Kreuzer'a göre, elde edilen ürün bir uyarlama olarak değil bir film olarak değerlendirilmelidir, çünkü söz konusu olan her anlamda birbirinden farklı iki medya unsurudur. Kreuzer, yazarların önemli eserleri ile ilgili tematik konularını gördükleri herhangi bir şeyden etkilenerken özgürce kullanabildiklerini ve uyarlamayı yapan kişinin, yani senaristin veya yönetmenin de aynı özgür irade ile hareket edebileceğini dile getirir. Ancak söz konusu olan film yukarıdaki alıntıda da vurgulandığı gibi kendini bir uyarlama olarak sunuyorsa haklı olarak izleyicide bir beklenti oluşacağı ve değerlendirilmesinin de karşılaştırılarak yapılacağı belirtilir (Kreuzer 1993: 27). Burada ölçüsüzce yapılmış bir uyarlama, seyirci beklentilerinde hayal kırıklığı yaratacaktır.

Kreuzer'in ikinci tür uyarlama modelinde, resimli edebiyatın betimlemesi olan illüstrasyon yer almaktadır. Bu tür edebi film uyarlamasında, filmin mümkün olduğunca orijinal konusuna sadık kalınması, karakter diziliminin aynen alıntılanması ve birebir diyalogların benimsemesi önemlidir. Hatta bazı durumlarda, filmdeki görüntüler yayınlanırken ekran dışında konuşulan daha uzun yazılı anlatı metinleri de devreye girebilir. Auktorial bir anlatıcının varlığı filmde görülmektedir. Ancak Kreuzer'e göre, bu tür bir uyarlama, sanatsal bir hataya, yani kendi özel kriterleri olan esere sadakat kavramına dayalı bir hataya neden olabilir. Bu, eylemin içeriğinin illüstrasyonunda, yani resmedilmesinde ve kelimenin dokunulmazlığı esasına dayalı olarak ortaya çıkabildiği gibi iki medyanın kaynağı gereği farklı anlatım kodları kullanımının göz ardı edilmesinden de kaynaklanabileceğinden söz eder; örneğin, tiyatro sahnesi için kaleme alınmış bir yazı ile okuma için yazılan bir yazı filmde farklı bir etki yaratabilir. Kreuzer ekranda gösterilen yazının bir art niyet olmadığını ancak bunun başarısız bir uyarlama yöntemi olduğunu, hatta bu tip uyarlamaların iki medya unsurunu bilinçli bir şekilde ele almak ve kombine edilme niyetiyle yapılmış olabileceğini vurgular.

Üçüncü bir uyarlama modeli de betimleyici uyarlamadır (die interpretierende Transformation). Burada sadece içerik düzeyi resmedilmez, şablonun biçim-içerik ilişkisi, işaret ve metin sistemi, etki biçimi, duygu ve anlamı da dâhil edilmeli ve aktarılmalıdır. Bir yeni medya aracında yeni fakat mümkün merteye benzer bir eser ortaya çıkarmak amaçlanır. Bu benzerlik kelime kelime benzerlik anlamına gelmez, tam tersine farklı olmayı gerektirir ki film medyasına benzerlik eşdeğerlik ortaya koyulabilsin. Metnin ekrana çıkarılması auktorial bir anlatım görevi üstlenmez bilakis göz ardı edilmesine sebep olabilecektir. Diyaloglar değiştirilebilir ve böylece film bağlamında duyguların aktarılması kendi olanakları ile gerçekleştirilir. Mekanik bir uyarlama söz konusu olamayacağından, bilakis semiyotik, estetik ve sosyolojik bir eşdeğerliliğin olması gerektiğinden söz edilir. Bu uyarlama türünde, eser bir bütün olarak iyi anlaşılmalıdır ve hangi ayrıntının nasıl makul ve mantıklı bir şekilde aktarılacağına iyi analiz edilmesi gerekir. Betimleyici olarak adlandırılan bu uyarlama türü kaynağı dikkate alır ancak kaynak yerine geçmez. Yani, Kreuzer'in ifade ettiği gibi esere sadakat ortadan kalkar ve başka bir yapıt ortaya çıkar fakat prensipte ona hala bağlıdır. Betimlemenin aslında bir uygunluk önermesi (Postulat der Angemessenheit) olduğu görelilik- akrabalık karakterine (Charaktere der Relativität) sahip olduğu vurgulanır. Kreuzer'e göre bir eserin tam anlamıyla uyarlanması mümkün değildir, her eser yeni ve yeniden bir uyarlama ile ortaya konulabilir. Bu durum izleyicide yeni bir algıyı yeni bir deneyimi getirecektir ve geçmişten günümüze yapılan uyarlamaları görme ve eleştirme fırsatını doğuracaktır. Her bir uyarlama başka bir unsuru ön planda tutacaktır. Burada önemli olan eleştirmenin, film yapımcısı veya senaristin neyi ön plana çıkarttığını biliyor olmasını gerektirecektir.

Dördüncü uyarlama türü de belgesel uyarlamadır (Dokumentation). Bu tür uyarlamalar diğerlerinden çok daha farklıdır, daha ziyade tiyatrodan sinemaya olan aktarımlarla ortaya konulur. Tiyatronun filme kaydedilmesi olarak da adlandırılır. Belgeseller eşzamanlı bir medya değişikliği ile yeni sahne girişimlerini temsil eder. Burada odak noktası yorumlama veya girişim değil bilakis metin bazında kesin



yönlendirmelerdir. Belge ve gerçek olayların kaydı ile ilgilidir ve sinema ya da televizyona yöneliktir.

### 3. "Der Kulterer" Adlı Eser ve Filmin Medyalararası Bir Yaklaşımla Çözümlemesi

"Der Kulterer" adlı eser ilk kez 1962 yılında "Der Briefträger (Postacı)" adıyla basılmıştır. 1969 yılında "Der Kulterer" adıyla tekrar yayınlanan hikâye, 1973 yılında senaryolaştırılmıştır (Wagner 2018: :161). İncelenen Thomas Bernhard der Kulterer, Eine Filmgeschichte (1976) adlı birincil kaynak kitap içerisinde eserin hem senaryosu hem de 1969 basımı hikâyesi yer almaktadır ve çalışmada 93-119 sayfaları aralığındaki hikâye esas alınmıştır. Filme ve romana ait veriler aşağıdaki gibidir:

<b>Film: "Der Kulterer"</b> (Edebiyat Uyarlaması)	<b>Filmin Künyesi:</b> Filmin adı: <i>Der Kulterer</i> Edebi eser: Thomas Bernhard Ülke: Federal Almanya Orijinal dil: Almanca Süre: 77 dk. (TV) İlk gösterim tarihi: 1974 ORF/ ZDF televizyon kanallarında Tür: Dram   Hapishane filmi   Edebiyat uyarlaması	<b>Filmin Yönetici Kadrosu:</b> Reji: Vojtech Jasny Televizyona Uyarlama: Thomas Bernhard - Vojtech Jasný Muzik: Emmo Diem  <b>Oyuncu Kadrosu:</b> Helmut Qualtinger (Der Kulterer) · Andreas Altman (Mahkûm) · Harry Hornisch (Mahkûm) · Werner Schneyder (Gardiyan "Gummiwurst") · Fritz Thalhammer (Hapishane Müdürü)
<b>Edebi eser: "Der Kulterer"</b>	<b>Edebi Eserin Künyesi</b> Başlık: <i>Der Kulterer</i> Ülke: Avusturya Orijinal dil: Almanca Basım yeri: Avusturya Yayın evi: Residenz Yayınevi İlk basım yılı: 1962 Kitabın basım yılı: 1974 Sayfa sayısı: 118 Cilt kapağı: Kapaklı	<b>Roman Yazarı:</b> <b>Thomas Bernhard</b>

**Tablo 1.** Roman ve Film'in Künyesi

Hikâyede hapisanede tutuklu olan kahraman Kulterer'in tahliyesinden önceki son günleri anlatılır. Mahkûm olan kahramanın özgürlükten korkması konu edilmekte ve gerçek dünya ile içsel dünyası arasındaki kaos etkili bir biçimde yansıtılmaktadır. Onu hapisane ortamında özgür kılan tek unsur geceleri aklına gelen kaleme aldığı derin düşüncelerdir. Franz Kulterer intihara meyilli bir bilinçsizlik içinde işlediği bir suçun ardından özgürlüğü ve benliği cezaevi ortamında yakalamıştır (bkz. Bernhard, T. 1976: 100). Kulterer çevresinde sakin ve uyumlu yapısıyla öne çıkmakta, oldukça sessiz ve gardiyanlar dâhil herkesle iyi geçinebilen bir karakterdir ve bu nedenle cezaevi matbaasında çalışma ayrıcalığına sahip olur (1976: 97). Sağduyulu tavrıyla mahkûmlar arasındaki gerilimi yumuşatmayı ve kavgalardan kaçınmayı başarır. Böyle bir ortamda, Kulterer kendi adına erdemli olma yolunda ilerler ve yine kendine ait bir özgürlük alanı yaratır, bu alanı dikkatli bir şekilde yalnızlığı ve hayalleriyle doldurmayı başarır (bkz. 1976: 99). Kulterer, yazarın kendisi gibi hayattan mutlu değildir ve özgürlüğü ancak ve ancak mahkûm olarak yer aldığı hapisanede tutsak olarak yaşamaktadır. Gerçek dünya ile içsel düşünceler arasında gezinmektedir. Hapishanenin bir özgürlük alanı olarak yansıtıldığı hikâyede ve film sahnelerinde okuyucu ve izleyici ters köşeye itilmekte ve bilinen gerçek dünya ile örtüşmeyen tezatlık ile karşı karşıya bırakılmaktadır.

Hapishanenin bir özgürlük alanı olarak yansıtılması Michel Foucault'un "Hapishanenin Doğuşu" adlı eserini akla getirmektedir. Foucault, cezaevini genel anlamda suçlunun insanın ve yaşamın anlamı nedir sorularına cevap aradığı ve erdemli olma yolunda ilerlediği ve hatta bireysel bir dönüşüm için iki dünya arasındaki geçişin gerçekleştiği mekân olarak nitelendirir (Foucault 1992: 153). Hikâyeye bu açıdan bakıldığında bir mahkûm olan Kulterer'in öyküler yazmaya başlaması, sanatsal ve sanat eşliğinde kişisel gelişimini zaman içerisinde gözler önüne sermesi, eserin "sanatçı romanı" (Künstlerroman), yani başka bir ifadeyle gelişim - oluşum roman (Bildungsroman) sınıfına ait olduğu düşüncesini destekler niteliktedir. Heinrich Anz aynı şekilde konu ve içerik bağlamında incelediği Geschichtenerzählen:

Geschichtenzerstören–zum poetologischen Modell in Thomas Bernhards Frühwerk am Beispiel der Erzählung Der Kulterer adlı çalışmasında Thomas Bernhard'ın Der Kulterer adlı eserini Alman edebiyatı türü devamına özgü önemli bir Bildungsroman (oluşum - gelişim romanı), Künstlerroman (sanatçı romanı) olduğunu ifade eder (Anz, H. 1986: 177).

Der Kulterer adlı hikâye Thomas Bernhard'ın tipik edebi anlatım özelliklerini öne çıkarmakta ve çarpıcı bir şekilde yansıtmaktadır. Magnus Klaue, hapisane ortamının alışlagelmişin dışında Kulterer'i toplumdaki koruyucu bir kale olduğunu ve kahramanın ancak burada özgür sanatsal eserler üretebildiği ile ilgili önemli tespitlerde bulunur. Klaue "Der Kulterer"ın yazar tarafından mesafeli bir şekilde ortaya konulduğunu ve "Auktorial" ile "Ben anlatıcı" – "Ich – Erzählung" arasında gidip gelen bir anlatım biçimiyle kaleme alındığını, bu durumun konuyla ilgilenen araştırmacıları "Der Kulterer"i modern toplumda sanat için örnek bir "özdeşleşilen kimse" (Identifikationsfigur) olarak tanımlamaya yönelttiğini ifade eder (Klaue 2003: 281). Yazarın "auktorial" anlatım biçimini kullanması hikâyeye yorumlar getirerek müdahale edebilme, olayları yönlendirme ve hatta olay örgüsünde hiç bir rolü olmadan başkalarının deneyimlerini aktarabilme özgürlüğü sağlamaktadır. Anlatıcı, hikâyede karakter özelliklerini ya da hayatı ile ilgili detayları sergilemez, karşımıza bağımsız, her şeyi bilen ve gören gelişmiş bir karakter olarak çıkmaktadır. Diğer yandan ise hikâyede kullanılan "ben anlatıcısı", hikâyeyi birinci şahıs bakış açısıyla anlatmakta ve bu nedenle birinci şahıs zamanını kullanmaktadır. Hikâye bu durumda tek bir karakterin bakış açısından anlatılır, bu nedenle okuyucu sadece ilgili karakterin hissettiğini ve gördüğünü veya başkalarıyla değiş tokuşta deneyimlediğini algılayabilmektedir.

Uwe Betz'in Thomas Bernhard'ın eserlerini mekânlar ve Mihail Bahtin'in teorisi temelinde ele aldığı Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe. Analysen des Werks Thomas Bernhards auf der Basis Bachtinscher Theoreme adlı çalışmasında, yazarın özellikle ilk dönem eserlerini Anti-Heimatliteratur (memleket karşıtı) türü olarak tanımladığı ve söz konusu roman türüne dahil ettiği görülür (Betz 1997: 144). Birçok ikincil edebi kaynaklarda bu açıklamanın desteklendiği,

sakin, huzurlu bir yerleşim alanı ve memleket kavramına karşı olan tutumun dikkat çektiği ifade edilir. Betz, kendiliğinden gelişmeyen karşı duruşun nedenini ise, gerek geçmişte yaşanan olumsuz olayların, gerekse içinde dünyaya gelen coğrafi konumun, bireyleri ve yazarları derinden etkilediği şeklinde açıklar (Age, 144).

Eserin ve yazarın daha iyi anlaşılması bağlamında, anlatıcının kim olduğu ve eserin hangi türden olduğu sorularına verilecek olan cevap önemlidir. Anlaşılan o ki, ruh halini sanatsal bir biçimde ortaya koyan yazar bir bakıma kendinden söz etmektedir. “Auktorial” ve – ben-anlatıcı “Ich - Erzählung” anlatım biçimi, edebi türü ve anlatım özellikleri dışında yazarın kendine özgü ifadelerden oluşan duygu ve düşünceleri aktarma özelliği de çalışmanın devamında roman ve film örnekleri eşliğinde analiz edilmektedir. Bu amaçla edebiyattan filme uyarlama kapsamında konuyu daha somut hale getirmek için bir tablo oluşturulmuştur. Kaynak kitap olan medya aracı ile görsel-işitsel öğelerden oluşan filmin sahnelerinin zaman ve sayfa numaralarını dikkate alarak olay örgüsü örtüşmelerine işaret etmek ve aralarındaki farkları daha iyi görselleştirmek amaçlanmaktadır. Bu bağlamda daha önce söz edilen Kreuzer uyarlama modellemesiyle değerlendirilmekte ve filme ve romana ait veriler tablolar eşliğinde gösterilmektedir.

Sıra		Edebi Eser: Der Kulterer	Konu/ Bölüm / Sayfa	Film: Der Kulterer	Sekanslar / dk	Türkçe Çeviri
1	Başlangıç	Kitap kapağı ve Künyesi	Kapak	Jenerik	00:00:00 - 00:00:40	
2		Je näher er dem Tag seiner Entlassung aus der Strafanstalt war, desto mehr fürchtete sich der Kulterer, zu seiner Frau zurückzukehren.	s.93	Je näher er dem Tag seiner Entlassung aus der Strafanstalt war, desto mehr fürchtete sich der Kulterer, zu seiner Frau zurückzukehren.	00:01:10 - 00:01:20	Hapisten çıkacağı güne yaklaştıkça, Kulterer karısına geri dönmekten daha da çok korkuyordu.
3		Er führte ein in sich selbst eingeschlossenes und von seinen Mithäftlingen	s.93	Er führte ein in sich selbst eingeschlossenes und von seinen Mithäftlingen	00:04.10 - 00:05:05	Mahkûm, arkadaşları tarafından tamamen görmezden

		<p>völlig unbeachtetes Dasein und vertrieb sich die freie Zeit, die in der Strafanstalt oft viel zu lang war, denn sie arbeiteten vorschriftsmäßig nur fünf bis sechs Stunden im Tag an den Druckmaschinen, mit dem Aufschreiben von Einfallen oder, wie er dachte, geringfügigen Gedanken', die ihn beinahe ununterbrochen beschäftigten. Aus Langeweile, und weil er sonst hatte verzweifeln müssen, las er sich oft von ihm selber erdachte und aufgeschriebene kürzere Geschichten und Erzählungen vor, , Die Katze' zum Beispiel oder, Das Trockendock' oder, Die Schwimmvögel', Die Hyäne', Die Verwalterin der Gutshofbesitzerin ', Das Totenbett'. Meistens fielen ihm diese Geschichten in der Nacht ein.</p>		<p>völlig unbeachtetes Dasein und vertrieb sich die freie Zeit, die in der Strafanstalt oft viel zu lang war, denn sie arbeiteten vorschriftsmäßig nur fünf bis sechs Stunden im Tag an den Druckmaschinen, mit dem Aufschreiben von Einfallen oder, wie er dachte, geringfügigen Gedanken', die ihn beinahe ununterbrochen beschäftigten. Aus Langeweile, und weil er sonst hatte verzweifeln müssen, las er sich oft von ihm selber erdachte und aufgeschriebene kürzere Geschichten und Erzählungen vor, , Die Katze' zum Beispiel oder, Das Trockendock' oder, Die Schwimmvögel', Die Hyäne', Die Verwalterin der Gutshofbesitzerin ', Das Totenbett'. Meistens fielen ihm diese Geschichten in der Nacht ein.</p>		<p>gelinen müstakıl bir yaşam sürüyordu ve genellikle hapishanede çok uzun olan boş zamanını değerlendiriyordu , çünkü yönetmeliklere göre günde sadece beş ila altı saat çalışıyorlardı. Aklına gelenleri ya da onun düşündüğü gibi, onu neredeyse sürekli meşgul eden 'aklına gelen düşünceleri' kaleme alıyordu. Umutsuzluğa kapılmamak için kendi düşünüp yazdığı kısa öykü ve anlatıları sık sık okurdu. Örneğin "Kedi" (Die Katze), 'Kuru Rıhtım' (Das Trockendock) veya 'Uçan Kuşlar' (Die Schwimmvögel) 'Sırtlan' (Die Hyäne), Mülk Sahibi Yöneticisi (Die Verwalterin der Gutshofbesitzerin ), Ölüm Yatağı' (Das Totenbett). Çoğu zaman bu hikâyeler aklına geceleri gelirdi.</p>
4		<p>Es gab in der Strafanstalt eine Menge primitiver, vielmehr schwer erträglicher Arbeiten. Es war nicht ganz durchschaubar, nach welchen</p>	96	<p>Es gab in der Strafanstalt eine Menge primitiver, vielmehr schwer erträglicher Arbeiten. Es war nicht ganz durchschaubar, nach welchen</p>	00:35:17 - 00:35:29	<p>Hapishanede katlanılması zor bir sürü ilkel iş vardı. Bir veya başka bir işe hangi ölçütlere göre atıldığı tam olarak belli değildi.</p>

		Gesichtspunkten man für die eine oder andere Arbeit eingeteilt wurde.		Gesichtspunkten man für die eine oder andere Arbeit eingeteilt wurde.		
5		Ware er auf die Idee gekommen, darüber nachzudenken, hatte er feststellen können, dass er der einzige war, der einen so großen Zeitraum von eineinhalb Jahren in der Anstaltsdruckerei überlebt hatte.	97	Ware er auf die Idee gekommen, darüber nachzudenken, hatte er feststellen können, dass er der einzige war, der einen so großen Zeitraum von eineinhalb Jahren in der Anstaltsdruckerei überlebt hatte.	00:35:29 - 00:35:43	Bunu düşünmek aklına gelseydi, hapishane matbaasında bir buçuk yıl gibi uzun bir süre hayatta kalan tek kişinin kendisi olduğunu belirleyebilirdi.
6		Die ganze Zeit hatte es nie eine ihn betreffende Beschwerde gegeben, niemand in der Strafanstalt hatte sich jemals über ihn beklagt, weder von Seiten der Aufsicht noch von Seiten der Haftlinge. Niemand war ihm jemals böse oder auch nur in Ansätzen schlecht gesinnt gewesen.	97	Die ganze Zeit hatte es nie eine ihn betreffende Beschwerde gegeben, niemand in der Strafanstalt hatte sich jemals über ihn beklagt, weder von Seiten der Aufsicht noch von Seiten der Haftlinge. Niemand war ihm jemals böse oder auch nur in Ansätzen schlecht gesinnt gewesen.	00:39:01 - 00:39:17	Bunca zaman boyunca ceza evinde onunla ilgili bir şikâyet olmadı, ne gardiyanlardan ne de mahkûmlardan hiç kimse onun hakkında şikâyette bulunmadı. Hiç kimse ona kızmamıştı, hatta ona uzaktan bile kötü davranmamıştı.
7		Ohne dass er selbst wusste, wie das möglich gewesen ist, war er oft derjenige, welcher große Spannungen zwischen den Häftlingen und der Aufsicht, ja selbst offen zwischen den beiden Machtgruppen auftretende Feindseligkeiten schlichten konnte.	97f	Ohne dass er selbst wusste, wie das möglich gewesen ist, war er oft derjenige, welcher große Spannungen zwischen den Häftlingen und der Aufsicht, ja selbst offen zwischen den beiden Machtgruppen auftretende Feindseligkeiten schlichten konnte.	00:37:57 - 00:38:19	Bunun nasıl mümkün olduğunu kendisi bilmeden, mahkûmlar ve gardiyanlar arasındaki büyük gerilimleri, hatta iki güç grubu arasındaki açık düşmanlıkları bile çözebilen kişiydi.

8		Es war ihm immer der Umstand zugutegekommen , anspruchslos zu sein. Er hatte wohl, wie jeder Mensch, in sich selbst oft das Bedürfnis gehabt, seine Existenz zu verbessern, sich aus gewissen, auch ihm beengt vor- kommenden Zuständen zu befreien; aber um den Preis selbst der geringsten Gewalttätigkeit wollte er sich nicht auch nur die leiseste Spur aus sich heraus und irgendwohinein drängen, in eine Errungenschaft, die ihm, wie er instinktiv fühlte und also glaubte, einfach nicht zustand.	99	Es war ihm immer der Umstand zugutegekommen , anspruchslos zu sein. Er hatte wohl, wie jeder Mensch, in sich selbst oft das Bedürfnis gehabt, seine Existenz zu verbessern, sich aus gewissen, auch ihm beengt vor- kommenden Zuständen zu befreien; aber um den Preis selbst der geringsten Gewalttätigkeit wollte er sich nicht auch nur die leiseste Spur aus sich heraus und irgendwohinein drängen, in eine Errungenschaft, die ihm, wie er instinktiv fühlte und also glaubte, einfach nicht zustand.	00:47:03 - 00:47:36	İddiasız olduğu gerçeği onu her zaman ayakta tutmuştu. Herkes gibi o da sık sık varlığını iyileştirme, kendisine gelen ve kendisinin de zor bulacağı belirli koşullardan kurtulma ihtiyacı hissetmişti; ama en ufak bir şiddet pahasına da olsa, kendisinden ve herhangi bir yere en ufak bir iz bırakmak istemedi, içgüdüsel olarak hissettiği ve dolayısıyla inandığı gibi, kendisinin hakkı olmayan bir başarıyı sahiplenmek istemedi.
9		„Komisch“, sagte einer von ihnen, „wie du das siehst.“ Und er antwortete: Jaja, ich weiß ...“, und ein anderer sagte: Das gefällt mir, das mit dem Bierkrug.“ Und der dritte, der Stumpfsinnige, meinte: Ich verstehs nicht, aber es ist gut.“ - „Gut?“ fragte ihn der Kulterer., Du meinst gut?“ - „Der Affe, was hat er denn gemacht, nachdem sie ihn betrogen hatten?“ wurde der Kulterer gefragt.	102	<b>„Komisch“, sagte einer von ihnen, „wie du das siehst.“ Und er antwortete:</b> Jaja, ich weiß ...“, und ein anderer sagte: Das gefällt mir, das mit dem Bierkrug.“ Und der dritte, der Stumpfsinnige, meinte: Ich verstehs nicht, aber es ist gut.“ - „Gut?“ fragte ihn der Kulterer., Du meinst gut?“ - <b>„Der Affe, was hat er denn gemacht,</b> nachdem sie ihn betrogen hatten?“ wurde der Kulterer gefragt.	00:14:44 - 00:15:16	"Tuhaf," dedi içlerinden biri, "nasıl görüyorsun?" Ve o, "Evet, biliyorum..." dedi ve bir başkası, "Bunu beğendim, bira kupalı olanı" dedi. Ve üçüncüsü, aptal olan dedi ki: Anlamadım ama güzel." - "İyi mi?" Kulterer ona sordu. "İyi mi demek istiyorsun?" - "Şu <b>Maymun</b> , aldatıldıktan sonra ne yaptı?" diye Kulterer'e soruldu. Kulterer, "Ağaçtan düşüp öldü" dedi.

