

# söylem

FİLOLOJİ DERGİSİ



e-ISSN: 2548-0502

Ağustos/August 2022 \* 7(2) 15

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

**YÖNETİM / EDITORIAL BOARD**

<b>Başeditör / Editor in chief</b>	: Prof. Dr. Oktay Yivli
<b>Dilbilim alan editörü / Linguistics editor</b>	: Doç. Dr. Sevtap Günay Köprülü
<b>İngilizce alan editörü / English editor</b>	: Dr. Kenan Yerli
<b>Teknik editör / Technical editör</b>	: Dr. Bilal Öngül
<b>Editör yrd. / Assistant editors</b>	: Dr. Öğr. Üyesi Birsal Sağıroğlu B. Uzm. Senem Gezeroğlu Dr. Öğr. Üyesi Gizem Ece Gönül Arş. Gör. Dr. Ahmet Duran Arslan Doktora Seda H. Saygılı

**ULUSLARARASI YAYIN KURULU / INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD**

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

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

**Tarandığı Dizinler / Indexes**



**ULUSAL DANIŞMA KURULU / NATIONAL ADVISORY BOARD**

Prof. Dr. Mustafa Argunşah	Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Medine Sivri	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Yunus Balcı	Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Akar	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Prof. Dr. Sefa Yüce	Gazi Üniversitesi

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

Abdulkadir Hamarat	Mehmet Ali Yolcu
Abdulkadir Ünal	Mehmet Surur Çelepi
Adem Koç	Mesut Güneç
Aysun Dursun	Metin Akyüz
Barış Ağır	Metin Arıkan
Bedia Koçakoğlu	Muharrem Dayanç
Bülent Akın	Murat Gür
Cafer Gariper	Murat Kalelioğlu
Can Şen	Mustafa Apaydın
Ebru Özgün	Mustafa Arslan
Erdoğan Kul	Mustafa Karataş
Evrin Doğan Adanur	Nagehan Uçan Eke
Ferda Zambak	Nilüfer İlhan
Gamze Şentürk	Seçil Hirik
H. Yasemin Mumcu	Sefa Yüce
Hacer Tokyürek	Selami Alan
Kaan Tanyeri	Sema Aslan Demir
Macit Balık	Şükrü Baştürk
Maksut Yiğitbaş	Tuğçe Özsoy

**DERGİ HAKKINDA / ABOUT THIS JOURNAL**

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

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

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

(Submitted manuscripts are reviewed by editorial assistants in terms of compliance with the journal guidelines. Those eligible are sent two judgments in the relevant area. The umpire's identities are kept confidential and the referee reports are kept for five years. If one of the referee reports is negative, the article may be sent to a third dispute, or the

editors' board may issue a final decision. The authors take note of the criticism and recommendations of the referee and editorial board. If they do not agree, they object to the grounds.)

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

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

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

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

## EKLER / ATTACHMENTS

1. **Telif sözleşmesi / Copyright agreement:** *Söylem*'in telif hakkı devir formu, yazar/yazarlar tarafından doldurulup imzalanarak sisteme yüklenmelidir. (The *Söylem*'s copyright contrat form must be filled in and signed by the author/authors and uploaded to the system.)
2. **Benzerlik raporu / Similarity report:** Benzerliğin %25 oranını aşmadığını belgeleyen rapor pdf formatında sisteme yüklenmelidir. (The report documenting that the similarity does not exceed %25 should be uploaded to the system in pdf format.)

## YAZIM KURALLARI / WRITING RULES

1. **Başlık / Title:** Makalenin içeriğiyle uyumlu olmalı; yalnızca sözcüklerin ilk harfi büyük yazılmalı, 18 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak düzenlenmelidir. (The title should be consistent with the content. Only the first letter of the words should be capitalized. It should be 18 point, bold and centered.)
2. **Yazar adı / Author name:** Yazar ad ve soyadını oluşturan bütün harfler büyük yazılmalı, 12 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak şekillendirilmelidir. Yazarların görev yaptıkları kurum ve eposta adresleri "\*" işaretiyle dipnotta verilmelidir. (All letters that make up the author's first and last name must be written in capital letters. It should be 12 point and bold and centered. Institutions and e-mail addresses of authors should be given in the footnote with a "\*" sign.)
3. **Öz / Abstract:** Makalenin başında konuyu kısa biçimde ifade eden en az 75, en fazla 250 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce özet bulunmalıdır. Özlerin altında boşluk bırakılmadan en az 5, en fazla 8 sözcükten oluşan "anahtar sözcükler" ve "keywords" yer almalıdır. (At the beginning of the verb, there should be a summary in Turkish and English consisting of at least 75 and at most 250 words expressing the short form. The papers should include "keywords" and "keywords" consisting of at least 5 words and no more than 8 words without spaces left.)
4. **Düzen / Order:** A4 boyutuna, Word programına "Palatino Linotype" fontuyla/karakteriyle 11 punto ve 1,2 satır aralığıyla yazılmalıdır. Paragraf başı değeri 1 cm olmalı (blok alıntılar hariç), paragraf arası boşluğu bırakılmamalıdır. Sayfa kenarlarından (sağ, sol, üst, alt) 2'şer santimlik boşluk bırakılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik (italik) biçimde ya da çift tırnak içinde belirtilmelidir. (For A4 size, it should be typed in Word program with "Palatino Linotype"/with 11 points and 1.2 lines. Paragraph head value should be 1 cm (except block quotes), no paragraph spacing should be left. A 2inch margin

should be left from the page edges (right, left, top, bottom). Parts that need to be emphasized in the text should be indicated in italic (not bold) or double quotes.)