	<p>„Er ist tot heruntergefallen vom Baum“, sagte der Kulterer. Er schrieb nur traurige Geschichten. Manchmal fielen ihm äußerst lustige ein, über die er selbst lachen musste, aber aufschreiben konnte er sie nicht.</p>	<p>„Er ist tot heruntergefallen vom Baum“, sagte der Kulterer. Er schrieb nur traurige Geschichten. Manchmal fielen ihm äußerst lustige ein, über die er selbst lachen musste, aber aufschreiben konnte er sie nicht.</p>	<p>Sadece hüznü hikâyeler yazdı. Bazen kendisini güldüren son derece komik hikâyeler uydurur ama onları yazamazdı.</p>
--	---	---	--

**Tablo 2.** Film ve Romana ait sekans/dk ve sayfa aralıklarının karşılaştırılması.<sup>2</sup>

Tablodan da anlaşılacağı üzere kaynak metin olan hikâye ile filmde yer alan ve kullanılan sözcüklerin her iki medya aracında anlatım biçimi olarak da bire bir uyumlu oldukları görülmektedir. Filmin başında 40 sn kadar süren Jenerik ekrana yansıtılır ve kaynak kitabın künyesinde yer alan yazar ve eser hakkında bilgileri içerir. Film ve romana ait sekans/ dk ve sayfa aralıklarının da gösterildiği tabloda, hikâyenin, kitabın ilk giriş cümlesiyle auktorial bir anlatım biçimiyle okuyucuya hapishane ortamında bulunan ve mahkûm olan Kulterer hakkında önemli bilgilerin aktarıldığı görülür. Mahkûmun dış dünya ile olan ilişkisi ve korkusunun yer aldığı ifadede mahkûmun cezaevinden tahliye öncesi son günlerini yaşadığı, evli olduğu ve hapishane ortamının kendisi için alışılmışın dışında güvenli bir alan olduğu belirtilir. Hapisten çıkacağı güne yaklaştıkça karısına geri dönmekten daha da çok korktuğu ifade edilir. Tabloda 2. sırada gösterilen bu ifadeler hikâyede s. 93 de ve filmde ise 00:00:10- 00:01:20 dk. zaman aralıklarında görülmektedir. 3. sırada yer alan karşılaştırma örneğinde görüldüğü üzere edebi eserde aynı sayfada yer almasına karşın paragrafın devamının filmde yaklaşık 3 dakika sonra izleyiciye aktarıldığı dikkat çekmektedir.

Yine benzer bir durum 4., 5., 6., 7. ve 8. sıradaki örneklerde eserde 96-99 sayfalar arasında kullanılan cümleler

<sup>2</sup> Çev. Halit Üründü



için de geçerlidir. Edebi kaynakta, henüz hikâyenin başlarında, s. 96, s. 97'de yer alan cümleler kullanılmış olmasına karşın filmde söz konusu ifadeler neredeyse filmin yarısından sonra 00:37:57 - 00:47:36 dk aralıklarında izleyiciye aktarıldığı ve kullanıldığı görülmektedir.

Edebi eserle film arasındaki zaman aralıklarının bu denli birbirinden farklı ele alınmış olması Kreuzer'in de 3. uyarlama modelinde yer verdiği ve uyarlamanın bir bütün olarak işlenmesi, biçim-içerik ilişkisi, işaret ve metin sistemi, etki biçimi, duygu ve anlamının sisteme dâhil edilmesi gerektiği bilgisini akla getirmektedir. 9 numaralı örnekte ise senaryo yazarın kaynak kitaptan bir paragrafı ele aldığı ve filmde paragraftan sadece belli başlı noktaları alıntılamaı tercih ettiği ve filme aktardığı görülmektedir. Tablo 2'de yer alan örneklerden yola çıkarak yazar ve yönetmenin eserin daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla metne bağlı kaldığı, fakat farklı zaman aralıklarında ve kimi zaman da belli başlı ifadeleri kullanmayı tercih ettikleri görülmektedir.

1	Arter und Hafer, die haben sich krankgemeldet. Rupert, Gerhard und Alpendorf, Frau Herbert müssen wir das hier einteilen, und vergessen sie mir nicht die Zelle 62 zu inspizieren, sonst nichts. Danke schön.	00:10:10	Arter ve Hafer, hasta olarak bildirdiler. Rupert, Gerhard ve Alpendorf, Bayan Herbert, bunu burada paylaşmamız gerekiyor ve benim için 62 numaralı hücreyi incelemeyi unutmayın, başka bir şey yok. Çok teşekkürler.
2	Keinerlei Vorkommnisse Herr Direktor, kei sorgen.	00:15:50	Bir sorun yok, Sayın Müdür, merak etmeyin.
3	„Jetzt kommen wieder Neue, net?“ „Tempo! Bewegung! Gemma, gemma!“	00:25:06	Şimdi yeniden yenileri geliyor, değil mi?“ "Tempo! Hareket! Hadi acele, acele!"
4	Die Intelligenz weiß nichts, mein Lieber, die Intelligenz weiß wirklich nichts mein Lieber. Interessant.	00:36:40	Zekâ sıfır canım, zeka gerçekten sıfır canım. İlginç.
5	„Infamie, Unsicherheit mein Lieber, Interessant, sehr interessant, Infamie, Unsicherheit, Unsinn, verstehen sie? „klar verstehe	00:36:43- 00:37:15	"Haysiyetsizlik, güvensizlik canım, ilginç, çok ilginç, rezillik, güvensizlik, saçmalık, anlıyor

	ich, ignorieren, einfach ignorieren. verstehen sie? Ja, ich verstehe“		musun? "Elbette anlıyorum, görmezden gel, sadece görmezden gel. Anlıyor musunuz? Evet anladım"
6	Kultere‘ Gut durchlesen! Gut durchlesen. Na jetzt werden’s dich entlassen. Du musst da Papier genau studieren, verstehst du? Genau studieren	00:19:23	Kultere' Dikkatlice oku! İyi oku! Peki, şimdi seni salıverecekler. Yazıyı dikkatlice incelemelisin, anladın mı? Dikkatlice çalışmalısın.
7	„Ausfüllen weißt eh... ausfüllen“	00:21:27	Doldurmak zorundasın..., doldurmak”
8	„Geh! Bewegung‘ Sei froh, dass Luft kommst un a Fab kriegt“	00:51:55	"Hadi yürü! kıpırda! Hava ve kalem alabildiğin için şükretmelisin"
9	Tränen sind vor allem vorhanden oft sind sie auch nur eine Bindehautentzündung oder Sentimentalität – warum soll ein Krokodil keine Tränen haben? Tränen sind Orgasmus und Weihnachten zugleich. Tränen sind gestattet. Tränen gelten jedoch als vornehm. Also müssen wir sie behalten zum weinen.	00:53:57- 00:54:26	Gözyaşları her şeyden önce vardır, genellikle sadece göz yangısı veya duygusallıktır - neden bir timsahın gözyaşları olmasın? Gözyaşları aynı anda hem bir orgazm hem de Noel coşkusudur. Gözyaşlarına izin verilir. Gözyaşları, ancak, önemsiz kabul edilir. Bu yüzden onu ağlatmaya devam etmeliyiz.
10	„Na los‘ los! Essensausgabe ist keine Vergütung“	00:56:50	Hadi hadi, hadi! Yemek dağıtımı bir karşılık değildir”
11	„Kennen sie den Witz von Bank Beamten der zum Schalter kommt...“	01:05:00	„Banka görevlisinin kasaya gelmesiyle ilgili şakayı bilir misiniz?“

**Tablo 3.** Filmde yer almayan ifadelerin sekans/dk ve sayfa aralıklarının karşılaştırılması.<sup>3</sup>

Tablo 3’de yer verilen karşılaştırmalara bakıldığında, kaynak metinde hikâyede yer almayan, ancak filmde ortaya konan cümleler göze çarpar. Bir edebi eserin filme sıkıştırılması ve canlandırılması elbette bazı değişiklikleri de beraberinde getirir.

<sup>3</sup> Çev. Halit Üründü

Yazılı ifadelerin teknoloji kullanılarak görselleştirilmesiyle yeni medya aracının oluşturulması mümkün mertebe benzer eser çıkarılmak amacıyla yapılır. Kreuzer 3. uyarlama modelinde eşdeğerliğin, kelime kelime benzerlik anlamına gelmediğini, tam tersine farklı olmayı gerektirdiğini ve uyarlama yapılırken, semiyotik, estetik ve sosyolojik unsurların dikkate alınması gerektiğini vurgular (Kreuzer1993: 28).

Bu bilgiden yola çıkarak "Der Kulturere" adlı uyarlama örneğinde yapıtın bir bütün olarak değerlendirildiği anlaşılmaktadır. Yazar hangi ayrıntının nasıl makul ve mantıklı bir şekilde aktarılacağını iyi analiz edebilmekte ve izleyiciye sunabilmektedir. Betimleyici olarak adlandırılan bu uyarlama türü kaynağı dikkate aldığı düşünüldüğünde, Kreuzer'in ifade ettiği gibi esere bağlılığın bir bakıma ortadan kalktığı, ancak prensipte yine esere bağlı başka bir yapıtın, medya unsurunun, ortaya çıktığı görülmektedir.

1	Die Erfindung des Gedankens im Menschen erschien ihm als das kostbarste Geschenk, das es gibt. Die Welt war ihm da, von diesem entscheidenden Augenblick an, eine von Konzentration und genau abgegrenztem Bewusstsein einfach durchforschbare reinigende Unendlichkeit	101	Die Erfindung des Gedankens im Menschen erschien ihm als das kostbarste Geschenk, das es gibt. Die Welt war ihm da, von diesem entscheidenden Augenblick an, eine von Konzentration und genau abgegrenztem Bewusstsein einfach durchforschbare reinigende Unendlichkeit	00:13:38 - 00:13:43  01:03:09 - 01:03:31	İnsandaki düşüncenin icadı ona, var olan en değerli hediye olarak göründü. O önemli andan itibaren dünya onun için oradaydı, konsantrasyon ve iyi tanımlanmış farkındalık tarafından kolayca keşfedilen arındırıcı bir sonsuzluktur.
2	In den letzten Tagen vor seiner Entlassung, die sich qualvoll auf sein Herz und auf seinen Verstand legte, ohne ihn aber erdrücken zu können, und die auf seinem Gesicht ihren menschenunwürdigen Ausdruck fand,	101	In den letzten Tagen vor seiner Entlassung, die sich qualvoll auf sein Herz und auf seinen Verstand legte, ohne ihn aber erdrücken zu können, und die auf seinem Gesicht ihren menschenunwürdigen Ausdruck fand,	00:13:00 - 00:13:17  01:06:06 - 01:06:40	Tahliyeden önceki son günlerde, yüreğine ve aklına ağır gelen, onu ezemeyen, yüzünde insanlık dışı bir ifade bulan mahkûm arkadaşlarıyla ve çoğu zaman

	versuchte er den Kontakt mit den Mithäftlingen, und oft aufrührende Weise, wie er sich wünschte, ein für alle- mal und für immer, zu festigen. Alle Handlungen und Versuche seinerseits waren von dem Wort, Abschied' veranlasst.		versuchte er den Kontakt mit den Mithäftlingen, und oft aufrührende Weise, wie er sich wünschte, ein für alle- mal und für immer, zu festigen. Alle Handlungen und Versuche seinerseits waren von dem Wort, Abschied' veranlasst.		dokunaklı bir şekilde istediği gibi ilk ve son kez olsun temas kurmaya çalıştı. Tüm eylemleri ve girişimleri, 'elveda' kelimesiyle ilişkilendirilmişti .
3	Alle Wörter hatten für ihn dieselbe Bedeutung, etliche aber versenkten ihn von allem Anfang an tief In eine geheimnisvolle Finsternis, in das Paradies einer Grundfarbe und in Zahlen und Ziffern, in Voraussetzung für Geschriebenes	104	Alle Wörter hatten für ihn dieselbe Bedeutung, etliche aber versenkten ihn von allem Anfang an tief In eine geheimnisvolle Finsternis, in das Paradies einer Grundfarbe und in Zahlen und Ziffern, in Voraussetzung für Geschriebenes	00:21:20 - 00:21:28  00:48:08 - 00:48:30	Bütün kelimeler onun için aynı anlama sahipti, ancak bazıları, en başından beri, onu gizemli bir karanlığa, ana rengin cennetine ve yazmanın ön koşulu olan sayılar ve rakamlara soktu.
4	Er fürchtete, in Freiheit, der Sträflingskleider entledigt, nichts mehr schreiben zu können, nichts mehr denken zu können; er fürchtete, darin, im wilden Aus- gesetzt sein des Entlassen seins, nichts mehr zu sein	104	Er fürchtete, in Freiheit, der Sträflingskleider entledigt, nichts mehr schreiben zu können, nichts mehr denken zu können; er fürchtete, darin, im wilden Aus- gesetzt sein des Entlassen seins, nichts mehr zu sein	00:22:38 - 00:22:47  00:41:56 - 00:42:09	Hükümlü kıyafetlerinden sıyrılıp özgür kaldığında artık yazamayacak ve düşünemeyecek olmasından korkuyordu; Serbest bırakılmanın vahşi teşhirinde artık hiçbir şey olmayacağından korkuyordu.

**Tablo 4.** Filmde tekrarlanan ifadelere ait sekans ve sayfa aralıklarının karşılaştırılması. <sup>4</sup>

Thomas Bernhard 'ın önemli özelliklerinden biri olarak görülen cümlelerin yinelenmesi ve tekrarlanması, tablo 4'te verilen örnekler ışığında film ve romana ait sekans ve sayfa aralıklarında gösterilmeye çalışılmış ve karşılaştırılmıştır. Burada dikkat çeken yazarın kendine has anlatım tarzını senaryoya tekrarlama ve yinelemeler vasıtasıyla yansıtmış

<sup>4</sup> Çev. Halit Üründü

olmasıdır. Bu durum Kreuzer'in 3'üncü modellemesinde yer verdiği betimlemesiyle örtüşmektedir. Kreuzer, mekanik bir uyarlama söz konusu olamayacağını, uyarlamanın bir bütün olarak ele alınması, eşdeğerlik ilkesine ve olay örgüsü örtüşmelerine dikkat edilmesi gerektiğini belirtir (Kreuzer1993: 28). Burada yazar'ın senaryolaştırdığı eseri eşdeğerlik ilkesine sadık kalarak yorumladığı görülmektedir. Olay örgüsü örtüşmeleri ve yazarın ön plana çıkan anlatım özelliklerini dikkate alan bir yaklaşımla hangi sahnelerin önemli olduğu tekrarlanan diyaloglarla izleyiciye aktarılır. 3. uyarlama modelinde vurgulandığı gibi uyarlamada estetik eşdeğerlik sağlanabilmesi adına diyalogların değiştirildiği ve film bağlamında duyguların aktarımının imkan ve olanaklar dahilinde tekrarlar ve yinelemelerle gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır.

1	Kilisede, bir gardiyan gözetiminde mahkûmun org çalma sahnesi		Ave Maria(Anfang) von Bruckner	00:30:19	Bruckner tarafından Ave-Maria (Katolik duası başlangıç)
2	Kesimhanede hayvanları izleyen mahkûmlar ve yine kilise de bir mahkûmun gardiyan gözetiminde org çalma sahneleri		Orgelmusik AVE Maria (Bruckner)	00:35:51	Org müziği AVE Maria (Bruckner)
3	Kulterer' in gardiyan nezaretinde mahkûmlarla veda-laşma ziyaretleri		Russischer Trauermarsch (Blasmusik)	00:53:37	Rus cenaze marşı (üfleli çalgı müziği)
4	Kulterer'in kilisede, gardiyan gözetiminde bir mahkûmun org çalmasını dinlemesi		Orgelmusik (etwas von Bruckner)	01:00:42	Org müziği (Bruckner'a ait bir beste)
5	Kulterer' in gardiyan nezaretinde cezaevinden ayrıl-		Beethovenso-nate	01:12:42	(Beethoven sonatı)

	ması				
6	Hikayenin sonu: Kulterer'in hapisshaneden olabildiğince hızlı bir şekilde uzaklaşma sahnesi.	117	Düstere Orgel-Improvisation	01:14:38	(kasvetli bir org doğaçlaması).

**Tablo 5.** Filmde kullanılan “Fon Müziği”<sup>5</sup>

Tablo 5’de yer alan örneklerde ise farklı bir dil kodunda bir sanat formu olan müzik, edebi eserden filme uyarlamada duygu ve ifade aktarımında sözün yerini almıştır. Sandra Poppe kapsamlı çalışmasında etkili anlatım biçimi olarak müziğin üç işitsel bilgi kanallarından biri olduğu belirtilmektedir (Poppe 2012: 270). “Leitmotiv” tekniğinde müziğin kişiye, eyleme veya nesneye film boyunca eşlik ettiği, eşlik eden bu müziğin tekrar tekrar duyulmasıyla izleyicide duygusal bir bağlantı oluşturduğu ve genellikle bilinçaltında çalıştığı belirtilir. Duygusal ruh hali (İng: mood) tekniğinde ise müziğin daha çok kahramanların duygularına eşlik ettiği ifade edilir. Bu teknikte bir sahnenin duygusal karakterini ancak müzik kanalıyla aldığı ve film müziğinin belirli bir atmosfer yaratabildiği ve izleyicide duyguları uyandırabildiğinden söz edilir. “Underscoring” tekniğinde ise filmdeki her hareketin müziğe ayarlandığı, müzikte kullanılan enstrümanların hareket ve sesleri taklit etmek için kullanıldığı ve müziğin, hareketin ritmi ve temposunu alması olarak açıklanır (Poppe 2012: 270).

“Der Kulterer” adlı film uyarlamasında müziğin Kulterer’e bazı sahnelerde eşlik ettiği görülmektedir. Kimi zaman bir kilisede, bir gardiyan gözetiminde mahkûmun org çalma sahnesinde, kimi zaman ise kesimhanede hayvanları izleyen mahkûmlar eşliğinde müzik duyulmaktadır. Buna birkaç sahne daha eklenebilir. Örneğin, Kulterer’in gardiyan nezaretinde mahkûmlarla vedalaşma ziyaretlerinde veya Kulterer’in gardiyan gözetiminde cezaevinden ayrılma ve hapisshaneden olabildiğince hızlı bir şekilde uzaklaşma sahnelerinde. Vedalaşma sahnelerinde duyulan seslerin bir

<sup>5</sup> Çev. Halit Üründü

cenaze marşı olması veya kasvetli bir org doğaçlaması olması Poppe'nin de belirttiği üzere kahramanın duygu durum haline eşlik etmesi olarak anlaşılmakta ve film müziğinin belirli bir atmosfer yarattığı ve anlatılan öykünün duygusal atmosferi izleyiciye aktarması olarak yorumlanabilir. Helmut Kreuzer'in 3. uyarlama modeli çerçevesinde değerlendirildiğinde mekanik bir uyarlama söz konusu olamayacağından diyalogların değiştirilebileceği ve böylece film bağlamında kendi olanaklarıyla duyguların aktarılabilmesi tanımına uygun düşüğü düşünülebilir.

### **Sonuç**

Edebiyattan sinemaya uyarlamalar ışığında edebiyat dünyasının önemli yazarlarından biri olarak kabul edilen Avusturyalı yazar Thomas Bernhard'ın "Der Kulterer (1969)" adlı eseri ve 1974 yılında senaryosunu bizzat kendisinin yaptığı, yönetmenliğini Vojtěch Jasný'nın üstendiği aynı adlı film uyarlaması incelendi. Edebiyat ile film medya araçlarının temel yapı unsurları eşliğinde önemli tespitlerin yapıldığı bu incelemede Helmut Kreuzer'in uyarlama modellerine dikkat çekildi. Filmi amaca yönelik bir şekilde yorumlayabilmek, karşılaştırmalı olarak edebi eserin karşısına koyabilmek ve var olan diğer uyarlama modelleri içindeki yerini belirleyebilmek amacıyla uyarlamanın edebiyatın filme aktarılmış bir yorumlaması olup olmadığı özgün bir şablon üzerinde Kreuzer uyarlama modellemesiyle değerlendirilmeye çalışıldı. Uyarlama çalışmaları alanına önemli ölçüde ışık tutan Kreuzer modeli olarak da bilinen dört tür sinema uyarlama modeli eşliğinde çözümlenmeler yapıldı. Yapılan inceleme ve tespitler neticesinde uyarlamanın Kreuzer'in üçüncü uyarlama modeli olan betimleyici uyarlamayla (die interpretierende Transformation) örtüştüğü belirlendi. Eserin uyarlaması yapılırken sadece içerik düzeyinin resmedilmediği, şablona biçim-içerik ilişkisi, işaret ve metin sistemi, etki biçimi, duygu ve anlamın da dâhil edildiği, mümkün merteye benzer ve eşdeğer bir eser ortaya çıkarıldığı, ancak bu benzerliğin kelime kelime olmadığı gözlemlendi. Filmde yer alan diyalogların değiştirilmiş ve film bağlamında duyguların müzik eşliğinde aktarılmış olması, filmin kendi olanakları ile gerçekleştirildiği, yani mekanik bir uyarlamanın

söz konusu olmadığı, bilakis semiyotik, estetik ve sosyolojik bir eşdeğerliliğin olduğu görüldü.

Uyarlama yapılırken öykünün duygusal atmosferi izleyiciye aktarılabilmesi amacıyla hangi ayrıntının nasıl makul ve mantıklı bir şekilde aktarılacağı bir bütün olarak iyi analiz edilmiştir. Kreuzer'in "betimleyici" olarak tanımladığı uyarlama modelinde söz edildiği gibi Thomas Bernhard eserine prensipte bağlı kalmış ancak yeni bir yapıt ortaya koymuştur. Kreuzer'e göre bir eserin tam anlamıyla uyarlanması mümkün olmamakla birlikte, her eser yeni ve yeniden bir uyarlama ile ortaya konulabilir. Her bir uyarlama başka bir unsurun ön planda tutulan yeni bir algı yeni bir deneyimi beraberinde getirecek, uyarlamaları görme ve eleştirme fırsatı doğuracaktır.

## **Kaynakça**

### **Birincil kaynaklar:**

BERNHARD, T. (1976). Thomas Bernhard. Der Kulterer. Eine Filmgeschichte. Suhrkamp Verlag.

### **İkincil kaynaklar:**

ANZ, H. (1986). Geschichtenerzählen: Geschichtenerstören–zum poetologischen Modell in Thomas Bernhards Frühwerk am Beispiel der Erzählung "Der Kulterer". Text & Kontext, 14, 176-184.

BALAZS, B. (1976). Der Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien: Globus Verlag

BETZ, U. (1997). Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe: Analysen des Werks Thomas Bernhards auf der Basis Bachtinscher Theoreme (Vol. 4). Ergon Verlag.