5. **Bölüm başlıkları / Chapter titles:** Ana başlıkların hepsi büyük harfle ve koyu, ara başlık ve alt başlıkların hepsi koyu ve ilk sözcükleri büyük harfle yazılmalıdır. (All main headings are in capital letters and bold, the intermediate headings and subheadings are all bold and the first words should be written in capital letters.)
6. **Tablo ve şekiller / Tables and figures:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altında olmalıdır. (Numbers and titles for tables should be written. The figure numbers and names should be just below the figure.)
7. **Alıntılar / Quotations:** Doğrudan alıntılar tırnak için verilmelidir. 4 satırdan az alıntılar paragraf içinde, 5 ve daha fazla satırdan oluşan alıntılar bağımsız paragraf şeklinde verilmelidir. Bu tür blok alıntılarda soldan ve sağdan 1,5 cm boşluk bırakılmalı, ayrıca paragraf başı değeri verilmemeli ve yazı 10 punto büyüklükte olmalıdır. Satır aralığı için yine 1,2 değeri verilmelidir. Dipnot yalnızca metin içinde yapılamayan açıklamalar için kullanılmalı ve bu kısımdaki karakterler 9 punto olarak düzenlenmelidir.

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

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

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

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

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

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

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

\* Kitap ve dergi adları gibi büyük-bağımsız eser adları eğik (italik), kitap bölümü, şiir gibi küçük-bağımlı eser adları normal ama çift tırnak içinde yazılmalıdır. (Large, independent work names, such as names of books

and journals, should be in italics. Chapter of book, small, dependent work titles such as poetry should be written in normal but double quotes.)

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

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

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

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

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

## EDEBİYAT ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LITERATURE

**Dijital Sanatlar - Dijital Edebiyatlar**

Digital Arts - Digital Literatures 357-389

**Ömer Solak****Şehir Göstergelerinin (Ç)evrilmesi: Bir İstanbul Anlatısının Başkalaşmış Yüzleri**

Trans-lating/forming City Signs: Transfigured Faces of an Istanbul Narrative 390-416

**Didem Tuna - Begüm Çelik Özkan****Dede Korkut Hikâyeleri ve Beowulf'ta Kadın Temsili**

The Representation of Woman in the book of Dede Korkut and Beowulf 417-431

**Azime Pekşen Yakar****"Türkiye" Şiiri Özelinde Osman Türkay'ın Milliyetçilik ve Türkiye Algısı**

Nationalism and Turkey Perception of Osman Türkay Specific to the Poem "Türkiye" 432-440

**Can Şen****Surviving in "A World of Wounds": Environmental Ethics in David Greig's Outlying Islands**

"Yaralı Bir Dünyada" Hayatta Kalmak: David Greig'in Outlying Islands Oyununda Çevresel Etik 441-454

**İsmail Serdar Altaç****Jorge Luis Borges ve Sezai Karakoç'ta Gül İmgesi**

The Image of the Rose in the Writings of Jorge Luis Borges and Sezai Karakoç 455-472

**Şeyma Karaca Küçük****A Sartrean Analysis of Endgame Under the Light of Sartre's Concept of Being-for-Others**

Endgame Oyununun Sartre'in Başkası İçin Varlık Konsepti Işığında Analizi 473-482

**Sevcan Işık - Rızkan Tok****Barriers of Intercultural Communication in Yashar Kemal's Tetralogy of "An Island Story"**

Yaşar Kemal'in "Bir Ada Hikâyesi" Dörtlemesinde Kültürlerarası İletişim Engelleri 483-501

**Gülistan Elmacıoğlu****Nazlı Eray'ın "Monte Kristo" Adlı Hikâyesinin Feminist Edebiyat Eleştirisi Işığında İncelenmesi**

A Review of Nazlı Eray's Story "Monte Kristo" in the Light of Feminist Literature Criticism 502-510

**Yavuz Selim Uğurlu****Sovyet Dönemi Kırgız Romanında Hegemonik Erkeklik Söylemi**

The Discourse of Hegemonic Masculinity in the Soviet-Era Kyrgyz Novel 511-532

**Ayşe Şener****Türkmen ve Azerbaycan Masallarında Mitolojik Kuş Motifi: Simurg / Zümrüd**

Mythological Bird Motif in Turkmen and Azerbaijani Tales: Simurg / Zümrüd 533-552

**Tuğba Bayrakdarlar****Türk Evren Tasavvurunda Mitik Su ve Tükürük İlişkisi**

The Relationship Between Mythic Water and Saliva in the Turkish Conception of the Universe 553-562

**Berat Samet Kahraman**

## DİL BİLİM ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LINGUISTICS

**İşlevsel ve Bağımsal Dil Bilgisi Kuramları Çerçevesinde Eski Anadolu Türkçesinde****-(y)A Ekinin İşlevleri: Yunus Emre Divanı Örneği**

Functions of the Suffix -(y)A in Old Anatolian Turkish Within the Framework of Functional and

- Dependency Grammar Theories: The Example of Divan of Yunus Emre 563-585  
**Filiz Meltem Erdem Uçar**
- Rüya Tâbirnâmesi Üzerine Düş Metaforu Temelinde Göstergelimsel Bir Değerlendirme**  
A Semiotic Evaluation Based on Dream Metaphore on "Rüya Tâbirnâmesi" (Dream Interpretation Book) 586-609  
**Abdulkadir Bayram**