GOLLUB, Christian-Albrecht (1984). Deutschland verfilmt. Literatur und Leinwand 1880-1980. In: Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film. Hg. von Sigrid Bauschinger, Susan L. Cocalis u. Henry A. Lea. Bern, München: Francke

FOUCAULT, M. (1992). Hapishanenin Doğuşu, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 3.

HURST, M. (2012). Erzählsituationen in Literatur und Film: Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen (Vol. 40). Walter de Gruyter.

JOKA, N. (2015). Erzählsituationen in epischer Literatur und narrativen Filmen: Versuch einer Vergleichsanalyse der Literaturverfilmung "Die Farbe Lila" (Doctoral dissertation, Hochschule Mittweida, Fakultät Medien).

KAYAOĞLU, E. (2016). Edebiyat ve Film: Edebiyat Bilimi Yaklaşımıyla Film Çözümlemesine Giriş. İstanbul: Hiperlink Yayınları



- KLAUE, M. (2003). Die Geburt der Poesie aus dem Geist der Disziplin zur Ästhetik von Thomas Bernhards" Der Kulterer" (Vol. 34, pp. 259-281). Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- KREUZER, Helmut (1993). Arten der Literaturadaption. In: Gast, Wolfgang (Hg.): Literaturverfilmung. Bamberg: C.C. Buchners, , S. 27-31.
- MAIWALD, K. (2015). Vom Film zur Literatur: Moderne Klassiker der Literaturverfilmung im Medienvergleich (Reclams Universal-Bibliothek). Reclam Verlag.
- POPPE, S. (Ed.). (2012). Emotionen in Literatur und Film (Vol. 36). Königshausen & Neumann.
- SEITZ, G. (1981). Film als Rezeptionsform von Literatur: zum Problem der Verfilmung von Thomas Manns Erzählungen" Tonio Kröger", "Wälsungenblut" und" Der Tod in Venedig" (Vol. 12). Tuduv-Verlagsgesellschaft.
- WAGNER, W. (2018). 29 Der Kulterer. In Bernhard-Handbuch (pp. 161-165). JB Metzler, Stuttgart.



# TÜRKÇENİN KELİME YAPIMI VE KUMUK TÜRKÇESİNDEKİ İSİMDEN İSİM YAPMA EKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

## Özet

Türkçenin kelime türetme zenginliğinin ortaya çıkarılması amacıyla bu çalışma yapılmıştır. Çalışmamızı Türkiye Türkçesi ile Kuzeybatı grubu Türk lehçelerinden biri olan Kumuk Türkçesini kıyaslayarak gerçekleştirdik. Çalışmada daha geniş bir alandan bilgi sağlayabilmek hedeflenmiştir. Böylece yapım eklerinin önemine vurgu yapmak istenmiştir. Sözcük türetmenin gerekliliğini anlamak için çaba gösterilmesi ve doğru yöntemlerle kelime türetmenin yapılması vurgulanmıştır. Bunun için Türkçenin konuşulduğu yerlerin taranmasına dönük çalışmaların artırılmasına katkıda bulunma düşünülmüştür. Bütün yapım eklerini bir araya getirmenin zorluklarını ve farklı eklerle türetilmiş kelime ve yapılar ulaşmanın, düzenli bir çalışma planıyla yapılabileceğini gözlemlemekteyiz. Türkçe konuşan insanların sadece Türkiye’de yaşamayıp geniş bir alana yayılması çalışma imkânının daha zor yapılmasına neden olmaktadır. Kelime türetmenin kurallarını dil biliminde söz sahibi kişilerin görüşlerini dikkate alarak aktarılması daha önemlidir. Bu bilim adamları Türkçenin sondan eklemeli bir dil olmasından dolayı kelime türetmeye elverişli olduğunu belirtmektedirler. Mesela

ULUSLARARASI TÜRK  
DÜNYASI  
ARAŞTIRMALARI  
DERGİSİ  
INTERNATIONAL  
JOURNAL OF TURKISH  
WORLD STUDIES  
CİLT 5 / SAYI 2 / NİSAN  
2022

**Sorumlu Yazar**  
**Corresponding Author**

Ramazan AYDIN

Niğde Ömer Halisdemir  
Üniversitesi Sosyal  
Bilimler Enstitüsü,  
Doktora Öğrencisi,  
ramazanaydin@mail.oh  
u.edu.tr

**Gönderim Tarihi**  
**Received**  
22.02.2022

**Kabul Tarihi**  
**Accepted**  
05.04.2022

**Atıf**  
AYDIN, Ramazan.  
(2022). “Türkçenin  
Kelime Yapımı ve  
Kumuk Türkçesindeki  
İsımden İsim Yapma  
Ekleri Üzerine Bir  
Değerlendirme”,  
*Uluslararası Türk  
Dünyası Araştırmaları  
Dergisi*, (5/2), 59-76.

ARAŞTIRMA MAKALESİ  
RESEARCH ARTICLE

bu eklerden *-lık, -cı, -cek, -daş, -lı, -sız, -cek, -ki* gibi isimden isim yapan eklerin, kelime türetmede çok verimli olması Türkçeye ayrı bir zenginlik katmaktadır. Aynı eklerin Kumuk Türkçesinde de kelime türetmede uygun olması kelime yapımında herhangi bir darlığa yol açmamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Türkçenin Yapım Ekleri, İsimden İsim Yapım Ekleri, Kumuk Türkçesi Yapım Ekleri

## AN EVALUATION ON TURKISH WORD FORMATION AND NOUN MAKING SUFFIXES IN KUMUK TURKISH

### Abstract

This study was carried out in order to reveal the richness of word derivation in Turkish. We carried out our study by comparing Turkey Turkish with Kumuk Turkish, which is one of the North-west gruppe of the contemporary Turkish dialects. In the study, it was aimed to provide information from a wider area. Thus, it is desired to emphasize the importance of the value of construction affixes. It is emphasized that efforts are made to understand the necessity of word generation and word generation with the right methods. For this reason, it is thought to contribute to the increase of studies on scanning the places where Turkish is spoken. We observe the difficulties of bringing all the suffixes together and reaching the words and words derived with different suffixes can be done with a regular study plan. The spread of Turkish-speaking people not only in Turkey, but also in a wide area makes it more difficult to work.. It is more important to convey the rules of word derivation by taking into account the opinions of the people who have a say in linguistics. These scholars state that since Turkish is an agglutinative language, it is suitable for word derivation. For example, the fact that suffixes that make nouns from nouns such as *-lık, -cı, -cek, -daş, -lı, -sız, -cek, -ki* are very efficient in word derivation add a different richness to Turkish. The fact that the same affixes are suitable for word derivation in Kumuk Turkish does not cause any narrowness in word formation.

**Key words:** Turkish Constructive Suffixes, Noun-to-Noun Constructive Suffixes, Kumuk Turkish Constructive Suffixes

### Giriş

Dilimizdeki yapım eklerinden sözcük türetme konusunda görüş bildiren dilbilimci bilim adamlarımızdan biri Muharrem Ergin'dir. Yapım ekleri hakkındaki görüşleri şöyledir. Yapım eki alan bir kelime gövde durumuna geçer. Gövde, birçok nesne ve hareketlerin genişletilmiş köklerle karşılandığını ve buna gövde dendğini, belirtir. Kısaca gövdeye genişletilmiş kök demektir. (Ergin, 1993: 138).

Türkçenin zenginliğini ve güzelliğini gün yüzüne çıkarabilmek, Türkçenin güçlü bir dil olduğunun farkındalığını kazandırmak için ülkemizin topyekûn çalışması şarttır. Çalışmalarımızın sonunda kelime türetme şartları ortaya çıkmış bu konuda da dilbilimci Muharrem Ergin, dilin kelime yapma şartlarının üç nokta etrafında toplandığını belirtir: Kök ve gövde, yapım eki, yapım şekli biçiminde özetlemiştir. Kelime yapmada kök ve gövdede aranılacak özellik bunların canlı olmasına bağlıdır ve kök ve gövdenin anlamından gelen mantıki bir ilişkinin bulunması gerekmektedir der. Kökler uydurma birlikler olmadığı için yeniden meydana getirilememekte bilinmeyen zamanlardaki gizli anlaşmalara dayanan birliklere yenilerinin eklenemeyeceğine değinir.

Türkçemiz önce doğu kültürünün etkisi altına girmekle birlikte kendi kültürünü de o bölgeye aktarmayı bilmiştir. Daha sonra batı kültürüyle tanışmış ve batı kültürünü kendine uyarlayarak kendi kültürünü batıya tanıtmayı başarmıştır. Bu etkileşimler sırasında söz ve sözcük alışverişlerini açıkça görmek mümkündür. Osmanlının geniş coğrafyalarda hüküm sürmesi neticesinde doğu ve batı kültürlerinden kelime ve söz alışverişleri azımsanmayacak sayıya ulaşmıştır. Bu diller ve kültürler içinde yerini en seçkin bir şekilde koruyan Türkçe, kendi ağız, şive ve lehçe özelliklerini bugüne kadar işleyerek bundan sonraki kuşaklara eksiksiz bir biçimde aktarmaya hazırdır.

Burada dünya dili Türkçenin güçlü bir dil olduğunun farkındalığını kazandırmak amaçlanıp toplumda bir dil bilinci oluşturmak hedeflenmektedir. Bunu gerçekleştirmek için Türkçenin etkileşim içinde bulunduğu coğrafyaya yakından bakıp birçok kültürden etkilendiği ve birçok kültürü etkilediğini görmek kaçınılmaz bir gerçektir. Türkçenin gizli kalmış güzellikleri gün yüzüne çıkarılarak, toplumun bu güzelliklerden haberdar olması sağlanmalıdır. Başka dillere özentisi ve gereksiz hayranlığın yersiz olduğu bilinci oluşturulmalıdır. Yerel kullanımları ortaya çıkarıp insanların kullanımına kazandırmak hedeflenmelidir. Bunların yanı sıra Türkçenin incelikleri üzerinde de durulup yaygınlaştırmak gereklidir.

## 1. Türkçede Kelime Yapımı

Ergin, kelime yapma yolları konusunda gelişigüzel kök ve gövdelerin sıradan yapım ekleri getirmek suretiyle olacak bir iş olmadığını, dilin kendi kurallarına, eğilimlerine, ilerleyişine uymayan yeni kelimeleri benimsemeyeceğini dile getirir. (Ergin, 1993: 140).

Dilin kelime yapma yollarından birisi halkın kendisinin ihtiyaçlarına uygun olarak meydana getirdiği kelimelerdir. İkincisi ise bilim, sanat ve din etkisiyle dil kurallarına uygun yeni kelime türetme ihtiyacından doğan kelimelerdir. (Banguoğlu, 2019: 155). Kelime köklerinin anadilden gelen sayılı, basit anlamlıklar olduğu ve zamanla bunların sayısında bir artış meydana gelmediği görülür. Fakat yansıma köklerde yeniden türemenin olabileceği ve diller arasında benzerlik olabileceği açıktır. Bir dilde kelime yapmak elde bulunan köklere bağlı olarak iki şekilde gelişir: Üretim, Birleşim. Üretim, bir kelime tabanı ile bir yapım ekini belli özelliklerle bir kavramı karşılayacak şekilde bitiştirmek anlamına gelmektedir. (Banguoğlu, 2019: 155). Birleşim ise iki veya daha çok kelimenin farklı kavramları karşılamak üzere belli ölçülerde bir araya gelerek birleşik kelimeler elde ederiz. (Banguoğlu, 2019: 294).

## 2. Kumuk Türkçesinde Kelime Yapımı

Tekin, Kumuk Türkçesinin Kıpçak grubu Türk dillerinin *koş-* alt grubuna girdiğini ve Rusça Federasyonuna bağlı, Dağıstan Özerk Cumhuriyetinde konuşulduğunu belirtir. (Tekin, 2018: 128)

Kumuk Türkçesinde kelime yapımı diğer lehçelerde olduğu gibi çok geniş imkâna sahiptir. Gerekli taramalar yapıldığı takdirde Kumuk Türkçesinde de farklı yapıların ortaya çıkması çok zor değildir. Böylece Türkçeye Kumuk Türkçesinden katkılar yapılması gerçekleşebilir.

Söz yapımı yöntemlerini Kıpçak grubunda yer alan Tatar Türkçesi üzerine çalışan Ganiyev şu şekilde özetlemiştir: Söz Yapımının Fonetik Yöntemi, Ek Getirme Yöntemi, Söz Birleştirme, Söz Gruplarının Birleşik Söze Dönmesi, Söz Gruplarının Ek Alarak Birleşik Söze Dönmesi, Leksik-Gramatik

Yöntem, Leksik-Semantik Yöntem, Kısaltmalar Yapma Yöntemi. (Ganiyev, 2013: 28)

İsim yapımında, isimlerin isimlerden bazen de sıfatların türemesinde, faydalanılan eklerin sayısı azdır. Eskiden bu ekler çok olsa da eskiden beri üretkenliğini yitirmişlerdir. Çoğunun türettiği sözcük sayısı iki, üç örnekte sınırlı kalmıştır. -çı / -çi; -taş / -teş; -lık / -lik ekleri sık sık rastlanan ekler arasında yer almıştır. (Serebrennikov-Gadjieva: 2018: 96)

Kumuk Türklerinin XIX. yüzyıldan itibaren yazılı edebiyatının gelişmesinde büyük şairler etkili olmuştur. Şairlerin eserleri ve yazılı edebiyatın ilerlemesi Kumuk dil araştırmalarının da ilerleme ve gelişmesine ön ayak olmuştur. (Kösoğlu, 2002: 16)

### **3.Yapım Ekleri**

Korkmaz, ad ya da fiil kök ve gövdelerinden yeni ad ya da fiil gövdeleri yapan ekler yapım ekleri dendiğini belirtir. Türkçede kök ve ek arasındaki birleşme ölçüleri kurallı ve sistemli olduğundan adlara gelen ekler fiillere, fiillere gelen ekler de adlara gelmemektedir. Aralarında biçim olarak bazı benzerlikler olsa da bunlar görev bakımından ayrırırlar. (Korkmaz, 2019: 110)

Türemiş kelimelerin kelime türetme yoluyla elde edildiğini belirten Korkmaz, bu yolun kelime kök ve gövdelerine ekler getirerek değişik anlamda yeni kelimeler yapma yolu olduğuna vurgu yapar.

Türkçede kelime kök ve gövdeleri doğal olarak ad ve fiil kök ve gövdelerine ayrılır. Ad kök ve gövdelerine getirilen ekler ile fiil kök ve gövdelerine getirilen ekler birbirinden farklıdır.

Türkçenin bütününde olduğu gibi Türkiye Türkçesinde de türetme için kullanılan dört ek türü vardır. Bunlar:

- 1.Addan ad türeten ekler,
- 2.Fiilden ad türeten ekler,
- 3.Addan fiil türeten ekler,
- 4.Fiilden fiil türeten ekler. (Korkmaz, 2019: 110)

Ad türeten ekler konusunda sıfat, zamir, zarf, edat, bağlaç gibi ad soylu sözcük türeten ekler de burada yer almıştır. (Korkmaz, 2019: 118)

#### 4.İsimden İsim Yapım Ekleri

Kumuk Türkçesinde ve Türkçenin hem tarihi hem de çağdaş lehçelerinde kelime türetmek için kullanılan en yaygın yapım ekleri aşağıdaki gibidir.

##### **-lık, -lik, -luk, -lük:**

Bu ek eskiden beri Türkçenin isimden isim yapma eklerindedir. Kalıcı ve geçici isimler yapar.

Yer isimleri yapar: zeytinlik, odunluk, çöplük.

Alet isimleri yapar: başlık, kulaklık, gözlük.

Topluluk isimleri yapar: gençlik, insanlık, Türklük

Sıfat olarak kullanılırlar: günlük, aylık, yıllık, kiralık.

Mücerret isimler yapar: güzellik, iyilik, kötülük. (Ergin, 1993: 146-147)

Bu ek bazı misallerde çekim ekinden sonra gelmek gibi hususi bir kullanılışa da sahiptir: gündelik, ondalık misallerinde olduğu gibi.

-lık ekinin tarihi seyrine baktığımızda Eski Türkçede vokali düzlük-yuvarlaklık uyumuna tabi olmuş olup ekin bugünkü gibi dört şekli vardır. Ancak Eski Anadolu Türkçesinde sadece düz biçimleri kullanılmıştır: yokluk, günlük vb. Bu karışıklık Osmanlıca içinde sona ererek dört şekilli olarak kullanılmıştır. (Ergin, 1993: 146-148)

Türkçenin tarihi ve çağdaş lehçelerinde işlek bir ek olduğu gibi Kumuk Türkçesinde de oldukça işlek bir ektir.

##### 4.2.Kumuk Türkçesinde –lık Ekinin Biçimleri

-lık eki Kumuk Türkçesi'nde dört biçimde kullanılır:

-lıq: inam-lıq “güven, itibar” (Pekacar, 2011: 163)<sup>1</sup>, çabanlıq “eline ağır olma, ağır kanlılık, mıymıntılık” (KTS, 95), quwnaqlıq “canlılık, neşe” (KTS, 275)

-lik: geñ-lik “genişlik” (KTS, 134), kasiplik “fakirlik” (KTS, 175), işlik “1. Astar, 2.fiiil” KTS, 168), yessizlik “sahipsizlik” (KTS, 393)

-luq: yaw-luq “mendil” (KTS, 389), ayawsuzluq “merhametsizlik” (KTS, 52), quruwçuluq “inşaatçılık” (KTS, 273)

---

<sup>1</sup> Bundan sonraki atıflar Çetin Pekacar'ın Kumuk Türkçesi Sözlüğünün kısaltması olan (KTS) biçiminde gösterilecektir.



-lük: öç-lük “kin, intikam” (KTS, 221), nürsüzlük “donukluk, sönlüklük” (KTS, 210), yüzümçülük “üzümçülük” (KTS, 404)

Nemeth, Kumuk Türkçesinde -lık ekine, aldılık “önlük”, çaplık “yuvarlak çörek”, dolluk “ücret, tediye” gibi örnekleri verir. (Nemeth, 2018: 16-34)

Kumuk Türkçesi deyim ve atasözlerinde -lık eki sıkça kullanılmıştır.

*Honkalık* savluğunu düşmanıdır. (İnatçılık sağlığın düşmanıdır.) (Öztürk, Uyanık, 2006: 143)<sup>2</sup>

*Kuşluk* 65kin kuş yimik. (Kuşluk yemeğin kuş gibi.) (KAD, 176)

### **-cı, ci, cu, cü:**

Türkçenin eskiden beri kullanılan, işlekliliğini kaybetmemiş isimden isim yapım ekidir. Başlıca görevi meslek ve uğraşma adları yapmaktır. Kullanış sahası çok geniş, işleklilik derecesi çok yüksektir. Her türlü ismin sonuna gelebilir: avcı, arabacı, sıvacı, kitapçı, simitçi. Şahısların meslek sıfat ve isimlerini yapar. Kendisinden sonra -lık eki alarak mücerret isim yapar: avcılık, aşçılık, üfürükçülük.

Eski Türkçede ekin sadece ç’li şekli bulunmaktadır. C sesinin Türkçede ç sesinden türemiş yeni bir ses olduğunu bugün c’li olan eklerin eskiden ç’li olduğu bilinmektedir: bek-çi, yağma-çı, okçı, gözçi. Batı Türkçesinin Azeri sahasında da ç’li şekiller kullanılmıştır: 65kinci, 65kinci. C’li kullanımlar Osmanlıcanın başlarında kullanıldıkları görülmektedir. (Ergin, 1993: 148-150)

Kumuk Türkçesinde -cı eki oldukça yaygın bir kullanıma sahiptir. Diğer çağdaş Türk lehçelerinde ve tarihi lehçelerde de kullanımının yaygın olduğu görülmektedir.

Akavoviç, Kumuk Türkçesinde ekin -cı, -ci, -cu, -cü biçiminde dört göstergesi bulunduğunu belirtip en yaygın olan eklerden biri olduğunu ifade etmektedir. Diğer lehçelerde de yaygın kullanıldığına vurgu yapan Akavoviç, eki alt bölümlere ayırır.

---

<sup>2</sup> Bundan sonraki atıflar, *Kumuk Atasözleri ve Deyimleri'nin kısaltması (KAD)* biçiminde gösterilecektir.

1. Bir meslek grubunu ifade ederler: baskıncı “soyguncu”, gavcu “avcı, yakalayıcı”

2. Bir meslek veya meslek anlamına gelen –cı'nın türevlerini anlatır: arac "aracı" ara "boşluk, aralık".

3. Kişi adlarının niteliklerini taşıyan türevleri, sempati, bağlılık, alışkanlıklar: tuvracı "doğru, dürüst".

4. Bu tür –cı eki, bir süreci ve faaliyeti anlatır: başçı "şef". (Akavoviç, 2002: 39-41)

### **Kumuk Türkçesinde –cı Ekinin Biçimleri**

Kumuk Türkçesinde –cı eki sadece ç'li şekilde kullanılmaktadır. C'li şekli kullanılmamaktadır.

–çı: adabiyatçı “yazar, edip” (KTS, 24), 66kinc-eneçi “ebe” (KTS, 35),

–çi: kömekçi “yardımcı” (KTS, 183), kördemçi “mezarıcı, mezar kazıcı” (KTS, 183),

–çu: uruçu “hırsız, bir şeyi çalan adam” (KTS, 354), qomuzçu “komuzcu, kopuz çalan sanatçı” (KTS, 267),

–çü: yüzümçü “üzümcü” (KTS, 404),

Deyim ve atasözlerinin de –cı ekiyle kullanımını oldukça fazladır.

Elçi busaň tilçi bolma. (Elçiysen gammaz olma.) (KAD, 112)

Zulmuçu şavxal biyge açıldı (Zulümcü şavhal beye açıldı) (Öztürk, 2008: 128)<sup>3</sup>

#### **-lı, li, lu, lü:**

Asıl görevi sıfat olarak kullanılan nitelik isimleri yapmaktır. Bu yüzden sıfat eki diye anılır. Ekin asıl ve işleklik sahası çok geniş fonksiyonu şüphesiz sahiplik isimleri yapmaktır: başlı, kanlı, boyalı, kilitli.

Yer, müessese, kavim ve hanedan isimlerinden ise bağlılık isimleri meydana getirir: Ankaralı, köylü, mektepli, Selçuklu.

Eski Türkçede ek lıg, lig, lug, lüg şeklinde idi. Batı Türkçesine geçerken sondaki –g düşmüştür. Eski Anadolu Türkçesinde sadece yuvarlak vokal kullanılmıştır: yaşlu, dikenlü, kaygulu. (Ergin, 1993: 150-151)

<sup>3</sup> Bundan sonraki atıflar, Erol Öztürk'ün *Yırçı Kazak adlı kitabının kısaltması (YK) biçiminde gösterilecektir.*

### **Kumuk Türkçesinde –lı Ekinin Biçimleri**

Kumuk Türkçesinde –lı eki dört biçimde kullanılmıştır.

-lı: hatarlı “acımasız” (YK, 36),

-li: kelekli “1. Karışık, çetrefil, 2. Aldatıcı, hileli” (KTS, 176),

-lu: tatıvlu “geçimli” (KAD, 43)

-lü: müyüzlü “boynuzlu” (KTS, 204),

Kumuk Türkçesinde –lı eki ile kurulmuş birçok atasözü ve deyim bulunmaktadır.

Özüm ari yanlıman (Özüm öte yanlıyım) (YK, 70)

Tavlular tav yemirer, tuzlüler bav yemirer. (Dağlılar dağ yıkar, ovalılar bağ bozar.) (KAD, 228)

**-sız, siz, suz, süz:**

Bu ek –lı ekinin olumsuzudur. İsimlerde olumsuzluk ifade eden tek ek bu ektir: ağaçsız, taşsız, anasız, çorapsız.