#### KİTAP İNCELEMELERİ / BOOKS REVIEWS

---

- Chomsky Darwin'e Karşı: Evrensel Dilbilgisi, Dilin Kökeni ve Evrim Tartışmaları**  
Chomsky vs. Darwin: Debates on Universal Grammar, the Origin of Language and Evolution 610-619  
**Deniz Demiryakan**



**Edebiyat Araştırma**

**Makaleleri**

**Research Articles on**

**Literature**

# Dijital Sanatlar - Dijital Edebiyatlar

PROF. DR. ÖMER SOLAK\*

## Öz

*Multimedya sanatları* yüzyılın ikinci yarısına ait dijital teknolojileri kullanan sanat uygulamalarının genel adıdır. Bilgisayar sanatı, yazılım sanatı, sanal sanat, interaktif sanat, net sanatı ve video sanatı gibi pek çok türevi vardır. Bunlara 1980'lerin sonunda ilkin *dijital sanatlar* denilmiştir; ardından 2000'lerin başında bilgisayarın bu sanatların üretimindeki rolünden dolayı *bilgisayar sanatları* ifadesi tercih edilmiştir. Sonrasında bu sanatların farklı medya ortamlarının kullanımıyla alakalı olduğu düşüncesiyle *multimedya sanatları* ya da *yeni medya sanatları* ifadesi yaygınlık kazanır.

*Elektronik edebiyat* (electronic literature), dijital ortamlarda ve dijital ortamlar için üretilmiş her türlü edebiyattır. E-kitaplar, hiperkurgu ve hiperşiiirler, algoritmalarla oluşturulan şiirler, grafik formlarda sunulan animasyonlu şiirler, etkileşimli metinler, e-posta edebiyatı, SMS edebiyatı, blog edebiyatı, sosyal medya edebiyatı gibi türlerden oluşur.

Bu çalışmada bilgisayar teknolojilerinin yükselişi ile insan hayatına giren ancak uzun süre geleneksel sanat ve edebiyat çevrelerinin direnişi ile karşılaşan yeni sanatsal türler, edebî ifade formları ve araçlarının ilişkisi kuramsal ve uygulamalı cepheleri ile ele alınmaya çalışılacaktır. Bu türden sanatlar, mademki postmodern dünyanın hâkimi bilgisayarlardır ve herkesin en mahrem bilgileri veri bankalarında toplanmaktadır; o hâlde sanat da bu dünyada kendine bir yer bulmalıdır, görüşünden hareket etmektedir. Tıpkı Postmodernizm gibi öne çıkan sosyal tavrı; yerel ve etnik olandan, melezlik ve kimlik sorunlarından yana bir ideoloji barındırmasıdır. Ancak bu tavrı, henüz sosyopolitik bilinç hâlini alamamış; medyanın interaktif yanını kullanan bir sosyal aktivizmden öte geçememiştir.

**Anahtar sözcükler:** dijital sanatlar, elektronik edebiyat, dijital edebiyat, postmodern edebiyat

## DIGITAL ARTS - DIGITAL LITERATURES

### Abstract

Multimedia arts is the general name of art practices using digital technologies of the second half of the century. There are many derivatives such as computer art, software art, virtual art, interactive art, net art and video art. These were first called *digital arts* in the late 1980s; then, in the early 2000s, the expression *computer arts* is preferred because of the role of the computer in the production of these arts. Later, with the thought that these arts are related to the use of different media environments, the naming of *multimedia arts* or *new media arts* has become widespread.

\* Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi omersolak@yahoo.com, Orcid: 0000-0001-5816-4241  
Gönderim tarihi: 22.06.2022 Kabul tarihi: 20.08.2022

*Electronic literature* is any kind of literature produced in and for digital media. It consists of genres such as e-books, hypertext and hyperpoems, algorithmic poems, animated poems presented in graphic forms, interactive texts, SMS literature, blog literature, social media literature.

In this study, the relationship between new artistic genres, literary expression forms and tools, which entered human life with the rise of computer technologies, but faced the resistance of traditional art and literature circles for a long time will be tried to be discussed with theoretical and practical aspects. This kind of arts are based on the view that since computers dominate the postmodern world and everyone's most private information is collected in databases; then art must find a place for itself in this world. Just like Postmodernism's prominent social attitude, it has an ideology that favors the local and ethnic, hybridity and identity problems. However, this attitude has not yet become a sociopolitical consciousness; it could not go beyond a social activism using the interactive side of the media.

**Keywords:** digital arts, electronic literature, digital literature, postmodern literature

## GİRİŞ: DİJİTAL MEDYA SANATLARI

**D**ijital medya sanatları yüzyılın ikinci yarısına ait dijital teknolojileri kullanan sanat uygulamalarının genel adıdır. *Bilgisayar sanatı, dijital sanat, yazılım sanatı, sanal sanat, interaktif sanat, net sanatı ve video sanatı* gibi pek çok türevi vardır. Bunlara ilkin *dijital sanatlar* denilmiştir. Ardından 2000'lerin başında bilgisayarın bu sanatların üretimindeki rolünden dolayı *bilgisayar sanatları* ifadesi tercih edilir. Sonrasında bu sanatlara -biraz da farklı medya ortamlarında üretildikleri düşüncesiyle- *multimedya sanatları* ya da *yeni medya sanatları* denilmiştir (Paul, 2016, s. 1-2).