Tarihi gelişimine baktığımızda ekin Eski Türkçede bugünkü gibi dört şekli vardır. Ancak Eski Anadolu Türkçesinde yalnız yuvarlak vokalli kullanılmıştır: bazsuz, sensüz. Osmanlıca döneminde tekrar dört biçimli kullanılmaya başlamış ve günümüze kadar bu şekilde gelmiştir. (Ergin, 1993: 151-152)

Türkçenin tarihi ve çağdaş lehçelerinde işlek bir ek olduğu gibi Kumuk Türkçesinde de oldukça işlek bir ektir.

### **Kumuk Türkçesinde –sız Ekinin Biçimleri**

Ek, Kumuk Türkçesinde dört şekilde kullanılır:

-sız: mazasız “1. Tatsız, lezzetsiz, 2. Neşesiz, keyifsiz” (KTS, 197)

-siz: mesepsiz “vicdansız, namussuz, utanmaz, küstah” (KTS, 198)

-suz: ayawsuz “gaddar, acımasız” (KTS, 52)

-süz: pisirewsüz “1. saygısız, 2. Kayıtsız, aldırılmaz” (KTS, 233)

Bunun yanında Kumuk Türkçesinde –sız eki ile kurulan atasözü ve deyimler mevcuttur.

Asılsızğa dos bolma. (Soysuzla dost olma.) (KAD, 56)

Onsuz tiydi amalsızını sanına. (Acımadan değdi amelsizin canına) (YK, 36)

**-ki:**

Bu ek isimlerden temsil ve vasıf isimleri yapar. Zamir ve sıfat olarak kullanılan isimler yapar. Başlıca görevi içinde bulunma, bağlılık ve aitlik ifade etmektir: şimdiki, deminki önceki, sonraki, benimki, seninki, onunki, köylününki, komşununki.

-ki eki diğer yapım eklerinden farklı olarak isim kök ve gövdelerine doğrudan doğruya bağlandığı gibi onların -da, -ın, -dan eki almış çekimli şekilleri ile de birleşmektedir: seninki, evdeki. Eski Türkçede ablatif ekine de getirilmekte idi.

-ki eki tıpkı iyelik ekleri gibi n yardımcı sesi almaktadır. Görevi de bir nevi aitlik, iyeliktir. Tarihi seyrine bakıldığında Türkçenin ses kurallarına direndiğini görmekteyiz. Eski Türkçede -ki, kı olmak üzere iki şekli vardır. -kı biçimi Eski Anadolu Türkçesinde de görülür. Batı Türkçesinde k'nin yumuşayarak -ğ olduğuna rastlanır: altındaki(-kı). Son zamanlarda ekin bir de -kü'lü şekli oluşmuştur: bugünkü, dünkü.

Ağızlarda ek -kı, ki, ku, kü biçimlerinde dört şekilde rastlanmaktadır: buradaki, onunku, bizimki, o günkü. (Ergin, 1993: 152-154)

### **Kumuk Türkçesinde -ki Ekinin Biçimleri**

-ki: sayki “sanki, yani, adeta, güya, sözde” (KTS, 291)

-gı: qumartgı “1. Son yudum (ölümden önce), 2. Vasiyet” (KTS, 271)

-gi: töbengi “alt, aşağı, aşağıki” (KTS, 340)

-ğı: aldınğı “önceki, geçmiş” (KTS, 30)

-gu: Burunğu biy batırım (Birinci bey yiğidim) (YK, 203)

-gü: bugüngü “bugünkü” (KTS, 82)

-dağı: Artdağına ya az, ya qaz. (Arkadakine ya az, ya kaz.) (KAD, 55)

-degi: Kökdegi bulutlarday salqınlı (Gökteki bulutlar gibi gölgeli) (YK, 208)

Kumuk Türkçesinde -ki ile kurulan deyim ve atasözlerine örnekler çoktur.

Bırınğı sözü köp aytsañ, söz bilmesni başı avrur. (Eski sözü çok söyleyen, söz bilmez başı ağrır. (KAD, 84)

Aldınğı qolyavluğum (Önceki kolyavluğun) (YK, 72)

**-cık, cik, cuk, cük:**

Bu ekin başlıca görevi isimden küçültme ve sevgi ifade eden isimler yapmaktır: babacık, kulakçık, arpacık, tosuncuk. Bazı örneklerde araya bir ünlü girer: bir-i-cık, az-ı-cık, dar-a-cık.

Eski Anadolu Türkçesinde az-a-cuk gibi a'lı şekli de kullanılmıştır. Bazı örneklerde –ca ekinden sonra geldiği görülür: usul-ca-cık, yavaşçacık.

-cık eki Eski Türkçede yoktu. Bu ekin –cek ekinden türediği tahmin edilmektedir. Ancak Batı Türkçesinde baştan beri kullanılmagelmıştır. Eski Anadolu Türkçesinde ise –c'li ve ç'li şekiller zaman zaman yer değiştirerek kullanılmıştır. Eski Anadolu Türkçesinde yalnız yuvarlak vokalli olanları vardı: tuta-çuk (dudakcık), giceçük, karaçuk. Ekin düzlük-yuvarlaklık uyumuna girmesi Osmanlıca döneminde olmuştur.

Ek bugün sonuna iyelik eki olarak da kullanılmaktadır: anne-ciğ-im, Ahmetciğim, ablacığım. (Ergin, 1993: 155-156)

Merhan, Kumuk Türkçesindeki ek ile ilgili şu örnekleri vermektedir: tarçık “darlık, yokluk”, neçik “nasıl”. ( Merhan, 2008: 47)

**Kumuk Türkçesinde –cık Ekinin Biçimleri**

c'li şekli kullanılmayıp tamamı ç'li şekildedir.

-çık: qaramçiq “*bot. Karamuk*” (KTS, 249)

-çik: dögerçik “tekerlek” (KTS, 115)

-çuk: urçuq “iğ” (KTS, 353)

Ek Kumuk Türkçesinde bazı atasözü ve deyimlerde bulunur.

Dögerçik bolğan soñ aylanmay ıalması. (Tekerlek olduktan sonra dönmeden durmaz.) (KAD, 105)

Tavlağa dört dögerçik mingenli (Dağlara dört tekercik binilen) (YK, 190)

**-cek, cak:**

Ekin başlıca görevi küçültme ve sevgi ifade etmektir. Böylece –cık eki ile eş durumdadır. Ancak yerini –cık ekine kaptırmıştır. Eskiden –cek ile yapılan kelimeler yerini –cık'lı yapılara bırakmıştır. Pek az örnek kullanımdadır: kuzu-cak, yavrucak, yumurcak-yumrucak, büyükcek (büyücek), demincek.

Ayrıca –dik partisipiyle hususi bir kullanımı vardır: sev-dik-ceğim(sevdiceğim), oyuncak örneğinde sevgi anlamından mücerret isim yapma anlamına geçmiştir.

Ek çekim eki olarak –ce biçiminde yaygınlık kazanmıştır. Sondaki –k düşmüş ve Batı Türkçesinin başlarından itibaren görmekteyiz. Azeri sahasında da böyledir. Osmanlı sahasında geniş bir hal almış “olarak” ve “birlikte” manalarında –ce ile bazen de –cek ile kullanılır olmuştur: çabu-cak, evcek, ailecek. Ekin c’li şekilleri sonradan ortaya çıkmıştır. Eski Türkçede ek –çek, çak biçiminde kullanılmaktadır. Eski Anadolu Türkçesinden itibaren c’li olmuştur. Bu ek diğer küçültme ekleri gibi istisna teşkil ederek konsonant uyumu dışında kalmakta ve yalnız c’li olarak kullanılmaktadır. (Ergin, 1993: 156-157)

Pekacar, ekin hem isimlere hem fiillere getirilebildiğini, alet ve karakter isimlerinde görüldüğünü belirtir: boyunçaq “tasma”, tağımçaq “boyna takılan süs, ziyet”, gökçek “güzel”. (Ercilasun, 2007: 965)

### **Kumuk Türkçesinde –cek Ekinin Biçimleri**

c’li biçimleri kullanılmayıp ç’li biçimleri tercih edilmektedir.

-çek: döğürçek “tekerlek” (KTS, 115)

-çak: misğılçaq “maskara, maskaralık” (KTS, 199)

Kumuk Türkçesinde atasözü ve deyimlerde bu ek yer alır.

Ölgen öküzge ötgere bıçak, ölgen igitden osal da қоççaқ.  
(Ölen öküze batar bıçak, ölen yiğitten korkak da kahraman.)  
(KAD, 199)

Aylanır қоççaқ busa (Dolanır yiğit ise) (YK, 79)

**-ce, ca, çe, ça:**

Aslında bir çekim eki olan ek sonradan yapım eki görevini üstlenmiştir. Çekim eki olarak başlıca görevi gibi, göre, ile, kadar, birlikte anlamlarını katmaktadır. Yapım eki olarak da kavim isimlerinden dil, lehçe ve şive isimleri yapmaktadır: Almanca, İngilizce Arapça, Rusça. Kara-ca, ala-ca gibi kelimelerde çekim eki klişeleşmiştir.

Eski Türkçede ek ç’li idi: Uygurça, Türkçe. C’li şekilleri Eski Anadolu Türkçesi döneminde ortaya çıkmıştır. Bugün her iki ses de kullanılmaktadır.

Bu ekin belirli bir özelliği vurguyu öne atmasıdır. Dil adlarında sondan bir önceki heceye atar. (Ergin, 1993: 158)

### **Kumuk Türkçesinde –ce Ekinin Biçimleri**

Ekin Kumuk Türkçesinde –ç’li biçimleri kullanılmaktadır.

-çe: öztöreçe “keyfince davranan” (KTS, 226)

-ça: sariça “sariasma” (KTS, 288)

Kumuk Türkçesinde ekle kurulan atasözü ve deyimler yer alır.

Atabay bulan 71kinc Qazaq’ğa (Atabay ile birce Kazak’a) (YK, 168)

Aqça bergen soğar şuvşuvnu. (Parayı veren çalar düdüğü.) (KAD, 44)

#### **-daş, -deş:**

Ek, eskiden beri kullanımda olmuş ancak çok geniş kullanım alanına sahip olmamıştır. İşlekliliği son zamanlarda artmış bir yapım ekidir. Başlıca görevleri eşlik, ortaklık, bağlılık ifade eden isimler yapmaktır: arka-daş, kardaş, yoldaş, soydaş, gönüldaş.

Eski Türkçede ve Eski Anadolu Türkçesinde ekin vokal ve konsonant uyumları çerçevesinde –daş, deş, taş, teş olarak dört şekli bulunmaktadır. Eski Anadolu Türkçesinden sonra vokal konsonant uyumlarından dışarı çıkarak çok şekilliliğini yitirmiş son zamanlarda sadece –daş şeklinde kullanılagelmiştir. Birkaç önekte –deş biçimine rastlanır: gün-deş, kardeş (aslı kardaş). Ekin son şekli kalın vokalli –daş ve –taş şeklindedir. (Ergin, 1993: 158-159)

Hatipoğlu, “Türkçenin Ekleri” adlı eserinde, ekin ad soylu sözcüklere gelerek ‘ortaklık, eşitlik’ anlamı katan adlar kurduğunu belirtir: adaş (ad-daş) adı aynı olan, ayaktaş (ayak-taş) arkadaş, yardımcı, hempa. (Hatipoğlu, 1974: 58-59)

### **Kumuk Türkçesinde –daş Ekinin Biçimleri**

Kumuk Türkçesinde –daş eki iki şekilde görülür.

-daş: qızardaş “kız kardeş” (KTS, 265), qurdaş “dost, ahbab, arkadaş, yoldaş” (KTS, 272)

-deş: gündeş “rakibe, kuma” (KTS, 146)

Ek, Kumuk Türkçesinde deyim ve atasözlerinde kullanılmıştır.

Alğasavluğ paşmanlığını kızardaşdır. (Acelecilik pişmanlığın kız kardeşidir.) (KAD, 46)

Kaçırğa: “Atañ kimdir?” dep sorağanda: “Anamnı erkardaşı at”,-dep cavap bergen. (Katıra “Baban kimdir?” diye sorulduğu zaman Anamnın erkek kardeşi at.” diye cevap vermiş.) (KAD, 153)

### **-nci, -nci,- ncu, -ncü:**

Eskiden beri işlek olarak kullanılan bu ek sayı isimleri yapmakta kullanılır. Görevi asıl sayı isimlerinden sıra, derece ifade eden sayı isimleri yapmaktır: bir-inci, ikinci, üçüncü. Bu ek sayılar dışında “sonuncu” kelimesinde de bulunur. Dört kelimesinin sonundaki sedasız konsonant iki sedalı arasında sedalılaştır: dördüncü.

Ekin tarihi seyrine baktığımızda önemli değişiklikler göze çarpar. Ek aslında “nç” şeklinde olup ikinci dışında hep bu ekle yapılmıştır: bir-i-nç, iki-nti, üç-ü-nç, dört-ü-nç, biş-inç altı-nç. Bir-i-nç yerine “baştunki” (baştaki, önceki, evvelki, birinci anlamında) kullanılmıştır.

Eski Türkçede sonradan iki-nç şekli de ortaya çıkmıştır. Eski Türkçeden sonra ekin sonuna bir –i eklenmiş ve Batı Türkçesine –nçi şeklinde geçmiştir. Eski Anadolu Türkçesinde ikinç şekli de bir süre yaşamış daha sonra ikinti’nin tesiriyle “72kinci” olmuştur. –ç-li şekil ancak doğu Oğuz boylarında yaşarken Osmanlıca ve Türkiye Türkçesinde c’li biçimi kullanılmıştır. Ekin sonundaki –ı sesi uzun süre düzlük-yuvarlaklık uyumu dışında kalmış ve kendini korumuştur. –ncı ekinin büyük ihtimalle –cı ekinden ortaya çıktığı düşünülebilir. (Ergin, 1993: 159-160)

Buran ve Alkaya, Kumuk Türkçesinde ekin sıra sayı sıfatı türettiğini belirtmektedirler: binirçi, 72kinci, üçüncü. (Buran-Alkaya, 2019: 522)

### **Kumuk Türkçesinde –ncı, -ıncı Ekinin Biçimleri**

Tamamen ‘ç’li biçimleri kullanılmaktadır:

- nçı: altınçı *sayı ismi* “altıncı” (KTS, 33)
- ınçı: altmışınçı *sayı ismi* “altmışıncı” (KTS, 33)
- nçi: neçençi “*soru zam.* Kaçınçı” (KTS, 208)
- inçi: beşinçi “*sayı ismi* beşinci” (KTS, 71)
- unçu: onunçu “*sayı ismi* onuncu” (KTS, 213)



-ünçü: yüzünçü “sayı is. Yüzüncü” (KTS, 404)

Kumuk Türkçesinde ek, deyim ve atasözlerinde yerini almıştır.

Pitneçi kılda ikinci yılda. (Fitneci kılda ikinci yılda.) (KAD, 205)

Erenleri aldınğısı er gişi (Erenlerin birincisi er kişi) (YK, 92)

**-rak, -rek:**

Türkçede eskiden beri kullanılan bu ek çokluk, fazlalık anlatan karşılaştırma ekidir. Eski Türkçede ve Eski Anadolu Türkçesinde çokça kullanılmıştır. Kullanımı iyice azalmıştır: yig-rek “daha iyi”, artuq-rak, görklü-rek “daha güzel”, yahşı-rak “daha iyi”, aşığı-rak gibi. Günümüzde kullanımı o kadar yaygın değildir. Bugünkü kullanılan örnekler: ufa-rak (< ufağ-rak), küçü-rek (< küçük-rek), aşığı-rak örneklerinde benzerlik anlamındadır. Eski Anadolu Türkçesinde Kök ve ek arasına vokal veya konsonant girebiliyor: yig-i-rek, yahşı-y-ırak. (Ergin, 1993: 163)

-rek eki –ezarf-fiil ekiyle –imti benzerlik ekinin uzatılmasından –imtirek yapısı oluşur. (Banguoğlu, 2019:198). Acımtırak, beyazımtırak, bozumtırak, ekşimtırak, mayhoşumtırak, sarımtırak. (Korkmaz, 2019:138)

Elenor Frankle, -rak -rek’teki isim yapımının –re, -ra fiillerinden türeyip –q, -k eklerini alıp isimleri temsil ettiğini ileri sürmektedir. Kural olarak Güneydoğu lehçeleri hariç Türk dillerinde kökün sonunda –ı sesi türer: sıcıraq “akıcı, sıvı, sulu”, arturaq “daha iyi”, azraq “nadir bulunan”. (Frankle, 1948: 85-86)

### **Kumuk Türkçesinde –ra2q Ekinin Biçimleri**

Kumuk Türkçesinde ince ve kalın ünlülü biçimleri görülür.

-raq: cıncıraq “topaç” (KTS, 91)

-req: çüpürek “paçavra, çaput”, çüpürek baş “beyinsiz, et kafalı, ahmak kadınlar hak.” (KTS, 108)

Kumuk Türkçesinde atasözü ve deyimlerle de kullanılır.

Ananayğa amırağ, at kulluğğa ciğerli. (Anasına sevimli at, işe istekli.) (KAD, 50)

Kökrekler teşip düşman canı da aldıq (Göğüsler deşip düşman canı da aldık) (YK, 122)

## Sonuç

Türkçe yapım ekleri, Türkçenin dünya dili olmasında önemli katkıları olacak bir vasıtaadır. Çünkü Türkçenin yapım ekleri sözcük türetme açısından oldukça zengindir. Yapım ekleri dilin canlılığını ve gelişmesini sağlayan gerekli öğelerden biridir. Yeni kelime türetmek yapım eklerinin zenginliğine bağlıdır. Türkçe hem isim kökenli kelimelere getirilen eklerle hem de fiillere gelen ekler sayesinde kelime dağarcığını kat kat artırmıştır. Türkçenin var olduğu bütün lehçelerde bunu görebilmek mümkündür. Mesela Kumuk Türkçesi Türkçenin hangi kolunda yer alır? Kaç insan bu lehçeyi konuşur? Kumuk Türkçesiyle ilgili çalışma ve taramalar yapıldığı takdirde istenilen hedeflere ulaşılabilir mi? Kumuk Türkçesi Türkçeye uyumlu bir lehçe olarak yapım eklerinin çokluğuyla da dikkatleri üzerine çeken bir lehçedir. Kafkasya'da Azeri Türkçesinden sonra en çok insanın konuştuğu bir lehçedir. Dil açısından ihtiyaç duyulan çalışmalar gerçekleştirildiğinde güzel sonuçların alınacağına kanaat getirilebilir. Netice itibarıyla bu çalışmada Türkçeye Kumuk Türkçesinin yapım ekleri konusunda uyumlu ve çok işlek oldukları ortaya çıkmaktadır.

## Kaynakça

- AKAVOVIÇ, Makhtiev H. (2002). Tarihi Aydınlatmada Kumuk Dilinde Karşılaştırmalı Kelime Oluşumu, Mahaçkale: Dağıstan Devlet Pedagoji Üniversitesi.
- BANGUOĞLU, Tahsin (2019). Türkçenin Grameri, Ankara: TDK.
- BURAN, Ahmet ve ALKAYA, Ercan (2019). Çağdaş Türk Yazı Dilleri-3, Ankara: Akçağ.
- ERGİN, Muharrem (1993). Türkçe Dil bilgisi, İstanbul: Bayrak Yayınları.
- FRANKLE, Elenor (1948). Word Formation In The Turkic Languages, Columbia Üniversitesi Press.
- GANIYEV, Fuat (2013). Bugünkü Tatar Türkçesi Söz Yapımı, Ankara: TDK.
- HATİPOĞLU, Vecihe (1974). Türkçenin Ekleri, Ankara: TDK.
- KORKMAZ, Zeynep (2019). Türkiye Türkçesi Grameri-Şekil Bilgisi, Ankara: TDK.
- M. HACIYEV, Abdülhakim (2002). "Kumukların Tarih ve Kültürü". Edit. Nevzat Kösoğlu, Başlangıcından Günümüze Kadar Türkiye Dışındaki

- Türk Edebiyatları Antolojisi, “Kumukların Tarihi ve Kültürü” C.20.  
Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- MERHAN, Aziz (2008). Dört Kumuk Masalı Üzerine Gramer İncelemesi,  
Ankara: Grafiker Yayınları.
- ÖZTÜRK, Rıdvan ve UYANIK, Osman (2006). Kumuk Atasözleri ve  
Deyimleri, Konya: Çizgi Kitabevi
- ÖZTÜRK, Erol (2008). Kumuk Halk Şairi Yırıcı Kazak, Ankara: Akçağ.
- NEMETH, Gyula (2018). Kumuk ve Balkar Söz Notları, Ankara: TDK.
- PEKACAR, Çetin (2011). Kumuk Türkçesi Sözlüğü, Ankara: TDK.
- PEKACAR, Çetin (2007). “Kumuk Türkçesi”. Edit. Ahmet Bican Ercilasun,  
Türk Lehçeleri Grameri, Ankara: Akçağ.
- SEREBRENNİKOV, B.A. ve GADJİEVA, N.Z. (2018). Türk Yazı Dillerinin  
Karşılaştırmalı-Tarihi Grameri, Ankara: TDK.
- TEKİN, Talat ve ÖLMEZ, Mehmet (2018). Türk Dilleri-Giriş, Ankara:  
Bilgesu Yayıncılık.



# Ә. ТӘЖІБАЕВТЫҢ ҚАЗАҚ ДРАМАТУРГИЯСЫН ДАМУ ЖОЛЫНДАҒЫ ІЗДЕНІСТЕРІ

## Түйіндеме

Қазақтың айтулы ақыны Әбділда Тәжібаевты қалың оқырман қауым қазақ драматургиясы тарихын зерттеуші және дарынды драматург ретінде де жақсы біледі.

Ол – филология ғылымдарының докторы, профессор, Қазақстанның халық жазушысы, Қазақстан мемлекеттік сыйлығының лауреаты. Оның қаламынан туған 30-дан астам поэма мен өте көп мөлшердегі өлеңдері қазақ әдебиетінің қыруар қазынасына қымбат дүниелердің бірі болып қосылды. Соның ішінде «Күй атасы», «Ақын», «Абыл», «Портреттер», «Оркестр», «Толағай», «Мархума» деп аталатын дастандарын ерекше атап өтпеске болмайды. Бұлардың бәрі, ақынның көптеген сыршыл өлеңдері сияқты, әдебиетіміздегі лирикалық поэмалардың озық үлгілері болып табылады.

**Тірек Сөздер:** қазақ фольклоры, драматургия, салт-дәстүрлер, ауыз әдебиеті.

## THE STUDIESS OF THEATER WRITER ABDILDA TAJIBAYEV FOR IMPROVING KAZAKH THEATER

### Abstract

Abdilda Tajibayev is one of the kingpins of Kazakh Theater. He has goy important

ULUSLARARASI TÜRK  
DÜNYASI ARAŞTIRMALARI  
DERGİSİ  
INTERNATIONAL  
JOURNAL OF TURKISH  
WORLD STUDIES  
CİLT 5 / SAYI 2 / NİSAN  
2022

**Sorumlu Yazar  
Corresponding Author**

Janagül SULTANOVA

PhD доктор, Абай атындағы қазақ ұлттық педагогикалық университеті, zhanagul\_sultan@list.ru

**Gönderim Tarihi  
Received**  
25.02.2022

**Kabul Tarihi  
Accepted**  
10.04.2022

**Atf**  
SULTANOVA, Janagül (2022). “Ә.

Тәжібаевтың Қазақ Драматургиясын Дамыту Жолындағы Ізденістері”, *Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, (5/2), 77-92.

ARAŞTIRMA MAKALESİ  
RESEARCH ARTICLE

studies also about theater addition to his poems. Tajibayev made a significant contribute to Kazakh Theater with his dramas. Dramas which he wrote made a tremendous influence and took place in theater of Soviet Union countries. He has got researchs about theater history and Kazakh Theater history. His dramas are important studies reflecting his term. His studies aren't only dramas reflecting his term, they are also literal work reserving their importance.

In this paper, studies which Kazakh theater writer Tajibayev has wrote to improve the Kazakh theater are examined. And this study is focused on his important dramas reflecting his term.

**Key Words:** Kazakh folklore, drama, traditions, Kazakh literature.

## Кіріспе

Қалың оқырман қауым бұл шығармалардың денін кезінде «Жаңа ырғақ», «Аралдар», «Кешеден бүгінге», «Жартас», «Жаңа өрімдер», «Құрдастар», «Толағай» тәрізді жыр кітаптары, бес томдық шығармалар жинағы арқылы оқып тұрды. Бұлардан бөлек, ақын-драматургтің «Жомарттың кілемі», «Дубай Шубаевич», «Майра», «Жалғыз ағаш орман емес», «Той боларда», «Көңілдерестер», «Біз де қазақпыз», «Халқым туралы аңыз», «Жартас», «Қыз бен солдат», «Монологтар» секілді пьесалары әр жылдары, кейде тіпті әртүрлі варианттармен М.Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық драма театрында, Ғ.Мүсірепов атындағы қазақ академиялық жастар мен балалар театры мен республикалық ұйғыр театрының сахналарында бірнеше дүркін қойылды. Мұның арғы жағында ол ғалым ретінде дүниеге «Өмір және поэзия», «Қазақ драматургиясының дамуы мен қалыптасуы», «Жылдар, ойлар» деген секілді бірқатар байыпты да салиқалы талдау еңбектерін әкелді. Аталған жұмыстардың туған әдебиетіміз бен оның сын жанрын, драматургия мен театрды дамытуға қосқан үлестері ұшан-теңіз. Бұдан әрі зерттеуші Абай мұраларының ерекшеліктері мен құндылықтарын халыққа кеңінен жеткізу мақсатында айтарлықтай өнімді жұмыс жасады. Атап айтқанда, 1940 жылы 17 қазанда «Екпінді» газетінде «Абай және қазақ совет поэзиясы», 1945 жылы 19тамызда» Социалистік Қазақстан» газетінде «Абай және қазақ әдебиеті» деп аталатын мақалаларын жариялап, оларда қазақтың жазба

поэзиясының негізін қалаған ұлы ақын өлеңдерінің көркемдік сипаттары мен шеберлігі өлшемдері туралы кеңінен әңгімеледі. Ақын-ғалым мұнымен шектеліп қалған жоқ, бұдан әрі күнделікті баспасөз беттерінде жарияланып тұрған мақалаларында Абай мұрасын ұдайы жинастырып, оны дұрыс талдай білуді, оқырман қауымға соның тиімді жақтарын үзбей жеткізіп тұруды мәселе етіп көтеріп отырды. Бұл үшін алдымен Абай мұрасын жүйелі зерттеумен шұғылданатын арнайы ғылыми мекеме болуы керек. Қазіргі жағдайда орталықтың қызметін ақын музейі атқара алады. Қоғам алдына осындай салиқалы міндет жүктей білген зерттеуші ғалым хакім Абай жырларын зерттеп, талдаушылардың алдыңғы қатарынан табылды. Осының негізінде кейін «Өмір және поэзия» деген атпен қайта басылып шығатын «Қазақ лирикасы тарихынан» деген монографиялық еңбек пайда жарық көрді. Аталмыш кітаптың екінші тарауы түгелдей дерлік Абайдың әсем сазды лирикасын талдауға арналды.

Ақын-ғалым Әбділда Тәжібаевтың бүкіл ғұмыры бойына жазған барша елеулі еңбектері арасында оның 1971 жылы баспадан шыққан «Қазақ драматургиясының дамуы мен қалыптасуы» атты монографиясының алатын орны үлкен. Ол қазақ тілінде бұл саладағы ең алғаш шыққан толымды зерттеу еңбектерінің бірі болды. Қаламгер докторлық диссертациясының негізінде жазылған бұл зерттеуінде көне грек дәуіріндегі мәдениет ошағының қалай бүрк етіп жанғанынан тартып, өткен ғасырдың екінші он жылдығы шамасында қаза жерінде де бүршік ата бастаған театр мен драматургияның тарихын тереңінен қаузаиды. Өзінің бастауын халықтық салтанатты салт-ғұрып ойындарынан алатын, негізін көп адамның қосылуымен шырқалатын хор құрайтын грек драмасына ұқсас параллельдердің қазақ сахна өнерінен табылып қалатынын барынша ыждағатты тілмен баяндап береді. Жазушы-ғалымның кейін, 1981 жылы шыққан бес томдық шығармалар жинағының 4-томына «Өмір және драматургия» атпен енгізілген бұл еңбекте әдебиет зерттеушісі ежелгі Эллада жеріндегі «акрополь биігіндегі Афина храмы, Парфенон уақыт салмағынан, дәуірлер

құбылыстарынан қанша тозса да, бүгінге еңсесін көтерген күйінде» (Тәжібаев, 1971: 5) жеткен мәдениет тарихынан бастау алатын драма жанрының қазақ топырағына да сіңісті болып кеткенін кеңінен талдап, байыбымен баяндайды. Ал 1960 жылы баспа жүзін көрген «Өмір және поэзия» атты монографиясы қазақ лирикасының шығу тегі, тақырыбы мен көтеретін мәселесінен бастап, оның даму кезеңдеріне терең шолу жасап өткен нағыз кескекті дүние есебінде есте қалды. Бұл кітаптың тағы бір құнды жағы, ол орыстың ұлы сыншысы Виссарион Белинскийдің лирика туралы аса бағалы тұжырымдары мен толғаныстарын қазақ тілінде сөйлеткен бірінші еңбек еді. Осының бәрі біз сөз етіп отырған ақын, драматург, ғалым және өнер зерттеушісінің толымды тұлғасын одан бетер асқақтата түседі.

«Ә. Тәжібаевтың шығармашылық жолында драматургияның орны бөлек, – деп жазды белгілі театртанушы Б. Құндақбаев осы орайда. – Ол пьеса жазудан бөлек, басқа тілден қазақшаға аударумен қатар, оның теориясы мен тарихы мәселелерімен айналысқан ғалым. Драматургия саласындағы мол еңбектің нәтижесінде оннан астам пьесалар жазып, театр репертуарын жасауға үлкен еңбек сіңіріп кеткен жазушы-драматург. Сондай-ақ оның жанрлық сырын ұғып, қат-қабат ерекшеліктерін меңгерудегі зерттеулері, мақалалары мен баяндамалары ақын-драматургтің шығармалық ауқымының кеңдігін көрсетсе керек» (Құндақбайұлы, 2006: 236).

Әбділда Тәжібаев 30-шы жылдардан әдебиетпен дендеп айналыса бастады. Ал драматургияға 40-шы жылдардың басында ұстазы М. Әуезовтің қолдауымен келді. Оның ұлы жазушымен бірге жазған «Ақ қайың» деген пьесасы республикалық конкурста бәйге алды. Ол Қазақстанда кеңес өкіметінің нығаю барысы мен азамат соғысы күндерінен желі тартады. Бірақ осы жылдырда басталған ел мен әдебиет төңірегіндегі зобалаңдар мен дүрлігістер жаңа шығармашылық жолына түскен жас қаламгерді де айналып өте алмады. Ол көп жағдайда соның бел ортасында жүрді. Арасында қателескен кездері де болды, қатарластарына қолдау көрсеткен кездері де болды. Өйткені, белсенді өмір сүрген Әбділда ақын өзін қоршаған



қоғамның әрбір үні мен ызыңына құлақ түруге мәжбүр еді, сондықтан сол қоғамға қызмет ете жүріп адасты, алданды, адымын талай шалыс басты, соның әсерінен сүрінді, құлады, сосын қайта тұрды. Дегенмен, биік адамдық қалпынан айныған жоқ, өзіндік парасатын жоғалта қойған жоқ. Бұл бір нағыз ердің еріне сын болған сұмпайы кезең еді. Белгілі сыншы, әдебиет зерттеушісі Құлбек Ергөбек атап көрсеткендей, ол «XX ғасырдағы орысқа бодан қазақ қоғамының қатайған тұсында өмір аренасына шығып ақын болып сайраған, қайраткер болып қаламын қайраған, ұранды өлеңдер, ұрма мақалалар жазған, алдындағы ағалары, қадірмен замандастары көңіліне тиген, қоғамның жылымық күнге жетіп босаңсыған сәттерінде өз ісіне өзі өкінген, өкінген де сыршыл ақын болып қайта түлеген, өз күнәсін өзгелердің күнәсін қоса жуғысы келіп азаматтық өреде сөйлеген, сөйлей алған, ғасыр трагедиясын айтқан, айтқаны үшін тағы да жазықты болып жапа шеккен ұлы ақынымыз... еді» (Ергөбек, 2009:3).

Осы отызыншы жылдардың орамында Әбділда ақынның басы сан мәрте саудаға түсіп, қаншама мәрте төбесіне қауіптің қою бұлты төнген екен. Соның бірі Қазақстан Жазушылар одағы басқарма төрағалығынан Сәбит Мұқанов ығыстырылып, оның орнын алған кезінде орын алады. Бір күні түн жамылып сыйлас ағасы, биязы лирик Өтебай Тұрманжанов келеді Әбекеңнің үйіне. Қолында кішкене бағыттама қағазы бар. Ол ақынды сырттағы баққа қарай алып шығады. «Әбділда, – дейді ағасы ақырын дауыспен. – Мынау маған берілген бағыттама қағаз. Бұл – қала басшылығының сені жақында ұсталады деген сеніммен сенің үйіңе мені кіргізбек болып беріп отырған ордері. Ал сен ұсталма, бой тасалай тұр. Мен болсам сенің үйіңе кірмейін. Енді мен мына ордерді сенің көзіңше жыртамын. Ал сен қамыңды жаса!» Осыны айтып, ордерді жыртып жерге тастаған Өтебай алыстай береді. Осыдан кейін Әбділда қатер қайдан екені туралы ойға қалады. Сол-ақ екен, оның көз алдына осыны жасаған болуы мүмкін тағы бір ағасы көлбеңдеп келе қалады. Бұдан Әбділда ақын сойқаннан аман қалады. Амалын жасауы арқасында. Өтебай ағасының сақтандыруы арқасында. Бірақ

осыдан кейін ана жақ та мұның қалай болғанын пайымдап үлгерген болуы керек, Өтебай ақын жиырма жылға Сібір айдалып кете барады. Осы үшін Әбділда Тәжібаев өзін өмір бойы ақын ағасының алдында қарыздар сезініп, сыйласып өткен екен.

Осылайша «Тасты басып кетілген, сазды басып жетілген арғымақ ақынымыз» Әбділда Тәжібаев заманның біраз шырғалаңынан өтіп келіп, 40-шы жылдардың басына да тұяқ іліктіреді. Осы тұстан бастап ұстазы Мұхтар Әуезовтің жебеуімен әдебиеттің поэзия, проза, драматургия, әдебиет сыны жанрларында қатар еңбек ете бастайды. Осы кезде жоғарыда айтылған «Ақ қайың» өмірге келеді. Бұдан кейін Ұлы Отан соғысы жылдарында Мәскеуден келген белгілі театр маманы, режиссер Г. Рошальмен бірлесіп, өзінің екінші пьесасы – «Жомарттың кілемін» жарыққа шығарды. Мұның да сол уақыттың талабына сай көтерген белгілі бір жүгі, әлеуметтік салмағы болды. Ақынның қаламынан туған «Оркестр» деген романтикалық поэмасы да осы жылдардың жемісі болып табылады. Біздің бұған ерекше тоқталған себебіміз, ұлттық мінез бен халықтық рухты көрсеткен бұл дастанның соңын ала өмірге жоғарыда айтылған «Жомарттың кілемінен» бөлек, «Көтерілген күмбез», «Біз де қазақпыз» деген туындылары келді. Бұл пьесалар үштігі де халықтың еңсесін көтеруге, ертеңгі күнге деген үміт отын оятуға, ең бастысы, көрерменін ойландыруға бағытталды. Олар тағдырдың теперішімен бұдан бірнеше ғасыр бұрын Ресей патшалығына кіріштар болып, кейін большевиктік Кеңес Одағының бодандығына түсіп қалған қазақтың ұлттық рухты сақтауы жолындағы әрекеттерін әртүрлі әдеби тәсілдері арқылы көрсетуге ниет етеді. Соның ішінде айрықша айтуға тұрарлығы – «Біз де қазақпыз» поэтикалық драмасы бірден Бүкілодақтық репертуарлық алқасында қабылданып, одақтас республикалардың барлығының театрларына қоюға рұқсат берілді. Бірақ бұл қуаныштың ғұмыры ұзаққа бармады. Ол көп ұзамай республикадан барған арыздың салдарынан алынып тасталды. Мұнымен де тоқтамады, КПСС Орталық Комитеті 1946 жылдың 26 тамызында осы пьесаның негізінде арнайы қаулы қабылдады. Онда Мәскеу және

Ленинград сияқты ірі қалалардағы театрлар репертуарында тақырып таңдауда жіберілген бірқатар кемшіліктер жалпылама айтылып келеді де, негізгі соққы одақтас республикалардағы ұлттық театрларға беріледі. «Өнер және драмалық театрлар істері жөніндегі комитет қызметіндегі ең ірі кемшілік оның тарихи тақырыптардағы пьесаларды қоюға шамадан тыс беріліп кеткенінде болып отыр, – делінген қаулыда. – Қазір театрларда жүріп жатқан ешқандай тарихи және тәрбиелік мәні жоқ бірқатар пьесаларда патшалар, хандар, бектер (Скрибтің «Маргарита Наварсскаяның новеллалары», Хаджи Шукуровтің «Хорезмі», Касымовтың «Ходженттік Тахмосы», Тәжібаевтың «Біз де қазақпызы», Бурунгуловтың «Идукай мен Мудамы») асқақтатылып көрсетіледі» (1946:16) Аталмыш құжатта бұдан әрі «Правда», «Известия», «Комсомольская правда», «Труд», «Советское искусство» және «Литературная газета» секілді орталық басылымдарға аталған пьесаларға қарсы науқан бастау тапсырылады. Бұдан ары республикалық, өлкелік және облыстық газеттерді осы дүрбелеңге қосылуға міндеттейді. Мұның ақыры неге апарып соқтырғанын, оның бәрі Әбділда Тәжібаев үшін қандай сұрапыл соққы болып тигенін пайымдау қиын емес.

Ал «Біз де қазақпыз» поэтикалық драмасының бұлай омақаса құлайтындай себептері де бар еді. Соның біріншісі, әлбетте, аталмыш пьесаның арқасында қатар жүрген қаламгер Әбділда Тәжібаевтың бірден алға шыға бастауы, соның арқасында осы кезге дейін басқа ешкімнің қолы жетпеген биіктік – Бүкілодақтық репертуарлық алқада қабылдануы, сол арқылы одақтас республикалар театрларына қойылуға ұсынылуы, екіншісі оның көтеріп отырған тақырыбының өте терең, батыл, айрықша астарлы екендігі болса керек. Оның желісінде тастай қараңғы түнекте тіршілік етіп жатқан бір белгісіздеу тайпаның өмірі көрсетіледі. Тайпа адамдарының бәрі Бура есімді хандарынан өлердей қорқады. Себебі, солай қорқақ етіп қойған ханның өзі. Ол бір тажал сияқты. Айналасына ылғи зәрін шашып жүреді. Бұл да ештеңе емес, әлгі Бура қарауындағы қараша халыққа кәдімгі күннің өзінің көзін

көрсетпей қояды. Себебі, олар күннің көзін көрсе, өсіп кетулері мүмкін. Сол кезде ханға бағынбай қоюлары ықтимал. Күн көзін көрсе өсіп кетеді, әкім ұлықпанға қолдары жетіп қояды. Олар айналада нендей тіршіліктердің болып жатқанын да білетін болады. Ол кезде ханға оларды бағындырып ұстап тұру қиямет-қайымға айналады. Бірақ болатын нәрсе бәрібір болмай қоймайды. Күндердің күнінде тайпаның намысқа жігерлерін суарып алған Балталы секілді марғасқа жігіттері жұртты Бура ханға қарсы бастап көтеріледі. Оның соңы ханды өлтіріп, күннің көзіне шығумен аяқталады. Поэтикалық драманың мазмұны осындай. Түптеп келгенде, бұл сол кездегі кеңестік социалистік қоғамдық жүйені сынға алу еді. Тіпті қазіргі күннің тұрғысынан қарасаң да, мұның қаншалықты батыл сын болғанын пайымдау қиын емес. Сол кездегі ел көсемі Сталинді, тоталитарлық жүйені бұдан артық талқандап сынау болар ма!

Зерттеуші Құлбек Ергөбектің жазуынша, сол кездері КСРО Жазушылар одағында осы шығарманы талқылаған жиналысының стенограммасы сақталып қалған екен. «Біз стенограмманың көшірмесін алдырып таныстық, – деп жазады ол. – Талқылауға Н.Погодин, И.Сельвинский, Я.Смеляков, М.Светлов секілді сен тұр, мен атайын сайыпқыран қаламгерлер қатысыпты. Бір ғана кісінің пікірін келтірсем, театр ленинианасын жасаған атақты драматург Николай Погодин: «Егер де осы шығарманы орыс драматургы жазған болса, дүниеге ұлы шығарма келді деп жаһанға жар салар едік. Өкінішке қарай бұл шығарманы орыс жазушысы емес, ұлт жазушысы жазып отыр ғой», – депті... Шығарманың шын бағасын осыдан-ақ аңғаруға болады емес пе?!» (Ергөбек, 2009:3).

Қазір қарап тұрсақ, Әбділда Тәжібаев осындай ауыр соққылардан кейін боркеміктеніп, кері кетпей, қайта өршелене алға ұмтылған сияқты. Ол елуінші жылдардың ортасына қарай шығармашылық жағынан нағыз кемеліне келді. Мұндай кемелдену оның поэзиясынан да, драматургиясынан да көрінді.

Әбділда Тәжібаевтың драмалық шығармаларының ішіндегі ең шоқтығы биігі, көркемдік келбеті келістісі,

тақырыбы толымдысы, сөз жоқ, «Майра» пьесасы. Бұған оның сонау өткен ғасырдың 50-ші жылдарының ортасынан бері қазақ сахнасынан түспей келе жатқаны бірден-бір дәлел. Біздіңше, оның мұндай дәрежеге жетуінің бірнеше себебі бар. Біріншіден, оның персонаждары мен тақырыбы нақты өмірден алынған. Онда көрініс беретін, қимыл-әрекетке қатысатын кейіпкерлердің барлығы да өткен жүзжылдықтың бас жағында өмір сүрген адамдар. Мұнда қиялдан алынған, ойдан шығарылған ештеңе жоқ. Сонысымен де тартымды болып көрінеді. Екіншіден, драматург бұл пьесасын ең соңғы вариантын жасағанға дейін үнемі түзетіп-күзетумен, қырнап-жаңартумен, жетілдіріп-толықтырумен болды. Үшіншіден, бұл тақырып оған дейін де екі рет екі автордың жазуларымен пьеса болып шығып, сахна төрінде орындалды. Бірақ олардың екеуі де айтарлықтай табысқа жете алмады. Соның салдарынан сахнада ұзақ тұрақтай алған жоқ. Сосын көрермен қабылдамаған, мамандар қолдамаған қойылымдардың ғұмырлары тым қысқа болды. Мұның өзі Ә.Тәжібаевтың алдыңғы нұсқалардың кемшіліктерінен тиісті қорытынды шығарып, тақырыпқа мүлде басқа қырынан, өзгеше трактовкамен келуіне итермеледі. Және онысы біршама сәтті де шықты. Театр сүйер қауымның бірден ықыласына бөленген спектакльдің осылайша бірінші және жаңа ғұмыры басталды.

Драматург бұл пьесаны 1956 жылы жазған. Автор оған 1969 жылы қайта оралып, «кейбір көріністеріне өзгерістер енгізеді, сол кезеңнің талабына сай оның әлеуметтік мазмұнын тереңдетуге баса көңіл аударған. Майра қатысатын, әрі соның аузымен айтылатын өткір диалогтар мен монологтардың дені ақ өлеңмен жазылып, оның әншілік келбетін айқынырақ ашуға» (Құндақбайұлы, 2006: 46) айрықша мән берілген. Тағы бір айта кететін жайт, ақын аталмыш тақырыпта 1975 жылы «Майра» атты поэма да жазған. Пьесадағы тартыс шиеленіс оқиғаның даму барысынан туындап отырады. Кедей етікші Уәлидің қызы Майра жоқшылықтың салдарынан озбыр бай Тайманның ынжық баласына өзінің еркінен тыс ұзатылады. Бұл жерде қыздың шешесі Зәру көбірек белсенділік танытады.

Өйткені, алдын ала төленіп қойған қалың малды қайтаруға қауқары жоқ. Өзі жастайынан ән мен өнерге бейім боп өсіп келе жатқан сауықшыл да көпшіл, ортаның гүлі сұлу Майраның болашақ күйеуі болғалы тұрған күйеу баланы ұнатпайтыны тағы бар. Осындай әрі-сәрі көңіл күйде жат босағасынан аттаған Майраның жаны жай тауып, жүрегі тынши қоймайды. Сондықтан оның өз алтын басын саудаға салып, тар бұғауда қала бермейтіні байқалады. Пьесаның оқиғасы да тап осы жерден басталады. Өзінің бас бостандығы мен өнерінің еркіндігін аңсаған тәкаппар келіншек көп отаспаған отауын тәрк етіп, ұшқан ұясы - ата-анасының мекеніне қайтып оралады. Туған үйіне қайтып келген Майра әлгіндегі күресінің жемісі – азаттығын енді шынжырлап ұстай бермей, достарының ортасында жанға серік сырнаймен ән салуға көшеді. Сырнайдың құйқылжыған әсем сазына қосыла шырқалған ән шырқаған Майра бірде көтерілген көңіл күйдің шарықтаған шағын білдірсе, тағы бірде жанын жеген азапты тасқынның топанындай етіп бұрқыратып төгіп салады.

Сол күндері төркінінде сауық-сайран салып жүрген келінінің бетіне қара май жағып, алып кетпек болған Тайман мен оның нөкерлері Уәлидің үйіне баса-көктеп кіреді. Бірақ есікті теуіп ашқан дөрекі топтан етікші жасқанбайды. Қайта қарсы шығып, өзін басынбауды талап етеді. Бұған Тайман бастаған тобыр келіндерін алып кетуге келгендерін айтып шамданады. «Қызымның өз еркі өзінде, – дейді Уәли, – бармаймын десе бармайды». Ал қалың мал үшін берілген қырық жетісі мен ақшасына іші күйген Тайман оңайлықпай қайта қоймайды. Алайда, келінімен бетпе-бет сөйлескеннен кейін қарсылық естіп, біраз тосылып қалады. Сол кезде Майра атасынан еш залал болмағанын, күйеуінен қолдау таппағанын, өзінің қапаста отыра алмайтынын білдіреді. Мұның соңы ақыры дауға жалғасады. Ол қалың малды қалай қайтарып алуға байланысты өрбиді.

Драманың шарықтау шегі осының негізінен туады. Сол күндері жаңа заманға жар салушы ретіндегі кеме капитаны Мұрат пайда бола кетеді. Ол іштей Майраны қатты жақсы көретін болып шықты. Сондықтан оны

Тайманның шенгелді уысынан құтқарып қалғысы келеді. Бірақ бұл үшін байға құн ретінде беретін ақшасы жоқ. Сосын шарасыздық шарпыған Мұрат бұл іске жаңа заманның тәртібін араластырмақ болады.

Драмадағы келесі күрделі тұлға ретінде Дүрбіттің образын айтуға болады. Ол бала жасынан сауатын саудамен ашқан бай. Айлакерлігі де бір басынан асады. Жүрген ізін жанға білдірмей кететін жымысқылығы тағы бар. Әлгіндегі талас тұсында Ыстамбұлдан келе қалған ол оқиғаға бірден араласады. Бұған оның Майраға көңілі кетіп жүргені себеп болады. Ол да Майра үшін ол бәріне де дайын. Сол себепті Уәлидің Тайманға берешегін төлеп беріп, оның қызын өзі алуан кетәрі емес.