Ortak özellikleri sanatçıların teknolojiyi hem bir üretim gereci; hem de onları sergilemek için bir platform olarak kullanmaları; görüntüleri ve sesleri dijital, bilgisayar tabanlı kompozisyonlar hâlinde sunar ve çoğalırlar (Thomson-Jones, 2015). Performans, enstalasyon, video, bilgisayar teknolojileri ve sanal gerçeklik uygulamaları bir araya gelmekte ve ortaya yeni ve postmodern bir temsil çıkmaktadır. Bu yeni sanatlar sürekli bir devinim içinde interneti, ağ bağlantılarını, veri tabanlarını, özgün yazılımları, sanal gerçeklik ortamlarını, GPS teknolojilerini, robotları, insan bedenine entegre edilmiş donanımları, yapay zekâları, veri görüntüleme ve haritalama sistemlerini ve hipermetinleri kullanarak sanat üretmektedirler. Film, kaset, ağ tarayıcısı, yazılım ve işletim sistemleri demodeleştikçe; bu sanatlar da kendilerine sürekli yeni teknolojiler ve yeni platformlar bulmaktadırlar.

Esasında 1980'lerde bilgisayarın bireyselleşmesi, 90'larda bilgisayarın internet ile birleşmesi sürekli yeni sanatlar çıkarmıştır. Roy Ascott'un *telematik sanatı*, Lynn H. Leeson, David Rokeby ve Perry Hoberman'ın *interaktif sanatı*, Vuk Ćosić ve Jodi'nin *internet sanatı*, Jeffrey Shaw ve Maurice Benayoun'un *sanal sanatı* bu yıllarda ortaya çıkmıştır.

*Bilgisayar yaratıcılığı* (computational creativity) yapay zekâ, bilişsel psikoloji, felsefe, estetik ve sanat teorisinin kesişim noktasında yer alan disiplinlerarası bir kavramdır. Konu üzerinde çalışanlar, insan düzeyinde yaratıcılığa sahip bir yazılım oluşturmak, insan yaratıcılığını daha iyi anlamak ve onu algoritmik bir bakışla formüle etmek üzerinde çalışırlar. Bu sebeple teorik ve

pratik tarafları iç içe geçmiştir. Yaratıcılığın doğası ve tanımı üzerine teorik çalışmalar, yaratıcılık sergileyen sistemlerin uygulanmasına yönelik pratik çalışmalarla ilerler. Dijital sanatta hemen her sanat disiplini kendi malzemesini bilgisayarın olanakları ile birleştirerek sanatçıyı yaratım sürecinde daha da özgürleştirmekle kalmamış aynı zamanda sanat ve kültürün temel yapılarını da değiştirmiştir (Shanken, 2016, s. 463).

*Dijital sanatların felsefesine* göre mademki postmodern dünyanın hâkimi bilgisayarlardır ve herkesin en mahrem bilgileri veri bankalarında toplanmaktadır; o hâlde sanat da bu dünyada kendine bir yer bulmalıdır. Bu sanatların bir başka özelliği de yerel olandan, etnik olandan, melezden ve kimlik sorunlarından yana bir ideoloji barındırmasıdır. Ama bu, medyanın interaktif yanını kullanan bir sosyal aktivizmden ve sosyopolitik bilinçten öte geçmeyen yüzeysel bir ideolojidir. Biraz da postmodern çağın getirdiği, suya sabuna dokunmayan bir çeşit aşırı bireyci geç kapitalizm ideolojisidir.

*Dijital sanatların tasnifi*, dijital sanat evreninin en muğlak konularından biridir. Christiane Paul'un *Digital Art* (2003) kitabında yaptığı sınıflamaya göre elektronik ortamda üretilen sanatlar fotografik manipülasyon, çoklu ortam projeleri, dijital resim, fraktal sanat, algoritmik sanat, etkileşimli sanat, sistemler sanatı, dijital şiir, dijital efektler, video oyun sanatı, piksel sanatı gibi kategorilere ayrılmaktadır.

## **DİJİTAL PLASTİK SANATLAR**

### **İki Boyutlu Dijital Plastik Sanatlar**

*Dijital plastik sanatlar*, dijital sanatların çok önemli bir bölümünü oluşturan iki boyutlu ve üç boyutlu dijital üretimlerine verilen addır. Bunlar, yaratıcılık veya sunum sürecinde seri üretim ve dijital teknolojileri kullanan sanatsal çalışmalar veya uygulamalardır. 1980'lerde güçlü bir şekilde oraya çıktıktan sonra dijital teknolojinin etkisi resim, çizim, heykel ve bunları ses ve müzikle birleştiren uygulamalara kaymıştır. Dijital sanatçı, sanat üretiminde dijital teknolojileri kullanan sanatçıdır.

İki boyutlu dijital sanatlar, bu anlamda geleneksel resmin iki boyutlu doğasına uygun olarak, görselliğini bir yüzey üzerinde sergileyen sanatlardır. Ancak ortaya çıkışından itibaren giderek bir derinleşme ve perspektif kazanma eğiliminde olduğunu da ifade etmek gerekir.

### **ASCII Art**

*ASCII art*, temeli 1867'de icat edilen daktilolardaki görsel imgelere dayanan bu sanat formudur. Bu aslında bilgisayarlar ile yapılan bir grafik tasarım tekniğidir. *Daktilo sanatı* 1867'de başlayan ve sanatçıların daktilo ile görsel sanat oluşturdukları bir çeşit sanattır.



Görsel 1. Vuk Cosic, "Instant Ascii Camera", (1999).