«Драманың өн бойына арқау болған Майра бейнесінің тұтас та көркем шығуы – басқа кейіпкерлер характерлерінің де даралануына ықпал еткен, – деп атап көрсетеді Б. Құндақбаев. – Майраның басы таусылмас дауға, бітпес саудаға түскенде жанашыр арашашысы болып, әніне қанат бітірген Мұрат бейнесі ұтымды шешім тапқан. Әсіресе, Майраға қарсы топтан Тайман, Дүрбіт, Ақаев бейнелерінің көркем де жинақты суреттелуі пьесаның әлеуметтік мазмұнын тереңдете түскен. Тұтас алып қарағанда, «Майра» тарихи шындық пен көркемдік шындық өзара жүйелі түрде қабысып, тұтастық табуынан драматург шеберлік танытып, үлгі тұтарлық болып шыққан». (Құндақбайұлы, 2001:66-67).

Пьесадағы оқиғаның ауаны Ертіс өзенінің үстінде өтеді. «Майра» пьесасы осы мезетте әдемі суреттей біледі. Туынды қазақ әдебиетінің алтын қорынан берік орын алған. Міне, елу жылдан астам тарихы бар шығарманың көркемдік деңгейі мен тақырыптық салмағын осы фактордың өзі анық байқатып келеді. Өйткені, содан бері елімізде қоғамдық құрылыс алмасып, адами құндылықтардың өшемі біршама өзгеріп кеткеніне қарамастан, «Майра» пьесасының бастапқы бағамынан көп ауытқи қоймағаны талай нәрсені аңғартады. (Сұлтанова, 2009:7).

Ә. Тәжібаев пьесаларының басым көпшілігі өзі өмір сүріп отырған уақыттың көрінісіне, сол кездегі күн тақырыбына арналады. Солардың ішіндегі көрнектілерінің

бірі – «Жалғыз ағаш орман емес» комедиясы жаңа мен ескінің, жақсылық пен жамандықтың тайталасын алға тартады. Драматургтің басқа да драмалық шығармалары сияқты, бұл пьеса да алғашқы нұсқасынан кейін өзгеріске түскен. Әуелгіде 40-шы жылдардың соңында жазылған бұл туынды «Гүлден, дала» деп аталып еді. Кейін бірқатар өзгерістер жасалып, кейінгі атауына көшті. Мұнда колхоз шаруашылығын басқару ісіндегі қарама-қарсы топтардың тартысы суреттеледі. Осы тартыс барысында Телғара, Арман, Жанас сияқты кейіпкерлердің характерлері ашылып, олардың әлеуметтік кескін-келбеті, мінез-құлқы, іс-әрекеттері көрсетіледі. «Ә. Тәжібаевтың «Жалғыз ағаш орман емес» пьесасында «Жұлдыз» колхозының председатели Телғара Темірбеков колхозды өркендету мақсатымен көпшілікке өз жоспарын ұсынады, – деп жазады С. Ордалиев оған арналған талдауында. – Оның жасаған жоспарының саяз екендігін, одан колхозға тиер пайданың да, қосылатын үлестің де шамалы екендігін айтып сынаған өз ағасы Жанас, колхоздың партия ұйымының секретары Арман және агроном Бахытжандармен пьесаның аяғына дейін Телғара аянбай күреседі» . (Ордалиев, 1970:7). Бұл – бұл ма, өзінің айтқанынан басқаға иліге қоймайтын, өзгенің пікірі ылғи өзіне жат көрінетін басқарма төрағасы мәселе облыстық партия комитетінің бюро мәжілісінде қаралып, оның басты кемшіліктері атап көрсетілген кезде, өз кемшілігін сол жерде мойындаған қарау бастық елге келгесін, қайтадан баяғы әніне басып, облыстың шешіміне байланысты республикаға арыздануды ойластыра бастайды.

Драматург пьесаның негізгі конфликтісін ашуды Телғара мен Арман арасында жоспарға қатысты туындаған кереғарлықтың төңірегінен шығаруға күш салған. Шығарма желісі осы текетіреске бағындырылған. Бұл күрес ескі мен жаңаның арасындағы қақтығыс сипатында өріс алады. Осы екі жақтың өліспей беріспеуге айналған талас-тартысы өзінің шарықтау шегіне шыққан кезде колхоз партия ұйымының хатшысы Арман Абзалов, төрағаның өз ағасы Жанас ұста, агроном Бахытжан қол қойған сыңаржақ Телғараның істерін батыл сынға алған мақала облыстық газет бетінде бұрқ ете қалады. Онда бастықтың жеке



басындағы ескіліктің қалдықтары, бүгінгі күн талаптарын түсінуге ұмтылмаушылық атап көрсетіледі.

Комедияда Телғараның адам ретінде де кім екенін танытатын мынадай көрініс бар. Ол біраздан бері туған қарындасы, яғни Жанастың қызы Анар мен Бахытжан арасында маздап жанған махаббаттың енді өше қоймайтынын біле тұра, өзінің тірлігіне байланысты олардың әрекеттеріне де тосқауыл қойып, кедергі келтіруді ойлайды. Ойлап қана қоймай, соны жүзеге асыруға талпыныс жасайды. Біз мұны Телғара мен Анар арасындағы шағын диалогтан байқаймыз. Сол жерде ағасы қарындасына: «Бахытжан мен үшін шіріген жұмыртқа. Телғараны бауыр десең, одан суи бер», – деген бұйрыққа ұқсас нұсқау береді. Осының өзінен Телғараның адамгершіліктен де жұрдай болып бара жатқаны анық көрініс таптырады.

1958 жылы Мәскеуде өткен қазақ әдебиеті мен өнерінің онкүндігінде алғаш рет қойылған «Жалғыз ағаш орман емес» комедиясы жаңа кезеңнің туындысы болып табылады. Онда комедиялық туындыға тән бірінші элемент – күлкі тудыратын комизм бар. Өткір тілмен жазылған. Оның өн бойында күлдіргілік сипатын беретін диалогтар аз емес. «Автор әр кейіпкерді жасайтын әрекетіне, характер сапасына қарай сөйлетіп, өзіне ғана тән тілдік бояуын тапқан, – деп атап көрсетеді Б. Құндақбаев тағы бірде. – Кемшілігі – комедия тартысына әлеуметтік мәнің жетіспеуінде, ескі мен жаңаның арасындағы конфликтінің терең өмірлігі негізге құрылмауында» (Қазақ театрының тарихы, 1978:197). Сыншы сонымен бірге, аталмыш пьесаның сол кездері қазақ драматургиясы саласында тоқырап қалған комедия жанрының қайта жанданып дамуына түрткі болған шығарма екенін де атап өтеді.

Драматургтің бұдан кейінгі көрнекті пьесасы ретінде біз «Көңілдерді» атар едік. Бұл туынды қоғамның ілгері дамуына кедергі келтіретін алуан түрлі кесірлер мен кесапаттар жайында әңгімелейді. Онда алуан түрлі алаяқтар мен мансапқорлардың жақсы атаққа, жоғары лауазымға, жылы орынға ұмтылған келеңсіз іс-әрекеті сын садағына алынады. Бұл оқиғаның ортасында Дәурен, Келтек, Сапар

секілді типтенген образдар жүреді. Осындай ұйымдасқан қылмыстылар тобына жалғыз қарсы шапқан Мәліктің істері ерлікке пара-пар дерсің! Автор сол кездегі қызметкерлер арасындағы сыбайластық пен көңілділік, яғни бірін-бірі ретсіз қолдап-қорғау секілді кереғар әрекеттерді әшкерелейді. Мәселе тура өзінің күйеу баласы Дәуреннің төңірегінде жүріп жатқанына қарамастан, жаны мен ары таза, партия ұйымының хатшысы Мәлік мұндай заңсыздықтар мен әділетсіз тірліктерге көз жұмып қарап отыра алмайды. Ал ұйымдасқан топ Дәуренді жең ұшынан жалғастырып, министр етіп жібермекші. Мұндай жойдасыздықты жаны қаламаған Мәлік есірген топты жөнге салып, ақылға шақырмақшы болады. Бірақ сөзі өтпейді. Ақырында өзі қаза табады. Бірақ ол өзінің осы өлімі арқылы да әділет жолында күрес бар екенін жұртқа жеткізіп, көрерменін жақсы ниетке сендіріп кетеді.

Ә. Тәжібаевтың қаламынан туған туындылар арасында «Дубай Шубаевич», «Той боларда» деп аталатын комедиялардың да қазақ драматургиясын дамытуға қосқан үлестері орасан зор. Олар кезінде комедия мен сатира жанрының сырын меңгерудегі үлкен ізденіс ретінде бағаланды. Соның ішінде «Дубай Шубаевич» жазушының сатиралық комедия жанрында ғана емес, жалпы ең соңғы пьесасы болып шықты. Пьеса тартымды тілмен жазылған. Оқырманын ұдайы еліктіріп отыратын қызғылықты желісі бар. Онда жасалған сан қырлы образдардың орындары ерекші, ал жазудың сатиралық үлгісіндегі мәтіні өзінше өзгешелікке ие. Комедияны мазмұны тұрғысынан қарасақ, оның өн бойында күлкі де, күйініш те – бәрі де бар. Алайда, пьеса төңірегінде туған пікір алуандығы да байқалады. Соның ішінде оны драматургтің ең нашар пьесасы есебінде бағалаушылар да табылды. Бір пікірді білдірушілер «бұл Ә. Тәжібаевтің аса сәтсіз, тым үстірт жазылған туындысы» десе, екіншілері «мазмұны жоқ, кескіні бар жанды қуыршақтар жаулаған жалған пьеса» деген айып тақты. Бірақ қалай дегенде де, шығарма көтерген тақырыбы мен идеясы жағынан келгенде, сол тұстағы драмалық туындылардан төмен болған жоқ. Ондағы мал шаруашылығы институтында орын алған талант-тараж

жағдайы, осыған орай туындаған ішкі текетірес пен араздық ешкімді бей-жай қалдыра алмас еді. Пьесадан білім құғанның биіктің үстінде, тақ құғанның таластың ішінде қалатынына көзің жетеді. Сол сәттерді пайымдата білген комедия өзінің жанрлық талаптары мен ерекшелігін де жақсы сақтап қалған. Оның тілі жеңіл, өткір, тапқыр, татымды, түсінікті, ал персонаждарының келбеттері шынайы шыққан.

Ә.Тәжібаевтың «Қыз бен солдат», «Монологтар» деп аталатын пьесалары сол кезде қазақ драматургиясына енген жаңалық ретінде бағаланды. Оларда қазақ драматургиясына тән байырғы дәстүрлі шешімдер мен әдістер кездеспейді. Мысалы, «Қыз бен солдаттағы» жалдамалы солдат пен гүл сатушы қыздың арасында тұтанған махаббат Америка капиталы жайлаған елдің ұл-қыздарының тағдыры қалай болатынын философиялық түйіндеулермен көрсетіп береді. Оның мазмұнын адамгершілік, махаббат, ар, гуманизм сезімдері сияқты құндылықтар құрайды. Пьесаның идеялық-көркемдік мазмұны осыларды ашуға бағыт ұстайды. Пьесада оқиға екі орталық герой арқылы өрбіп, қалған жанама кейіпкерлерді шарпып отырады. Сыншылар туындыға «публицистикалық-драма поэма» деген анықтама беріп отыр.

Ал «Монологтар» қазақтың ұлы перзенттерінің өмірі туралы поэтикалық толғаныстардан құралады. Олар күнделікті өмірде көрініс берген жайттар жөнінде ащы шындықты сорпаның бетіне шығарады. Соның ішінде, Сәкен Сейфуллинге арналған монологтар өте көркем жеткізілген. Онда сонау бір ауыр жылдардағы ақынның бастан кешкен трагедиялық жағдайы мен көңілкүй ауаны өте әсерлі берілген.

«Ә.Тәжібаевтың драматургиялық шығармалары үлкен ақындық толғаныспен жазылған. Сондықтан оның пьесалары жеңіл оқылады, – деген ой білдіреді Б. Құндақбайұлы. – Оқушыны оқиғаларының қызғылықтығымен, көркемдік әсерлігімен тартады. Пьесалардың көркем де шебер жазылуы автордың тіл байлығының молдығын танытады. Ә.Тәжібаев пьесаларынан поэзия есіп тұрады, ақындық толғаныс, ой

тереңдігі, публицистикалық өткірлік еркін сезіледі». (Құндақбайұлы, 2006:238). Біздің бұған қосып-аларамыз жоқ. Ақын-драматург Ә. Тәжібаевтың қазақ драматургиясын дамытуға жазушы ретінде де, ғалым ретінде де, зерттеуші ретінде де қосқан үлесі ұшан-теңіз. Ол драматургиялық шығармаларында образ жасаудың да шебері атанған жазушы. Мұның драматургтің жоғарыда біз сөз еткен барлық туындыларындағы геройлар айғақтап бере алады.

### **Пайдаланылған Әдебиеттер:**

Тәжібаев Ә. (1971). Қазақ драматургиясының дамуы мен қалыптасуы, Алматы: Жазушы.

Құндақбайұлы Б. (2006). Театр туралы толғау. Алматы: Өнер басп  
Ергөбек Қ. (2009). Толағай ақын, толастамас жыр // Сыр бойы. жыл, қазан – 3.

Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», журнал «Большевик», 1946 № 16. стр. 593.

Құндақбайұлы Б. (2001). Заман және театр өнері. Алматы: Өнер.  
Сұлтанова Ж. «Майра» драмасы - маңызды шығарма // Сыр бойы. – 2009 жыл, қазан – 17.

Ордалиев С. (1970). Конфликт және характер. Алматы: Жазушы.  
Қазақ театрының тарихы. (1978). 2 т. Алматы: Ғылым.

**ҚЫЗЫЛҚҰМ КҮЙШІСІ  
АҚБАЛА  
ЖАНҒАБЫЛУЛЫНЫҢ  
ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ  
АРНАУ КҮЙЛЕР**

**Түйіндеме**

Нұргүл БАХЫТБЕК Домбыра күйлерінің туындауы – әр өңірдің табиғатына, өмір сүру салтына, күйші-домбырашының орындаушылығына тән болып келеді және осымен байланысты домбыра күйлерінің өңірлік ерекшелігі айқындалады. Осы орайда анда-санда айтылып, оқта-текте жазылып жүрген Қызылқұмның күйшілік дәстүріне аз-кем тоқталсақ. Қазақ совет энциклопедиясында Қызылқұм шөлі – Әмудария мен Сырдария аралығындағы құмды алқап. Оның үштен бір аумағынан астамы Қазақстанда. Солтүстік батысы Арал теңізіне дейін, оңтүстік-шығысы Өзбекстандағы Зеравшан аңғары мен Нұратау тауларына ұласады деген Қызылқұмның қазіргі Қазақ еліне тиесілі бөлігінің көпшілігі Қызылорда облысында екені белгілі. Ертеректе бұл аймақты Сыр бойы деп атаған. Сыр бойындағы жырау-жыршылық пен күйшілік дәстүр "Қыр мен Сырға", яғни Қызылқұм мен Сырдария бойына тегіс тарап дамыған. Құмның қазағы, Сырдың қазағы деп, өзіміз бөліп тастайтынымыз болмаса, әншілік пен күйшілік дәстүрде көзге көрініп, құлаққа ұратындай айырмашылық жоққа тән. Әр өнерпаздың

ULUSLARARASI TÜRK  
DÜNYASI ARAŞTIRMALARI  
DERGİSİ  
INTERNATIONAL  
JOURNAL OF TURKISH  
WORLD STUDIES  
CİLT 5 / SAYI 2 / NİSAN  
2022

**Sorumlu Yazar  
Corresponding Author**

Nurgül BAHYTBEK  
Tölepergen  
TOKJANOV

Қазақ ұлттық қыздар  
педагогикалық  
университеті,  
nurgul.bahytbek@mail.  
ru

Вак Доц. Проф.,  
Құрманғазы атындағы  
Қазақ ұлттық  
консерваториясы,  
torakhmet@list.ru

**Gönderim Tarihi  
Recieved  
09.03.2022**

**Kabul Tarihi  
Accepted  
12.04.2022**

**Atf**  
BAHYTBEK, Nurgül,  
TOKJANOV,  
Tölepergen  
(2022). "Қызылқұм  
күйшісі Ақбала  
Жанғабылұлының  
шығармашылығындағы  
арнау күйлер",  
*Uluslararası Türk  
Dünyası Araştırmaları  
Dergisi*, (5/2), 93-102.

ARAŞTIRMA MAKALESİ  
RESEARCH ARTICLE

өзіне ғана тән орындаушылық ерекшелігі болса да, жалпы Сыр бойының дәстүрі деп аталады.

**Тірек Сөздер:** Шардара, Қызылқұм, Қызылқұм, Түркістан, Қайыпназар, тобықты, шаңқобыз, қоштасу.

## **KUII DEDICATION IN THE WORKS OF THE KYZYLKUM CUSHY AKBALA ZHANGABYLULY**

### **Abstract**

The occurrence of dombyra kui is characteristic of the nature of each region, the way of life, the performance of a kuishi – dombyra player, and in this regard, the regional specifics of dombyra kuies are determined. In this regard, we will talk a little about the kuishi traditions of Kyzylkum, which are sometimes mentioned and written in the there. In the Kazakh Soviet Encyclopedia, the Kyzylkum located between the Amu-Darya and the Syr Darya. More than a third of them are located in Kazakhstan. The north-west reaches the Aral Sea, the south-east reaches the Zeravshan Valley and the Nuratau mountains in Uzbekistan [1]. As you know, most of the part of Kyzylkum that belongs to the modern Kazakh country is located in the Kyzylorda region. In ancient times, this area was called the Syr boiy. The tradition of zhyrau-zhyrshy and kuishi "kyr and Syrga", that is, along the Kyzylkum and Syr Darya, has developed a smooth side. In the traditions of singing and kuishi, there is no difference between the Kazakh of sand and the Kazakh of cheese, if we do not separate ourselves. "I don't know," I said. This is a common tradition, although each performer has its own unique performance characteristics.

**Key Words:** Shardara, Kyzylkum, Zhetysai, Turkestan, Kayypnazar, tobykty, shankobyz, farewell.

### **Кіріспе**

Ақбала Жанғабылұлының өмірнамасымен алғаш А.Сейдімбектің "Қазақтың күй өнері" монографиясынан таныстық. Одан соң І.Жақановтың радиохабары, 2009 жылы 16 қыркүйекте эфирге шыққан Сәрсенғали Жүзбайдың "Нар идірген" музыкалық радиохабары, Саян Ақмолданың бірнеше телехабары, А.Нұрсұлтанованың мақаласы мен 2016 жылы шығарған "Ақбала мен Шағдардың күйлері" DVD, өкінішке орай мұның бәрі бірін-бірі қайталаған ақпараттар. Күйші Ақбаланың күйлері бүгінгі күнге Шағдар Ақылбековтың орындауында жеткені жасырын емес.

Ақбала Жанғабылұлы 1884 жылы Шардараның арғы жағындағы Қызылқұм өңірінде туған. Ақбаланың ағасы



Қалдарбек Қуандық әжі, болыс болған. Ақбала жастайынан ерке болып, қолына домбыра ұстап, күйші бала атанған. Жеңгелері "аппақ бала" деп Ақбала атап кеткен. 10-12 жасында елге танылған күйші болған. Елдің бір тыныш уақытында үкіні тағып, қара жорғаны мініп, ел аралап, күй тартқан. Кешегі «үлкен жылан» жылына дейін (1917 жыл) қазақтар жақсы өмір сүрген. Сол кездері өзінен үлкен

күйшілерден күй үйреніп, күй тартысқан. Әлшекей мен Еспанды көрген, өзінен кейін Қалдарбек, Қайыпназар ақындар Ақбаланың күйлерін қолынан үйреніп тартқан. Жалпы Ақбаланың көптеген шәкірттері соғысқа кетіп, еліне оралмаған.

Шағдар, Ақбаланың қарындасынан туған жиені. Ақбала ақ-сары келген, әдемі, дөңгелек жүзді, көздері алақандай ғана кісі болатын деп еске алады Ш.Ақылбеков. "Өмірінің соңында ауырып, біздің үйде болды. Қара үйде (киіз үй) тұрамыз. Ақбала шалқасынан жатып, күйлерді бірінен соң бірін тартатын. Біз, күйге құмар бірнеше бала Ақбаланың қолын көру үшін шаңыраққа шығып, қарап отыратын едік. Менің алты жасымда Ақбала қайтыс болып кетті. Маған домбыра жасап берді. Өзі он саусағынан өнері тамған кісі еді. Домбыра, қобыз, шаңқобыздарды өзі жасайтын және сол аспаптарды домбырамен қатар еркін тартатын. Шаңқобыз, қобыз аспаптарын қарындастары мен әпкелері де тартқан. Шаңқобызды қарындасына, қобызды әпкесіне тартқызып, өзі домбырамен қосылып, ән-күйлер тартатын. Қазіргі ансамбль ғой. Ақбала кешегі соғыс жылдарына дейін қобызды домбырамен қатар тартып жүрген, шаңқобызын да тастамаған. Өйткені қобыз өнері "Құмда" (Қызылқұм) өте жақсы дамыған. Соғыстан кейінгі жылдары ғана қобыз өнері тоқтаған. Өзі еңсесі түскен елді

жылата бермеу үшін, бір жағы кеңес үкіметінің де қобызға шүйліккені бар ғой".

### **Материалдар мен әдістер**

Қазақтың күй өнері есте жоқ ескі замандарда қалыптасқанымен, оның зерттелуі, нотаға түсуі, кәсіби түрде дамуы академик Ахмет Жұбановтың есімімен тығыз байланысты. Күйлерді жинап, нотаға түсіріп, жік-жікке бөліп жүйелеп, күй мектептерін классификациялаған да А.Жұбанов болатын. Күні бүгінге дейін А.Жұбанов салған сара жолды шәкірттері жалғастырып келеді. Х.Тастанов, Т.Мерғалиев, М.Әубәкіров, А.Жайымов, А.Тоқтаған т.б. көптеген өнертанушылар, филологтар, оның ішінде қазақтың күй өнеріне үлкен үлес қосқан А.Сейдімбекті, С.Медеубекті атауға болады. Ал, Б.Аманов, Ә.Мұхамбетова, Б.Қарақұлов, С.Өтеғалиевалар күй өнерінің зерттелуін жаңа биікке көтергендер деп, тұжырымдауымызға болады.

### **Нәтижелер мен талқылау**

Ақбаланың арғы аталары қай заманда екені белгісіз, Түркістанға келген. Негізі Семейлік Арғын, оның ішінде Тобықты. Әке-аталарының Қалдарбек, Жандарбек т.б. барлығы әнші, күйші болған.

Ақбала Жанғабылұлының туған жері Оңтүстік Қазақстан облысының Жетісай ауданына қарасты Қараөзек ауылы. "Ақбаланың күйлері жоғалып кетер еді мен болмағанда. Ақбаланың несібесіне мен бармын. Ауыл ішінде домбыра ұстап, Ақбаланың күйлерін тартады дегеннің бәрін жағалап шықтым. Ол кісінің соңында шоқырақтаған күйлері ғана қалды, әр жер-әр жері ғана. Яғни бір буынын бір кісі, тағы бір күйінің сағасын басқа біреу Ақбаланың күйі деп тартты. Әйтеуір, Ақбаланың тартқан толық күйі қалмай қойды. 1960 жылдардан бастап мен (Шағдар) Ақбаланың күйлерін жетілдіріп, ретке келтіріп жүрмін дейді, Ш.Ақылбеков (Нұрсұлтанова, 2011: 35).

Ақбала күйшінің күй тартудағы ерекшелігі, домбыраның дыбысын қобыз сияқты зарландырып



шығаратын болған. Оң қолдың қағып жатқаны білінбейтін, тек әдемі дыбыстар естілетін. Ән тартса да, күй тартса да бәрінде де сыңсыған дыбыс. Ақбаланың домбырасы жеті пернелі еді. "Осы жеті пернеден неше түрлі дыбыс шығатын еді. Біз де көзіміз көрген Ақбалаға барынша ұқсауға тырысып, домбыраның бетіне мүмкіндігінше қолымызды тигізбей, тақтайды тасырлатпай, жұмсақ тарттық (Тоқжанов, 2020:29)".