1980'lerde bilgisayarların ve metin düzenleyici programların yaygınlaşması ile daktilo karakterlerinin yerini ASCII standart karakterleri almıştır. Günümüz formlarının temeli olan Bilgisayarlı Bilgi sistemi *Monochrome BBS*, ASCII sanatının 80'lerdeki başlangıcını oluşturur. 90'larda kişisel bilgisayarların çoğalmasıyla çok sayıda grafik tasarım ortaya çıkar. Yugoslav sanatçı Vuk Cosic, sıra dışı ve kışkırtıcı tasarımları ile kuşkusuz, alanın ilk isimlerden biri olur. Bilgisayar kamerası görüntüsü ile ASCII karakterlerini birleştiren hareketli grafikleri ile sanata yeni bir boyut kazandırır.

### Dijital Fotoğraf Sanatı

Yeni medyanın gelişimi ile fotoğraf sanatçılarının çalışmaları da teknik ve muhtevaca gelişmiş, geleneksel basılı fotoğraflar ikinci plana düşmüştür. Fotografik görüntü artık basılı görüntü değildir ve kâğıdın üzerinde görülmesinden ziyade ekrandan izlenebilmektedir. Fotoğraflar tek bir dokunmayla çekilebilmekte ya da silinebilmekte, kolaylıkla internetten paylaşılabilen, sergilenebilmekte ve yayılabilmektedir (Vickers, 2006, s. 9). Basın, belgesel ve reklam fotoğrafçılıkları yanında bugün artık *sosyal fotoğrafçılık* gelişen bir alandır. Daha ziyade kişisel aktivitelere odaklanan ve sosyal medya üzerinde yayılan bu tür, günümüzde sıradan insanları önemli/önemsiz yaşam anlarını doldurdukları görsel notlardır.

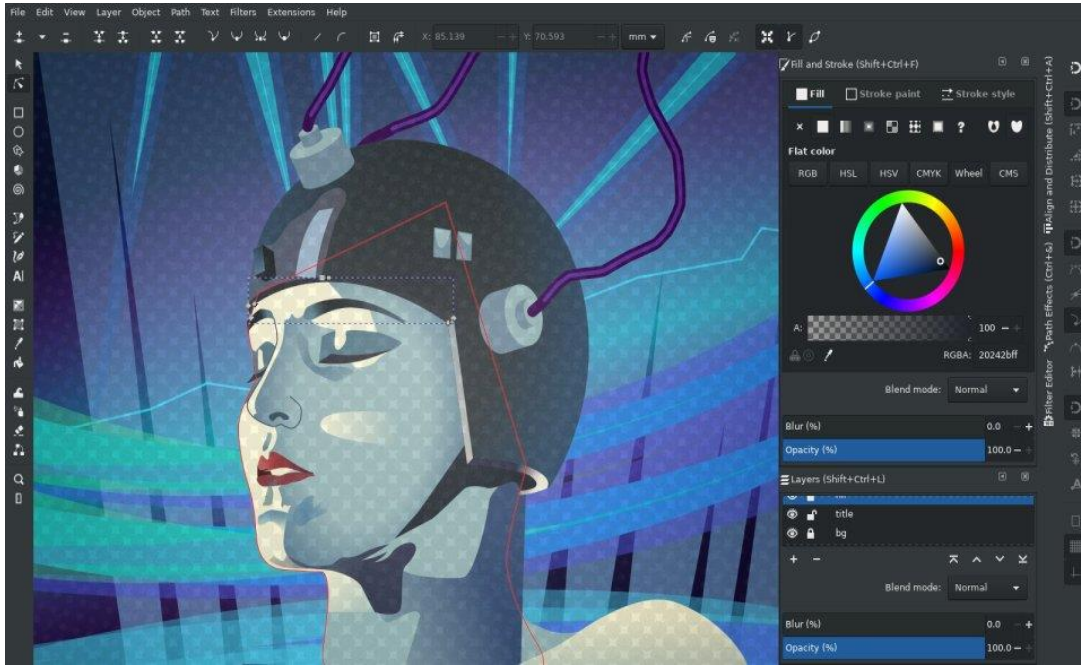


**Görsel 2.**Penelope Umbrico, “Suns: From Sunsets”, Flickr (2006).

2000’li yılların başında internetin yaygınlaşması ve özellikle Flickr, Instagram gibi fotoğraf paylaşım sitelerinin gelişimini sağlayan Web 2.0, fotoğraf sanatçılara biçim ve içerik bağlamında yeni görüntü üretme olanakları getirmiştir. Bu süreçte Flickr, Myspace, Facebook, Instagram, Google+, 500px, Tumblr, Pinterest gibi sosyal paylaşım siteleri, fotoğrafçıların sanatsal çalışmaları için yeni anlatım materyalleri ve temaları yaratmaktadır. *Kullanıcı içerikli* (‘user-generated’) ve *kişisel yayın* (‘self-broadcast’) odaklı bu sitelerde görsellik yeni bir karaktere bürünmektedir (Özel Sağlamtimur, 2017, s. 88).

### **Vektörel Çizim Sanatı**

*Vektörel çizim* formüllere, noktalara, çizgilere, eğrilere ve şekillere dayalı çizimdir. Bu tür çizimlerde görüntü, istenilen ölçülerde yeniden boyutlandırılır; bu sebeple fazla büyütüldüğünde pikselleşme sorunu yoktur. Şirket logolarını kartvizitlere yerleştirmek, poster tasarımları oluşturmak veya Photoshop’ta fotoğraf düzenlemek gibi... *Adobe illüstratör*, gelişmiş 3D çizim araçları ve eklentilere sahip oldukça gelişmiş bir vektörel çizim programıdır. *Corel Draw* çoğunlukla yayıncılık, matbaa, tekstil ve tabela firmalarınca tercih edilir. *Inkspace*, .svg formatı ile kaliteli çizimlerin yapılabildiği özgün bir yazılımdır.



Görsel 3. Inkscape V1.0 yazılımıyla oluşturulmuş bir çizim (2020).

Aslında ilk bilgisayarlar 1960-80 arasında vektöre görüntüleri kullandı. Sonrasında çoğu ekran *raster* grafiklere geçti. Ancak birden çok boyutta baskı ihtiyacı, değişen ekran boyutlarına uyum sağlayan web tasarımları ve temiz ve ölçeklenebilir görüntü ihtiyacı nedeniyle vektör dosyaları daima kullanıldı. Keza bugün gişe rekorları kıran süper kahraman filmlerinde gördüğümüz 3D modellemeler ve bilgisayar grafikleri de vektör sanatı ve illüstrasyonlarının bir ürünüdürler.

### Net.art ve Yazılım Sanatı

*Net.art*, en genel anlamda *www*'yi yani internet ağını temel gereç ve araç olarak kullanan sanat eserlerinin genel adıdır. İnternet'in getirdiği yeniliklerle sanatçıların önünde sınırsız imkânlar açılmış, bu da *internet sanatı* terimini biraz belirsiz ve fazla genel kılmıştır. Ancak *internet sanatı* bugün sanatsal web sitelerinde veya çevrimiçi videolarda internet bazlı yazılımları, internet bazlı enstalasyonları, ses ve radyo işlerini ve hatta tarayıcı arayüzlerinde karşımıza çıkan sanatsal ürünleri tanımlayan bir kavramdır.

Kuşkusuz internet sanatı başlarda oturmuş bir terminolojiye sahip değildir. *İnternet sanatı*, *web sanatı*, *ağ sanatı*, *net sanatı*, *net-art* veya *net.art* gibi terimler uzun süre oturmamıştır. Örneğin *Net.art* bugün genellikle erken dönem internet sanatı için kullanılan bir terimdir.



Görsel 4. Olia Lialina-Agatha Appears, Net Art (1997).

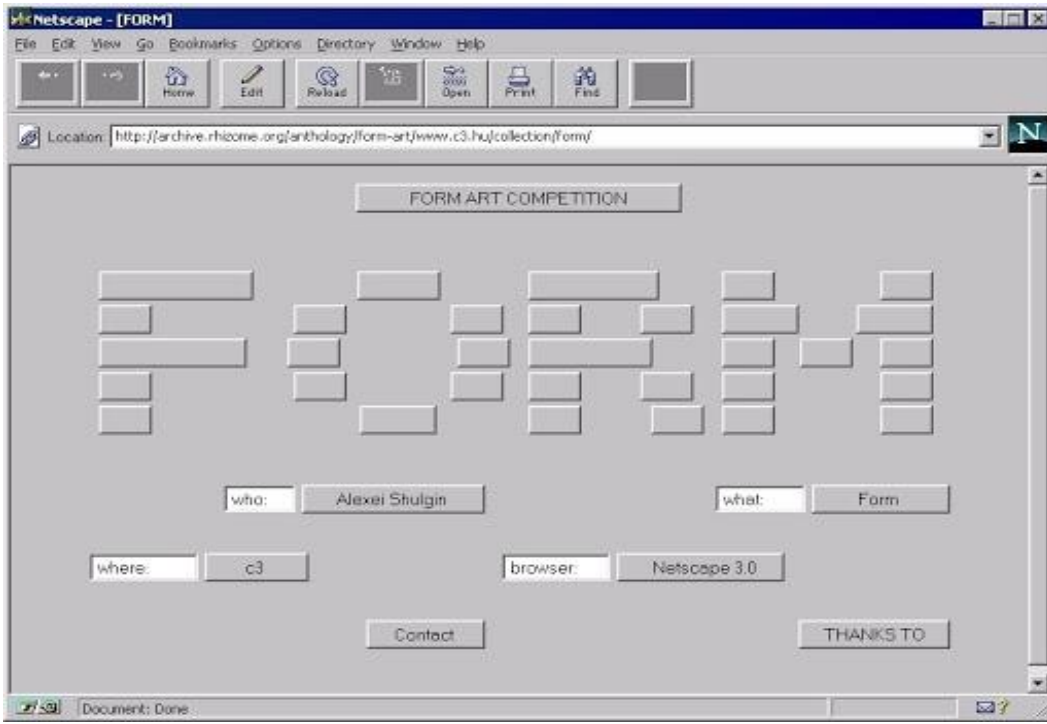
Bugün de kavram, çoğunlukla Vuk Ćosić, Jodi.org, Alexei Shulgin, Olia Lialina, Heath Bunting, Valéry Granher ve Etoy gibi sanatçıların çalışmaları için kullanılır. JODI alanda en tanınmış internet sanatçı grubudur. DocumentaX ise düzenlenmiş ilk uluslararası sanat etkinliğidir.

*Yazılım sanatı* (software art), sanat eseri olarak sergilenmek amacıyla oluşturulmuş ve bilgisayar yazılımları aracılığıyla üretilen görsel sanat biçimleridir. 1990'lardan itibaren sanatsal bir disipline dönüşen yazılım sanatı, yayımlanması ve tartışılması sık sık WWW üzerinden yapıldığı için *net sanatı* ve *tarayıcı sanatı* (browser art) ile karıştırılmıştır.