Ақбала күйлерінің көбісі көңілді, желдірме болып келеді. Оның себебі Ақбала болыстың інісі. Тамақтың тәттісін, киімнің жақсысын, тұлпарды таңдап мінген Ақбала, ауыл-ауылға барып, күй тартып жүрген. Қай ауылға барса да жұрт кілемін ала ұмтылады. Жан-жағының бәрі қыз-келіншек. Ойын-сауық, ән-күй. Қай ауылда болмасын, қай отырыста болмасын Ақбала шабыттанып, күй шығарып жүрген. Сондықтан Ақбала күйшіде арнау күйлер өте көп, солардың бір нешеуін мысал ретінде келтіре кетейік.

1. Қазаққа ғана тән сал-серілік дәстүрді ұстанған, әнші-күйші жігіттермен бірге еріп жүріп ән салып, күй тартқан қазақтың ару қызы Аянкештің өнеріне риза болған Ақбала "Аянкеш" деп күй тартқан.

2. Ақбаламен замандас Ұлмекен деген күйші өткен екен ілгеріде. Байдың қызы, ақылына көркі сай, домбыраны керемет тартатын Ұлмекеннің сұлулығы мен сән-салтанаты талай жігіттің жүрегіне шоқ болып түсіп, от болып лаулаған. Ақбалада Ұлмекенге арнап күй шығарған. Бұл күйінде тек ризалық көңіл ғана емес, шынайы ғашықтық оты сезіледі.

3. Сұлулығына ақылы сай Айжан сұлуға тең келер күйші болмапты. Әйткенмен, Айжан сұлу өзінің ұнатқан теңіне қосыла алмай, жарқырап күліп, жадырап жүре алмай жүреді екен. Сұлуға жаны ашыған Ақбала күйші «Айжан қыздың жүрісі-ай!» деп күй шығарып, қыздың көңілін көтерсе керек.

4. Ақбала күйші Сыр бойының дәулескері Әлшекеймен жиі кездескен. Әлшекейдің «Терісқақпайын» тыңдап, өзінің де "Терісқақпайын" Әлшекейге арнаған.

Мінеки, Ақбаланың өмірі де сұлу, күйлері де көрікті болғанға ұқсайды. Молшылықта, тоқшылықта өмір сүрген

күйшінің күйлері сұлу қыз-келіншектердің жүріс-тұрысына дейін күйге салған.

Қазақтың күй өнерінде мұндай құбылыстар Ақбалаға дейінде орын алған. Мәселен; Дәулеткерейдің "Жеңгем сүйер", "Көркем ханым", "Қос алқа", "Ақжелең" деген күйлері көп болған, ал Тәттімбеттің "Сылқылдақ" т.б. қыз-келіншектерге арналған күйлері бар.

1924 жылы «Қызыл отау» ұйымы құрылған. Ақбала осы «Қызыл отауға» мүше болып, өнерлі жастарды жинап, ойын-сауық үйрмесін басқарған. Қазақта ән-күйлерімен қатар би де болған. Осы биге арнап шығарған Ақбаланың күйіне қыздар билеген».

Міне, бұл Шағдар ақсақалдың өз әңгімесі. Өзі көзі көрген, туған нағашысы Ақбала күйші жайында білетіндерін айтқан. Бұған күмәндануға болмас. Алайда 2002 жылы жарық көрген белгілі ғалым, А.Сейдімбектің "Қазақтың күй өнері" монографиясына назар салсақ, Ақбала күнін зорға көріп жүрген, тақыр кедей болғанға ұқсайды. "...тұрмыс тауқыметі қаншалықты шырмаса да, Ақбаланың күйшілік талабына ата-анасы тосқауыл болмайды" немесе "Ақбала Баратбек деген байға жалданып, малын бағады (Сейдімбек, 2002:671)" деп жазған.

Күйші Ақбала өмірінің бізге беймәлім тұстары көп-ақ. Ал күйлері жөнінде жоғарыда өз ойымызды жаздық. Демек, алда үлкен еңбекпен, зерделі зерттеулердің күтіп тұрғаны айқын.

Ақбаланың шәкірттерінің көп болғанын жиені Шағдар да, ғалым А.Сейдімбек те жазады. Шағдардың айтуына қарағанда Қайыпназар, Рахат, Асыл, Шағдар, Қалдарбек, Әбдіраман, Елемес, Нұржамал, Садық, Қалыбек т.б. сынды соғысқа кетіп оралмағандардың ішінде Ақбала күйлерін жақсы орындаған күйшілер көп болыпты. Өкінішке қарай, Шағдардан өзге домбырашының «мынау Ақбаланың күйі еді» деп тартқан басы бүтін күйді естігеніміз жоқ.

## **Қорытынды**

Тарихта «Қызылдар қырғыны» болып таңбаланған 1928 жылдар шамасы қазақ даласын да айналып өтпеген. Бұрынғы кеңестер одағында ең көп қиянат көрген қазақтар

екені бүгінгі күні жасырын емес. Міне, осындай «халық жауы», «бай-болыстың ұрпағы», «қожа-молда» деген желеумен, атып, асып, қудалап, түрмеге тоғыту өнер адамдарын да айналып өтпеген. Өмірінің ең қызық уақытын сал-серілікпен, қыз-келіншектерге күй арнаумен өткізген Ақбала, жасы ұлғайғанда елінен көшуге мәжбүр болады. 1932 жылы Әлшекей күйші қартайған шағында туған жерінен Тәжікстанға (Нұрымбетов, 2005:7), Шал Мырза Қарақалпақстанға (Тоқжан, 2002:175), ал Ақбала Өзбекстанға көшеді. Қартайған шақтарында туған жерден көшу кім-кімге де оңай тимегені анық, дегенмен осы уақиғаға байланысты көптеген күйлер дүниеге келген. Мәселен, "Қоштасу" деген күйлер жоғарыда аталған күйшілердің барлығында бар және бұл күй тек елімен қоштасарда шыққаны белгілі.

Өмірінің соңында елден көшіп, уайым шеккен Ақбала айықпас дертке тап болады. 1944 өмірден озған Ақбаланы Жизақтағы үлкен қорымға қояды.

Ақбаланың Әлшекейге арнаған "Терісқақпай" күйі.

### **Терісқақпай**

Сыр бойында, заманында саусағынан күй тамған, жалпы қазаққа танымал болған Әлшекей күйші өткен. Әлшекейдің ел аралап күй тартып жүргенін көріп, Ақбала оның бірнеше күйлерін үйреніп қалады. Ақбаладан едәуір жас үлкендігі бар Әлшекей Ақбалаға арнайы домбыра үйретпегенімен күйшілік өнеріне үлкен әсер етеді. "Әлшекей "Терісқақпайды" осылай тартып отырушы" еді деп, өзінің "Терісқақпайын" Әлшекейге арнау ретінде

тартқан

екен.

Жылдам

*mf*

*pf*

*f*

Қызылқұм күйшісі Ақбала Жангабылұлының шығармашылығындағы арнау күйлер

The image displays a musical score for a piece titled "Қызылқұм күйшісі Ақбала Жангабылұлының шығармашылығындағы арнау күйлер". The score is written in a single system with ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The music is primarily composed of chords and short melodic lines. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first staff. The score includes various musical notations such as stems, beams, and slurs. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

## **ӘДЕБИЕТТЕР**

- Нұрсұлтанова А. (2011) "Ақбала мен Шағдар күйші" Шағдардың орындауындағы күйлер DVD Астана
- Тоқжанов Т. (2020) Қызылқұм сарыны. Оқу құралы. Алматы.
- Сейдімбек А. (2002) Қазақтың күй өнері. Монография. - Астана.
- Нұрымбетов Е. (2005) Сыр сүлейі - Әлшекей. Алматы.
- Тоқжан Т. (2002) Сырлы сарын. Алматы.

# MODERN DİL BİLİMİNDE CÜMLE HACMI ÇALIŞMASININ TEORİK TEMELLERİ

## Özet

Bu çalışmada, çağdaş söz diziminde cümle hacminin ve genişlemesinin araştırılma tarihi ele alınmıştır. Yabancı ve yerli bilim adamlarının cümle hacmine ilişkin teorik öğretilerinin analizi ve cümlelerin genişleme mekanizmasının özü incelenmiştir. Yabancı dilbiliminde “cümle hacmi” gramer, üslup ve diakronik açıdan ayrıntılı olarak incelenir. Türk dilbiliminde metindeki cümlelerin hacmi, uzunluğun metodolojik önemi ve ayrıca Kazak dilbiliminde “cümle temeli” (cümle çerçevesi), basit cümleler ve karmaşık cümlelerin yapısal özelliklerinin dolaylı olarak ele alındığı tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Cümle Hacmi, Basit Cümle, Karmaşık Cümle, Bileşik Cümle, Üslup Faktörü.

## THEORETICAL FOUNDATIONS OF SENTENCE VOLUME IN STUDY MODERN LINGUISTICS

### Abstract

In this study, the history of researching sentence volume and expansion in contemporary syntax is discussed. Analysis of the theoretical teachings of foreign and domestic scientists and essence of the expansion system of sentences were

ULUSLARARASI TÜRK  
DÜNYASI ARAŞTIRMALARI  
DERGİSİ  
INTERNATIONAL JOURNAL  
OF TURKISH WORLD  
STUDIES  
CİLT 5 / SAYI 2 / NİSAN 2022

**Sorumlu Yazar  
Corresponding Author**

Gulnar ABYLOVA  
Karlygash  
ASHIRKHANOVA

Uluslararası Turizm ve  
Misafirperverlik / Otelcilik  
Üni., Genel Eğitim  
Disiplinleri Böl., Türkistan,  
Kz. gulnarabil@mail.ru

Kh.Dosmukhamedov  
Atyrau Üni., Atyrau, Kz.  
ashirkhanovak@gmail.com

**Gönderim Tarihi  
Recieved**  
11.03.2022

**Kabul Tarihi  
Accepted**  
11.04.2022

**Atıf**  
ABYLOVA, Gulnar,  
ASHIRKHANOVA,  
Karlygash (2022). “Modern  
Dil Biliminde Cümle  
Hacmi Çalışmasının Teorik  
Temelleri”, *Uluslararası  
Türk Dünyası  
Araştırmaları Dergisi*,  
(5/2), 103-118.

ARAŞTIRMA MAKALESİ  
RESEARCH ARTICLE

examined. In foreign linguistics, "sentence volume" is studied in detail in terms of grammar, style and diachrony. It has been determined that the sentence volume has not been examined in detail in Turkish and Kazakh linguistics.

## Giriş

Günümüzde metin incelemeleri yoğunlaşmıştır ve artarak devam etmektedir. Bununla birlikte, cümle, çağdaş söz dizimi biliminin temel birimi olmaya devam etmektedir. Çünkü cümle aracılığıyla dilin en önemli işlevleri gerçekleştirilmektedir: iletişimsel (iletişim aracı), bilişsel ve ifade edici (duyguların ve ruh hallerin ifadesi).

Günümüzde dilimizdeki metinler karmaşık söz dizimsel bir bütünlüğe dönüşmeye başlıyor. O halde cümleyi karmaşık bir söz dizimsel bütünlük oluşturan bir unsur olarak da değerlendirebiliriz. Ancak kullanım açısından, tek bir cümlenin işlevi farklıdır. Cümle, söz diziminin en önemli bölümüdür. Cümlenin iki büyük görevini tanımlamalıyız, yani bir cümlenin oluşumunu ve cümlenin anlamsal özelliklerini belirlememiz gerekiyor” (Admoni, 1966: 370).

Çağdaş söz diziminin sorunları arasında, cümle hacmi (CH) yeni ve güncel konulardan biridir. Bununla birlikte, cümlenin bu tanımına ilgi, dil bilim üzerine yapılan klasik çalışmalarda görülmektedir (V.V.Vinogradov, 1941, Admoni, 1960, G.A. Lesskis, 1962, K.G.Pavlova, 1971 ve diğerleri). Cümle hacminin incelenmesi, “dilsel olayların niteliksel analizini tamamlamaya ve onlara nesnel bir açıklama vermeye izin veren dilsel olayların incelenmesi için niceliksel yöntemlerin geliştirilmesi” ile ilişkilendirilmiş (Ateşman, 1997: 12) ve bu araştırma iki şekilde ele alınmıştır:

-Stilistik (G.A. Lesskis, M.N. Kozhina, O.B. Sirotinina ve diğerleri),

-Gramer (söz dizimsel) (V.G. Admoni, K.G. Pavlova, G.N. Akimova, N.I. Kotyukhova ve diğerleri).

Rus bilim adamlarına göre, bilimsel ve kurgusal edebiyat metinleri, sabit bir tür göstergesi olan ortalama cümle hacminde farklılık göstermektedir (V.V. Vinogradov, G.A. Lesskis, G.N.



Akimova, vb.). Bu konuda diyakronik yön önemli bir rol oynamaktadır (farklı yazı stillerinde cümle hacminin küçültülmesi yönündeki değişim).

Çağdaş Kazak dilinin söz diziminde cümle hacmi ve genişleme yollarının anlamsal, stilistik, biçimsel olarak incelenmesi ve sistemleştirilmesi sorunu henüz bilimsel olarak ele alınmamıştır.

Ulusal dil bilimciler, belirsiz tümcelerinin anlamsal işlevinin yorumlanmasında, “cümle hacminin genişletilmesi”, temel sorunu ayrıntılı olarak açıklamaya yardımcı olacak ek bir ayrıntı olarak kısa açıklayıcı ifadeler şeklinde sunmaktadır. Bu, Kazak dilinin söz diziminde “cümle kapsamını genişletme” sorununun asıl araştırmanın konusu olmadığını ve aynı zamanda bir terim olarak tam olarak kullanılmadığını da göstermektedir.

Cümlelerin anlamsal ve biçimsel hacmini genişletme yollarının incelenmesi, Kazak dilinin söz diziminde, cümleyi anlamsal, biçimsel, stilistik açısından ele almanın yanı sıra, cümleyi oluşturan dil malzemesinin “cümle kapsamını genişletme yeteneğini” tanımlayıp karşılaştırarak yeni bilimsel sonuçlar verir.

Tüm dillerde tam iletişim işlevine sahip söz dizimsel birim olarak cümlelerin anlamsal ve biçimsel hacminin genişlemesi arasındaki ilişkiyi belirleyen, cümle tabanının/temelinin genişletilmesinde yer alan dilsel materyaller sisteminin incelenmesini bazı dil bilimciler bugünlerde dil bilimin en acil sorunlarından biri olduğunu belirtmişlerdir (V.G. Admoni, K.G. Pavlova, M.Ya. Blokh).

Çok zengin bir söz varlığına ve çeşitli söz dizimsel yapılara sahip olan Kazak dili için cümlelerin kapsamını genişletme yollarının araştırılması hem ilgili hem de çok gerekli olan bir sorudur. Bu çalışmanın temel amacı, modern dil bilim teorisinde cümle hacmi çalışmalarının teorik temellerini incelemektir. Bu şekilde cümlelerin ve içerdiği dil materyalinin sistematik olarak semantik, stilistik ve biçimsel yönleriyle incelenmesi mümkündür. Ayrıca, modern söz dizimi bilimindeki

cümle hacmi genişlemesi sorununun araştırma tarihine de dikkat edilmiştir.

Çalışmanın metodolojik ve teorik temeli olarak yerli ve yabancı bilim adamlarının çalışmaları ele alınmıştır: basit cümleler ve bileşik cümleler (A. Baitursynov, K. Akhanov), kararsız üyelerin basit bir cümlelerin temelini/tabani genişletmedeki rolü/ **(жай сөйлем іргесін кеңейтуде тұрлаусыз мүшелердің қызметі)** (M. Balakayev), Karmaşık basit cümleler kategorisi ve Kazak dilinde basit cümleyi karmaşıklaştırma yolları (K. Yessenov, T. Sayrambaev) ve diğerleri. Buna ek olarak, araştırmamızda Rus ve Batı Avrupalı bilim adamlarının cümle hacmine ilişkin bulguları ve sonuçları da kullanıldı: V.V. Vinogradov, K. G. Pavlova, G.A. Lesskis, G.N. Akimova, V.G. Admoni, T.I. Silman, M.Ya. Bloch ve diğerleri.

Söz dizimi ve stilistik cümle temelinin artırma olanaklarının özellikleri hakkında yeni bir teorik bilgi sağlar ve cümlelerin söz dizimsel analizde uygulanmasını kolaylaştırmada katkıda bulunur.

Eski zamanlardan beri, “cümle hacmi” gibi söz diziminin yeni bir yönü dil bilimcilerinin ilgisini çekmiştir ve bunu incelemek için birçok çalışma yapılmıştır. Birincisi, bu parametre farklı dillerin materyallerinde eşit olarak çalışılmamıştır: çoğu zaman çalışma Rusça ve Almanca, İngilizce materyali üzerinde yapılmıştır. Örneğin, Rus dilinde G.A. Lesskis, G.N. Akimova'nın eserleri ve Alman dilinde V.G. Admoni eserleri, İngiliz dilinde M.Ya. Bloch ve diğerleri üzerine çalışılmıştır. Diğer diller ayrıntılı olarak çalışılmamıştır.

İkincisi, cümle hacmi çeşitli yönlerde çeşitli yönlerde eşit olmayan bir şekilde incelenmiştir. Cümlelerin sayısal parametresi, 18.-20. yüzyılların Rusça ve Almanca dillerinin materyali üzerinde incelenmiştir ve daha erken dönemler hiç incelenmemiştir.

V.G. Admoni ve G.N. Akimova'nın çalışmalarında, cümle hacmi sorununun dil bilimsel yönüne çok dikkat edilmiştir. Cümlelerin hacmini ölçmek için genel bir metodolojinin

olmaması da ayrı bir problem teşkil etmektedir: cümle hacmini hesaplama sürecinde farklı birimlerin kullanılması, farklı araştırmacılar tarafından elde edilen sonuçların karşılaştırılmasını zorlaştırmaktadır (Baitursunov,2008: 9).

Yabancı dil biliminde cümle hacminin genişletilmesi konusunda kapsamlı bilimsel araştırmalar yapılmıştır. Örneğin, bilim adamı V.G. Admoni, cümle ve cümle hacmini (cümlelerin boyutu ve kelime kombinasyonları) bir söz dizimsel paralellik olgusu (söz dizimsel yapı olgusu) olarak değerlendirmiştir. Buna ek olarak, bilim adamı bu sorunu çözmenin pratik önemine büyük önem vermiştir. Yukarıda adı geçen bilim adamları, “cümle boyutu” ve “cümle hacmi” terimlerini dil bilim tarihine sokmuşlar, anlamını ortaya koymuşlar ve bilimsel sonuçlar çıkarmışlardır. Söz dizimsel olarak güncel olan bu konunun V.G. Admoni ve K.G. Pavlova tarafından Rusça ve Almanca dillerinin materyalleri üzerinde incelendiği belirtilmelidir. Profesör M.Ya. Bloch, İngiliz dilindeki cümle hacmini: fiziksel ve öngörücü/tahmin edici olarak iki bölüme ayırmıştır.

Bazı yabancı dilbilimciler bu terimi araştırma çalışmalarında kullanmamış olsalar da, bazı bilimsel sonuçlara varmışlardır (örneğin, V.I. Kodukhov, E.I. Shutova, vb.). Aynı şey Kazak dil bilimcileri için de söylenebilir (örneğin: M. Balakayev, T. Kordabaev, K. Akhanov, T. Sayrambaev, vb.). Türk bilim adamları arasında, cümle hacmi kategorisi (cümle boyutu, cümle uzunluğu) dil öğrenenler için okunabilirlik veya kolay okunabilirlik kavramlarıyla ilişkili olarak incelenmektedir. (Ateşman, E. (1997); Zorbaz, K.Z. (2007) ; Durukan, E. (2014)).

Sayısal yöntemler kullanılarak cümle hacmini incelemek, söz dizimindeki en önemli sorunlardan biridir. Söz diziminin bu yönü uzun zamandır araştırmacıların ilgisini çekmiştir, ancak cümlelerin bu parametresinin aktif çalışması yirminci yüzyılın ikinci yarısında başlamıştır.

Cümle hacmi, genel olarak gramer/dil bilimsel ve üslup/stilist olarak sınıflandırılan bir dizi faktörden etkilenir (Baitursunov, 2008: 11).

V.G. Admoni'ye göre, cümle hacmi öncelikle insan hafızasının boyutundan ve niteliğinden etkilenir. “Yeni bir tematik içeriğe sahip yeni sözlü iletişim alanlarının ortaya çıkması, kural olarak, belirli bir cümlede daha önce geçerli olan ortalama cümle boyutundan farklı olan bir veya başka bir cümle boyutuna doğru yönelerek bu tür dil katmanlarının gelişmesine yol açabilir.” (Balakuayev ve Sayrambayev, 2009: 114).

Ayrıca, cümle hacmi dil bilgisel faktörlerden etkilenir. S.A. Rylov'a göre, bir cümlenin uzunluğu, kelimenin değerlik gibi bir özelliğinden de etkilenir (Blokh, 2002: 81). Bir bileşik cümlenin hacminden bahsederek, “iki veya daha fazla cümleyi bir bütün halinde birleştirme olasılığı” faktörü geçerlidir (Durukan, 2014: 38).

Sözcüklerin diğer birimlerle söz dizimsel olarak bağlantılara girme yeteneği, dizilimin genişlemesi gibi gramer faktörlerinin cümle hacmini etkilediğine dikkat çekilebilir. Ancak söz dizimsel yapıların seçimi ve bunların genişletilme derecesi, yazarın belirlediği görevlerine bağlıdır.

G.F. Kalaşnikof, cümlenin uzunluğunu etkileyen ekstra dil bilimsel faktörlere, özellikle de “insan konuşmasını yöneten ve konuşma mesajlarının hacmini sınırlayan psikofizyolojik mekanizmasına” dikkat etmektedir (Esenov, 2010: 37). Araştırmacıya göre, farklı iletişim türlerinin etkileşiminin gerçekleştiği cümle daha uzundur. Bu nedenle, bir cümlenin hacmi, onu oluşturan yüklem birimlerinin sayısına değil, içindeki farklı bağlantı türlerine bağlıdır.

Yazar üç farklı bağlantı türünden bahseder, yani, bunlar: bağlantı, dallanma ve rekabet bağlantılarıdır. Bu bağlantılar, fikirleri ifade etmenin üç farklı yolu ile ilişkilidir: mantıksal komplekslerin derin gelişimi, yatay ve buna bağlı olarak, bir bilgi nesnesinin farklı özelliklerinin tanımıdır. Bileşik bir cümlede bir, iki veya üç farklı bağlantı türü vardır: ek bağlantıların varlığı ile ortalama yüklem birimlerinin sayısı artar. Mantıksal olarak, bileşenlerin sayısının artmasıyla, arttıkça cümle algısı daha zor hale gelir. Ancak, “dilde yüklem karmaşıklığı sürecinde, yapılarıdaki bilgi kapasitesinin büyümesini sınırlayan mekanizmalar vardır.” Çeşitli bağlantı

türlerini içeren söz dizimsel yapılar, bileşen cümlelerinin algılanmasını/anlaşılmasını kolaylaştırır. Çünkü, “onların içerikleri bileşenlerin daha büyük gruplandırılmasını gerçekleştirir ve bunlar hafıza birlikleri olarak hizmet eder” (Esenov, 2010: 43).

Cümlenin uzunluğu, metnin bir üslup/stilistik ve yazar karakteri olarak açıklanır. Metindeki bir cümlenin ortalama uzunluğu, belirli bir dildeki söz dizimsel yapıların seçimi ile belirlenir. Söz dizimsel cümle yapısı modelinin seçimi, ilk olarak, iletişim görevlerinden ve ikinci olarak, metnin yazarının kişisel tercihlerine bağlıdır.

T. M. Veselovskaya'ya göre, sanatsal düzyazıda cümlenin ortalama uzunluğu 21,1 kelimedir, ancak bu hacim farklı yazarların çalışmalarında çeşitli önemli değişikliklere uğrar (Veselovskaya, 1987). Araştırmacı, bir cümlenin ortalama uzunluğunun bir ölçüsünü kullanarak yazarları “uzun yazar” ve “kısa yazar” olarak ayırır.