Günümüzdeki mekatronik yapılanmalardan, yapay zekâ araştırmalarına varana kadar birçok uygulama alanı bilgisayar teknolojilerinin gelişmesi ve *dijital kodlama* ile gerçekleştirilmektedir. *Dijital kodlama*, yazılıma dayalı yeni sanat eserleri üretmede yeni bir dil olma yolundadır. Bu anlamda programlama ve yazılım dilleriyle üretilmiş uygulamalar veya çevrimiçi siteler, yazılım sanatının örneklerini oluşturur.

2000 yılından sonra yazılım sanatına verilen önem artmış; *Transmediale* (Berlin), *Prix Ars Electronica* (Linz) ve *Read-me* (Helsinki) gibi uluslararası sanat festivallerinde kendine yer bulmuş; böylelikle de daha geniş bir eleştirilen ve akademisyen kitlesine ulaşmıştır. Ama bugün henüz çok yeni olması nedeniyle kalıcı bir sanat dalı mı yoksa geçici bir akım mı olacağı konusu hâlâ tartışmalıdır.





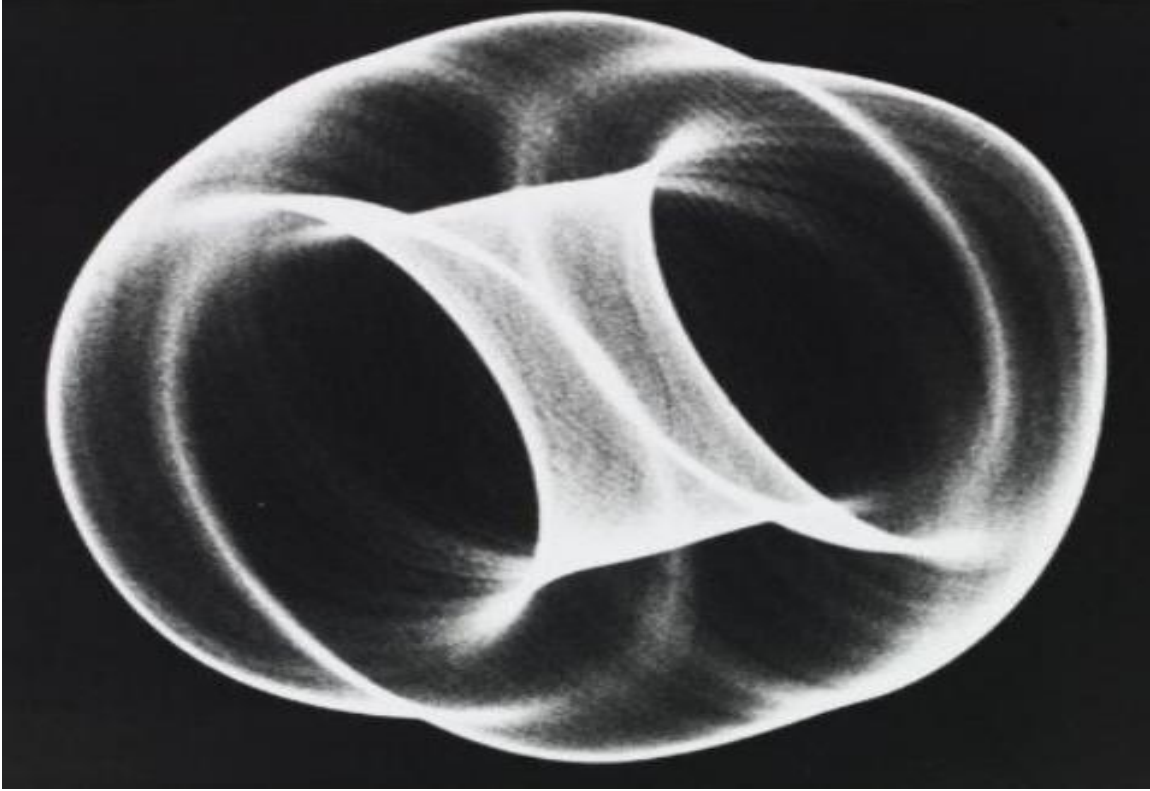
**Görsel 5.** Alexei Shulgin, "Form Art" (1997).

Rus sanatçı Alexei Shulgin'in 1997'de tasarladığı *Form Art*, HTML butonları ve kutularıyla oluşturulmuş ve kurumların resmi web sitelerini andıran bir web tasarımı idi. Ancak bu absürt çalışma, aynı zamanda web'in bürokratik yönünü gülünçleştirmekteydi. Çalışma bu hâliyle ilkin, internet sanatlarının yeni bir sanat formu olarak öne çıkışını vurgulamak için düzenlenen Rhizome'un (2016) çevrimiçi salonlarında sergilendi.

### **Dijital Resim Sanatı**

*Dijital resim* bilgisayar ortamında yazılım aracılığıyla sanal bir yüzey üzerine işlenen dijital görsel olarak değerlendirilebilir. Diğer bir deyişle resim yaratma ortamı, aracı ve gerci olarak bilgisayar yazılımlarının kullanılmasıyla ortaya çıkan görsellerdir. Resim, teknik anlamda çok çeşitli yüzeyler üzerine boyayla yapılan form, biçim ve imgelerin yaratıldığı fiziksel bir uygulamayken, bilgisayarla birlikte fiziksel malzemelerinden bağımsızlaşarak bilgisayarın soyut, sayısal sanal ortamına taşınmıştır (Tire, 2022, s. 32).