T.M. Veselovskaya'nın böyle bir sınıflandırması, belirli bir yazarın eserlerinde bir tür düzyazının (syntagmatic veya fragmental) baskınlığıyla ilişkilidir. Sintamatik düzyazı türü, genişleyen söz dizimsel yapılarıyla ve çok sayıda bileşik cümleler ile karakterize edilir.

G.A. Lesskis'in görüşüne göre, “incelenen olgunun doğası, sadece yazarın bir nokta koyup yeni bir cümleye başlamasına izin vermekle kalmaz, aynı zamanda planlamış da oluyor” (Inozemtsev, 1965: 92). G.A. Lesskis, çeşitli bilimsel, gazetecilik, epistolar ve sanatsal düzyazıların metnindeki cümlelerin uzunluğunu karşılaştırarak incelemiştir. Yazar, “bir cümlenin hacmini karakterize eden temel parametreler (metindeki en uzun cümle, cümlenin olası boyutu, cümlenin ortalama boyutu, ortalama standart sapma, medyan, vb.) sanatsal düzyazılarda yazarın sunumunda istatistiksel olarak belirli bir aralıkta yer almaktadır. Bu, bilimsel araştırmalarda daha düşüktür, epistolar düzyazılara göre ise daha yüksektir.” şeklinde sonucuna varmıştır. Elde edilen verileri analiz ederek araştırmacı şu sonuçları çıkarmaktadır: Birincisi, yazılı dilin her türü, cümle hacminin dağılımı ve parametreleri ile karakterize

edilir. İkincisi, cümle hacminin dağılım türleri, Rus edebiyatının üç büyük tarihi dönemi için farklıdır: antik çağ, 18. yüzyıl ve yeni çeşitlilik. Üçüncüsü, cümle uzunluğu dağılımı her eserde bireyseldir ve yazarın bir bütün olarak üslubundan ziyade yazarın eserdeki yazma üslubunu tanımlar.

G.A. Lesskis'e göre, bir cümlenin hacmi sadece rastgele bir miktar olarak özel bir “yazarın zevki” olarak tanımlanmakla kalmaz, aynı zamanda diğer üslup/stil unsurlarına, eserin kompozisyon yapısına ve yazarın genel fikrine de bağlı olabilir.

V.G. Admoni'nin çalışması, cümle hacminin dil bilimsel yönünün incelenmesine adanmıştır. Bilim adamı ayrıca iki faktör: üslup ve gramer faktörlerinin etkileşimine de dikkat eder. Almanca dil materyalindeki cümlenin kapsamını inceleyen V.G. Admoni, “isimler grubunun sınırsız genişleme kapasitesine sahip olduğunu, çünkü isimlerin yüksek bir kombinasyona sahip olduğunu ve ismin belirleyicilerinin ek özelliklere sahip olabileceğini” vurgular (Balakuayev, 2009: 115).

V.G. Admoni'nin izinden yola çıkarak, diğer Rus bilim adamları Alman dilinin materyali üzerindeki dil bilimsel ve üslup yönü arasında bir bağlantı bulmaya çalıştılar. Örneğin, L.N. Inozemtsev, Alman dilinin materyali üzerindeki isim grubu hacminin hem gramer hem de üslup faktörlerine bağlı olduğunu tespit etmişlerdir (Kalashnikova, 1981: 10).

K. G. Pavlova, Almanca'da somutlaştırma sürecini araştırırken, bilimsel düzyazı dilinde isimlerin tüm cümleleri emdiğini ve bu da cümlenin kapasitesinin artmasına yol açtığını belirtiyor (Ateşman, 1997: 15).

S.A. Shubik, 20. yüzyılın kurgu ve bilimsel düzyazıdaki/nesirindeki cümlelerin hacmini karşılaştırır. Bilimsel bir düzyazıda cümlenin ortalama hacmi, sanatsal esere göre daha azdır ve basit cümlelerin oranı önemli ölçüde daha yüksektir.

Araştırmacının görüşüne göre, hem bilimsel düzyazıdaki hem de sanatsal düzyazıdaki cümle hacmi, her şeyden önce basit cümlenin hacmini etkiler, çünkü bileşik cümlelerin hacmi her iki tarzda da yaklaşık olarak aynıdır (Lesskis, 1963: 96-97). Bu

nedenle, cümle hacmi, yazarların stillerini ve sanatsal edebiyat stillerini tanımlamak için önemli bir düzeyde önemlidir.

Dil bilimci araştırmacı M. Y. Bloch, “cümle hacmi”, hakkında net ve eksiksiz bir açıklama yapmıştır.

Bilim adamı, cümle hacmini fiziksel ve tahmin edici olarak ayırır. Bilim insanının, cümlenin fiziksel ve tahmin hacmi ile ilgili verilerini anlamak amacıyla, grafiksel olarak inceledik ve bunları tablo haline getirdik.

№1.Tablo. İngilizce'de Basit Cümlelerin Fiziksel ve Tahmin Hacminin Karşılaştırılması.

1) At that time Aunt Clementine was herself preparing a breakfast of scrambled eggs and hot milk for her dearest little nephew Johnny in the kitchen.		
2) The Aunt returned to find Johnny at table, finishing his breakfast.		
1. cümlenin fiziksel hacmi - 25 kelime	>	2. cümlenin fiziksel hacmi - 11 kelime
1. cümlenin tahmini hacmi: 1) The aunt Clementine preparing a breakfast (scrambled eggs and hot milk) for herself and her little nephew Johnny	<	2. cümlenin tahmini hacmi: 1) The aunt returned. 2) The aunt found Johnny. 3) Johnny was at table. 4) Johnny was finishing his breakfast.

№1.Tablo'da, İngilizce dilinde verilen basit cümlelerin fiziksel hacmini ve tahmini hacmini karşılaştırmaktadır. İngilizce cümleyi Kazakça'ya çeviriyoruz ve tabloda verilen verileri açıklıyoruz.

1) Bu sırada Clementine Teyze mutfakta sevgili yeğeni Johnny için omlet ve sıcak süttten oluşan bir kahvaltı hazırladı.

2) Teyze, sofrada kahvaltısını bitirmiş olan yeğenini bulmak için geri geldi.

Bu cümlelerin fiziksel hacmi farklı dil birimleri açısından ölçülebilir:

Fonolojik yönün analizine göre, bu (fiziksel hacim), cümlenin yapımında kullanılan toplam fonem sayısına ve bunların yazılı olarak harf temsiline göre belirlenir.

Yazım-harflik yönünün analizine göre, bu hacim, bir cümlelerin yazılması veya yazılması için kullanılan harflerin sayısına göre belirlenir.

Ayrıca, sözcüksel açıdan bakıldığında, bir cümlelerin fiziksel hacmi, kaç tane belirteç (kelime) kullanıldığına göre belirlenebilir.

Hangi açıdan bakıldığında, ilk cümlelerin fiziksel hacmi açısından daha büyüktür.

Fiziksel hacim: İngilizce orijinalinde, ilk cümle 101 fonem, 120 harf ve 25 kelimedenden oluşmaktadır. Kazakçaya çevrildiğinde, ilk cümle 110 fonem, 106 harf ve 18 kelimedenden oluşur.

İngilizce'de orijinalde, ikinci cümlede 45 fonem, 54 harf ve 11 kelime bulunur. Kazakçaya çevrildiğinde, ikinci cümle 65 fonem, 63 harf ve 12 kelimedenden oluşur.

Bir cümlelerin tahmini hacmi, içindeki tahmini bir anlamı ile ölçülür.

Bir cümlede, yüklem anlamı farklı iletişim birimleri tarafından verilebilir. Bu birimler tam tahmini durumuna sahip cümleler olarak ifade edilebilir ve cümlelerin bölümleri eksik (kısmi) bir tahmin durumu temsil edebilir. Bir cümlede 3-4 temel tahmincili birim (tam tahmincili veya kısmi tahmincili olanlar) oluşabilir.

Tahmini hacmi: 1) Bu sırada Clementine Teyze mutfakta sevgili yeğeni Johnny için omlet ve sıcak sütlü kahvaltı hazırladı. 2) Teyze, sofrada kahvaltısını bitirmiş olan yeğenini bulmak için geldi.

Orijinal İngiliz dilinde ilk cümle, birinci cümle 1) The Aunt Clementine preparing a breakfast (scrambled eggs and hot milk) for herself and her little nephew Johnny. Ve Kazakçaya çevrildiğinde ilk cümle, Clementine Teyze, kendisi ve küçük yeğeni Johnny için kahvaltı (omlet ve sıcak süt) hazırladı.

İngilizce orijinalinde ikinci cümlede 1) The aunt returned; 2) The aunt found Johnny; 3) Johnny was at table; 4) Johnny was finishing his breakfast. Ve Kazakçaya çevrildiğinde ikinci



cümle 1) Masada yeğeni, 2) Johnny kahvaltıyı bitirdi, 3) Teyze yeğenini buldu, 4) Teyze geri geldi.

Sonuç olarak, Profesör M. Y. Bloch, dil biliminde ifade edilen “cümle hacmi” kavramının özünü ortaya koymuş ve önemli bir sınıflandırma geliştirdi (Pavlova, 1971: 76-77).

Türk dil biliminde “cümle hacmi” konusu Türkçe öğretiminin metodolojisi bağlamında ele alınmaktadır. Örneğin E. Ateşman'a göre okunabilirlik genellikle metnin sayısal özelliklerini, yani cümle ve kelime uzunluklarını ve bilinmeyen kelime sayısını dikkate alarak metnin karmaşıklığını belirlemeyi amaçlamaktadır (Rylov, 1190: 71). Bilim adamı, cümlenin uzunluğuna ve bilinmeyen kelimelerin sayısına bağlı olarak metnin kolay okunmasını düşünür.

Ayrıca K.Z. Zorbaz'ın “Türkçe ders kitaplarında masalarda cümle-kelime uzunluğunun ve okunabilirlik seviyesinin değerlendirilmesi” başlıklı makalesinde (“Türkçe ders kitaplarındaki masaların kelime – cümle uzunlukları ve okunabilirlik düzeyleri üzerine bir değerlendirme”) ilkökul Türkçe ders kitaplarında yer alan masaların kelime ve cümle uzunluklarının sınıflara göre metinlerinin okunabilirliği düzeyleri incelenmiştir. Bilim adamına göre, 2-4 yaş arasındaki (Acarlar, Dönmez, 1992: 177) ve 4-5 yaşları arasındaki (Gülyüz, Dönmez, 1992: 214) Türk çocuklarının dillerinin yapısı üzerine yapılan iki bilimsel çalışmada, yaş farkı ve çocukların kullandıkları cümle uzunluğu ile doğrudan orantılı bir bağlantı olduğu tespit edilmiştir (Sayrambayev, 2014: 89). Bilim adamına göre, “kısa ve basit yapıli kelime ve cümlelerin anlaşılması ve öğrenilmesi daha kolaydır. Bu nedenle ders kitapları için bir metin seçerken, çocuğun yaşına bağlı olarak kelime cümlelerinin uzunluğu da artar” (Sayrambayev, 2014: 89).

Buna ek olarak, E. Durukan, metnin okuma hızı ile anlama hızı arasındaki ilişkinin belirlenmesinin öğrenciler tarafından metnin kolay okunması için cümle uzunluğunun da temel faktörlerinden biri olduğunu belirtmektedir (Shubik, 1973: 69). Araştırmacı, bilimsel çalışmasında, “metindeki kelime ve cümle uzunluğunun öğrencilerin okuma hızlarını ve anlama düzeylerini

olumsuz etkilediğini” belirtmiştir. Sonuç olarak, kelimelerin ve cümlelerin yapısındaki değişikliklerin (basitten türeve ve karmaşıklığa), metnin karmaşık yapısını birlik içinde etkilediğini anlıyoruz" (Shubik, 1973: 74). Yani araştırmacı, cümlelerin fiziksel hacminin (M.Ya. Bloch tarafından önerilen bir terim) metnin algılanma süreci üzerinde doğrudan bir etkiye sahip olduğunu belirtmektedir.

Kazak bilim adamları da “cümle hacmi” terimini doğrudan kullanmasalar da, basit cümlelerin kapsamını genişletmenin yolları hakkında değerli yorumlar yapmışlardır. Böylece, Kazak dil biliminin kurucusu, ilk dil bilimci, Kazak dilinin bilimsel terimlerinin yaratıcısı bilim adamı A. Baytursynulu, cümle hacmi hakkında ilk görüş bildirmiştir. Kazak dil biliminde birleşik cümlelerin gruplandırılması sorununa ilk dikkati çeken A.Baitursynulu “Dil - Araç. Cümle Sistemleri ve Türleri” adlı eserinde birleşik cümleler hakkında fikir verir (Vakurova, 2011: 300-310).

1. Karabay ve Sarıbay avlanmaya çıktı.
2. İki arkadaş birbirlerini öptü, sarıldı.

Bu cümlelerin her biri birkaç cümlelerin birleşimidir. Örneğin, ilk cümle birleştirilen iki cümleden oluşuyordu: Karabay avlanmaya çıktı. Sarıbay avlanmaya çıktı. İki cümleyi tekrarlanmasın diye ikisi birleştirebilir. İkinci cümle de birleştirilen iki cümleden oluşuyordu. Cümlelerin birleştirmeyen şekli şudur: İki arkadaş birbirlerini öptü. İki arkadaş birbirine sarıldı.

Uyumlu cümlelerin önemli bir işareti, birden fazla üyenin varlığıdır. Örneğin, ilk cümlede iki üye aynıdır: Karabay ve Sarıbay, yani ikisi de öznedir. İkinci cümlede, her iki üye de aynı anda: öptü, sarıldı, yani her ikisi de yüklemidir.

Bileşik bir cümlelerin üyelerinden birinin üyeleri aralıkları kısa bir işaretle (,) ayrılır. İki tür bileşik türü vardır: 1) karmaşık (Şubalan) türü. 2) Kompakt türü (Vakurova, 2011: 252).

Bu da uyumlu ve çapraz olarak ikiye ayrılır. Yazarın, uyumlu cümleler olarak verdiği cümleler (Karabay ve Sarıbay

avlamaya çıktı) modern dil bilim açısından basit tek heceli cümleler olarak kabul edilse de, bu cümlelerin onu birleşik cümlelerle eşitleyen bazı dil kurallarından yola çıkarak oluşturulduğu gerçeğini göz ardı edemeyiz (karşılaştırın: Karabay da ava çıktı, Sarıbay da ava çıktı). Çapraz/uyumsuz bileşikler ilgili ve bitişik olarak sınıflandırılır, anlam bakımından: jiyilinkı, qayırınkı, ayırınkı, suyılınqı, qoyılınkı olarak sınıflandırılır, bağdaşlar ise: özne astlara, belirsiz nesne astlara, пысықтауыш atlara bölünürler (Vakurova, 2011: 231). Karmaşık/Birleşik bir cümleyi “karmaşık cümle” olarak adlandıran K. Zhubanov, onu karmaşık ve bitişik (salalas ve sabaktas) olarak sınıflandırır.

M. Balakayev, basit (jalan) bir cümleyi geniş (jayılma) cümleye çevirerek genişletmeyi etkileyen tamamlayıcı bağdaştır (Veselovskaya, 1987: 142). Bilim adamı, basit bir cümlelerin tabanını genişletmenin temeli olan kararsız/düzensiz üyelerin faaliyetlerini özellikle vurgular.

Aynı zamanda bilim adamı, cümledeki kelimenin az veya çok sayıda olmasının düşüncenin ve üslubun özellikleriyle ilişkili olduğuna inanmaktadır (Veselovskaya, 1987: 99).

Kazak dilinin söz diziminin gelişimine önemli katkılarda bulunan bilim adamlarından biri olan K. Esenov, basit cümle ile bileşik cümle arasındaki bilinen anlamsal ve yapısal farklılıkların yanı sıra, cümlelerin anlamsal kapsamı ile doğrudan ilgili karmaşık basit bir cümle kategorisini önermektedir.

Bilim adamı, çağdaş edebi dilimizde cümle yapısını üç temel alanda sınıflandırır: 1) Basit cümle, 2) Karmaşık basit cümle, 3) Birleşik cümle. Bunların her biri karşılıklı olarak içsel olarak ayrı bileşimlere ayrılır. “Basit cümlelerin bir tahmini ilişkisi etrafında düzenlenir ve aynı zamanda bu cümlelerin yapısında çeşitli tanımlayıcı yapıları ve dönüşleri içeren basit cümleyi karmaşık bir basit cümle olarak değerlendiriyoruz” (Zorbaz, 2007: 8).

Karmaşık basit cümleleri öneren bilim adamlarına göre, basit cümlelerden farkı iki tahminci biriminden oluşmasıdır, karmaşık/bileşik cümlelerden farkı ise her iki tahminci ilişkinin

aynı tahminci özelliğe sahip olmasıdır. Profesör K. Esenov, Kazak dilindeki cümleleri aynı özne'deki bir cümlenin karmaşık bir biçimi olarak tanıır ve yüklem bitirme fiil seviyesiyle eşit olarak değerlendirir. Profesör T. Kordabaev, bu tür yapıları bitişik olarak kabul eder ve içlerindeki belirsiz formları yüklem olarak tanıır.

Bir nesneye odaklanan, birbirini tamamlayan veya aynı eylemi birlikte çağrıştıran yüklemeleri ortak/benzer yüklemeler olarak kabul edilmeli ve böyle bir yapıya sahip cümleler basit cümleler olarak kabul edilmelidir. Ancak, ortak bir özneye bağdaşlanan, yüklemeleri farklı zamanlarda gelen ve farklı kelime temelinden/dağarcığından oluşan cümleleri bitişik alt cümleler olarak kabul etmek daha doğrudur. Çünkü bu cümleler arasında farklı anlamsal ilişkiler var. Örneğin: Karaganda kömürünün bulunmasının üzerinden yaklaşık yüz yıl geçti (G. Mustafin). Bugün birkaç kitap almak istedi ve tek başına içeri girdi (M. Auezov).

Ortak birincil cümlelerini sadece birincilin sonuna doğru bölmek yeterli değildir. Öncelikle, alt-üst cümleler arasındaki anlamsal ilişkilere bakmanız gerekir. Ve bileşenleri oluşturan parçaları yardımcı fiil veya yüklem derecesinde olduğunu ölçü olarak almak daha iyidir. Eğer bir zamir aracılığıyla yapılan anlatıyı normal bir çalışmadan ziyade anlatıcı olarak tanıyorsak, zamirlerden oluşan zarfları sözsüz bileşenlerden birine atfedeceğiz (Zorbaz, 2007: 704).

Sonuç olarak, Rusça ve yabancı dillerin söz dizimindeki cümlelerin hacmi, yapısal yön, anlamsal yön, üslup/stilistik yönü ve diyakronik yön açısından en kapsamlı şekilde incelenen kategorilerden biridir. Bilim adamları, cümle hacmi metnin yazarının stilini ve hatta metnin yazarını belirlemenize olanak tanıyan söz dizimsel açıdan en önemli kategorilerden biri olarak değerlendirilir. Yabancı ve Rus dil biliminde “cümle hacmi” gramer, üslup/stilistik, diyakronik yönlerden ayrıntılı olarak ele alınırken, Kazak dil biliminde “cümle temeli” (cümle çerçevesi) dolaylı olarak tek bir cümlenin, basit cümleler ve karmaşık cümlelerin yapısal özellikleriyle ilişkili dolaylı olarak ele alınır. Türk dil biliminde “cümle hacmi” Türkçe öğretiminde

kullanılan metinlerin niceliksel ve niteliksel göstergelerini yansıtan karmaşık bir unsur olarak ele alınmaktadır.

Çağdaş Kazak dilinin söz diziminde, basit bir cümleden hacmi, basit bir cümleden karmaşık bir basit cümleye hem biçimsel hem de anlamsal olarak gelişiminin bir yönünü yansıtan söz dizimsel bir kategoridir. Çağdaş Kazak dilinin söz diziminde, “cümle temeli” ve “cümle çerçevesi” terimlerini kullanarak basit bir cümleyi karmaşık bir cümleye dönüştürme yolları, basit cümleleri karmaşık basit cümlelere dönüştürme yolları, basit cümleler ile birleşik cümleler arasındaki anlamsal ve yapısal farklılıkları istatistiksel olarak analiz edilmiştir.

### **Kaynaklar**

- V.G.ADMONĪ, “Razmer Predlozheniya Ī Slovosochetaniya Kak Yavleniye Sintaksicheskogo Stroya”, *Voprosy Yazykoznanıya*, 1966, № 4, s.111-118.
- E.ATEŞMAN, “Türkçede Okunabilirliğin Ölçülmesi”, *Dil Dergisi*, 1997, 58, s.71-74.
- A.BAĪTURSUNOV, *Til Tagylymy*, Pavlodar, S. Toraygyrov PDU, 2008, s.172.
- M.BALAKUAYEV, T.SAYRAMBAYEV, *Kazirgi Kazak Tili*, Almaty, «Sanat», 2009, s.192.
- M.Ya.BLOKH, *Teoretichekiye Osnovy Grammatiki*, M.: Vycshaya Shkola, 2002, s.160.
- E.DURUKAN, “Metinlerin Okunabilirlik Düzeyleri ile Öğrencilerin Okuma Becerileri Arasındaki İlişki”, *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 2014, 2(3), s. 68-76.
- K.ESENOV, *Kazak Tilindegi Kurdelengen Soylemder*, Pavlodar, 2010, s.226.
- L.N.INOZEMTSEV, Yemkost' Gruppy Sushchestvitel'nogo Kak Funktsiya Ot Sfery Upotrebleniya Rechi (Na Materiale Sovremennogo Nemetskogo Yazyka) // *Uchenyye Zapiski Gor'kovskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo İnstituta Īm. M. Gor'kogo*, 1965, Vyp. 65, s.3-15.
- G.F.KALASHNĪKOVA, Faktory, Opredelyayushchiye Protyazhennost' Slozhnogo Predlozheniya, Nauchnyye doklady vysshey shkoly. *Filologicheskoye Nauki*, 1981, № 5, s.37-46.
- G.A.LESSKĪS, O Zavisimosti Mezhdı Razmerom Predlozheniya Ī Yego Strukturoy V Raznykh Vidakh Teksta, *Voprosy Yazykoznanıya*, 1963, №3, s.92-112.
- K.G.PAVLOVA, Problema Obiyema Predlozheniya (Slovosochetaniya) V Lingvisticheskoy Literature // *Inostranny Yazyk V Shkole*, 1971, № 2, s.12-18.

- S.A.RYLOV, *Sintaksicheskaya Organizatsiya Drevnerusskoy Rechi*, N.Novgorod, GGU, 1990, s.87.
- T.SAYRAMBAYEV, *Kazak Til Biliminin Maseleleri*, Kurastırğan: f.g.d. G.Anes, K. Shaymerdenova, Almaty, “Abzal-Ay” baspasy, 2014, s.640.
- S.A.SHUBİK, O Razmerakh Predlozheniya V Sovremennom Nemetskom Yazyke// *Statistika Rechi İ Avtomaticheskij Analiz Teksta*, 1972, 1973, s.86-98.
- T.İ.VAKUROVA, *Razmer Predlozheniya V Poezii İ Proze M.Yu. Lermontova: Avtoref. Dis. Kand. Fil. Nauk*, Sankt-Peterburgskiy Gosudarstvennyy Universitet, Sankt-Peterburg, 2011.
- T.M.VESELOVSKAYA, *Razmer Predlozheniya Kak Faktor Grammatiki İ Stilistiki*, Dissertatsiya kandidata filologicheskikh nauk: 10.02.2001, Leningrad, 1987, s.283.
- K.Z.ZORBAZ, (2007). Türkçe Ders Kitaplarındaki Masalların Kelime – Cümle Uzunlukları Ve Okunabilirlik Düzeyleri Üzerine Bir Değerlendirme, *Eğitimde Kuram ve Uygulama*, 3 (1), s.87-101.

TÜDAD - Cilt 5 - Sayı 2 - Nisan 2022