Dijital resmin öncülerinden Amerikalı matematikçi Ben F. Laposky (1914-2000), 50'lerin başında elektriksel gerilimi birtakım dalgalar hâlinde görselleştiren osiloskop aracılığıyla bazı elektronik soyutlamalar yapmıştı. *Oskilogram tasarımları* adını verdiği bu eserleri yaratırken Kübizm, Senkronizm, Fütürizmden ve Op-Art'tan esinlendiğini iddia ediyordu.



Görsel 6. Ben Laposky, "Oscillon 40" (1952).

Ardından 80'lerde bilgisayar mühendisi Harold Cohen, *Aaron* programı aracılığıyla ilk *elektronik sanat* çizimlerini üretir. Derken 90'lardaki dijital devrimle birlikte dijital miksajla yapılmış ses ve video montajları, bilgisayarda işlenmiş resimler, fotoğraflar ve animasyonları da *elektronik sanat* adıyla anılmaya başlanır. James F. Walker, Manfred Mohr, Ronald Davis, Joseph Nechvatal, Matthias Groebel, George Grie, Olga Kisseleva, John Lansdown, Perry Welman ve Jean-Pierre Hébert gibi sanatçılar DVD-ROM, CD-ROM, video oyunu, web sitesi, algoritma ya da galeri enstalasyonlarıyla geleneksel resmi aşan örnekler ortaya koyarlar.

### Dijital Kolaj Sanatı

*Kolaj* ya da *kesyap*, aslında bir *asamblaj* yani resim yüzeyine nesne yapıştırma tekniği olarak ilkin Kübist sanatçılarca uygulanmıştır. Bir yüzey üzerine fotoğraf benzeri görsellerin boya yardımıyla yapıştırılmasıyla elde edilen kompozisyon zamanla pek çok akıma mâl olmuştur. Dijital çağa gelindiğinde ise dijital kolaj ile yepyeni bir boyut kazanmıştır (Tire, 2022, s. 26).



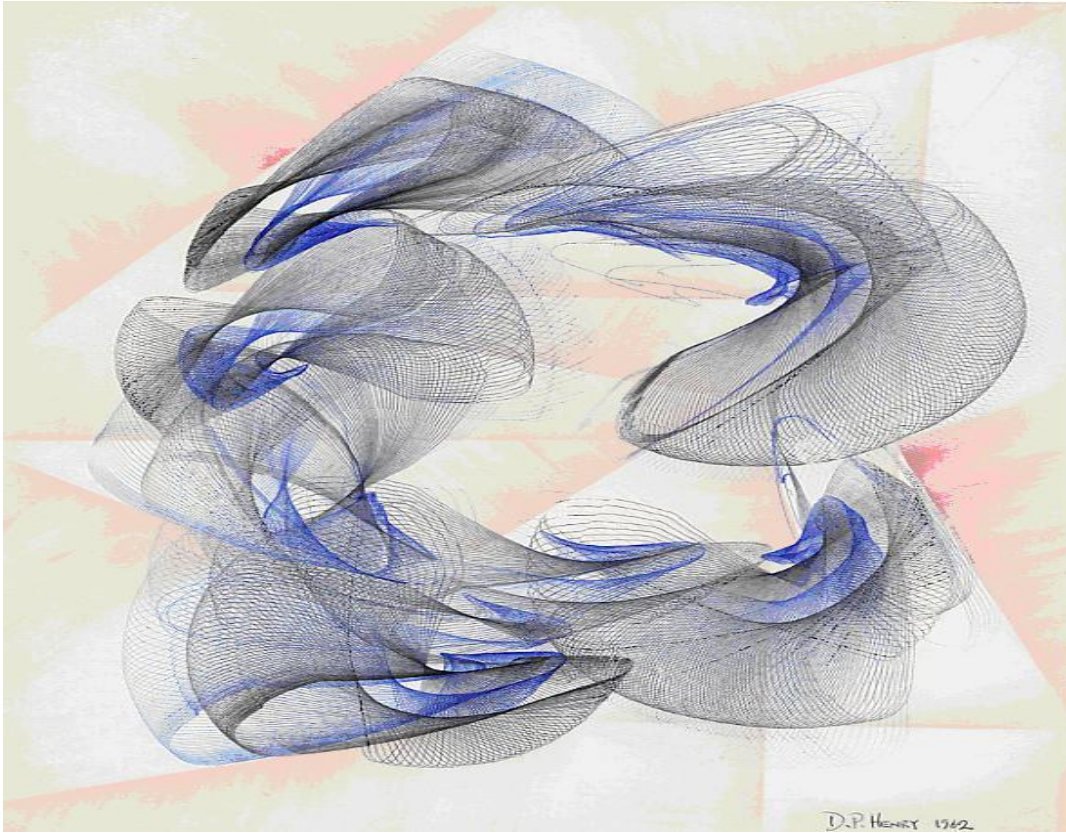
Görsel 7. Alessandro Bavari, "Cornucopia", (2006).

Aslında dijital ve geleneksel kolaj arasındaki fark analog ve dijital fotoğraf makinaları arasındaki fark gibidir. Teknolojinin gelişmesi, daha fazla kaynağın dijital ortama uygulanması imkânını artırmıştır. Üstelik dijital kolajın imkânları, sıradan *kes-yapıştır*'dan çok daha fazladır. Resimsel derinlik, doku, valör, renk ve kontrast bakımından sınırları sanatçının yaratıcılığının sınırları ile yarışmaktadır.

### Üretimsel Dijital Resim Sanatı

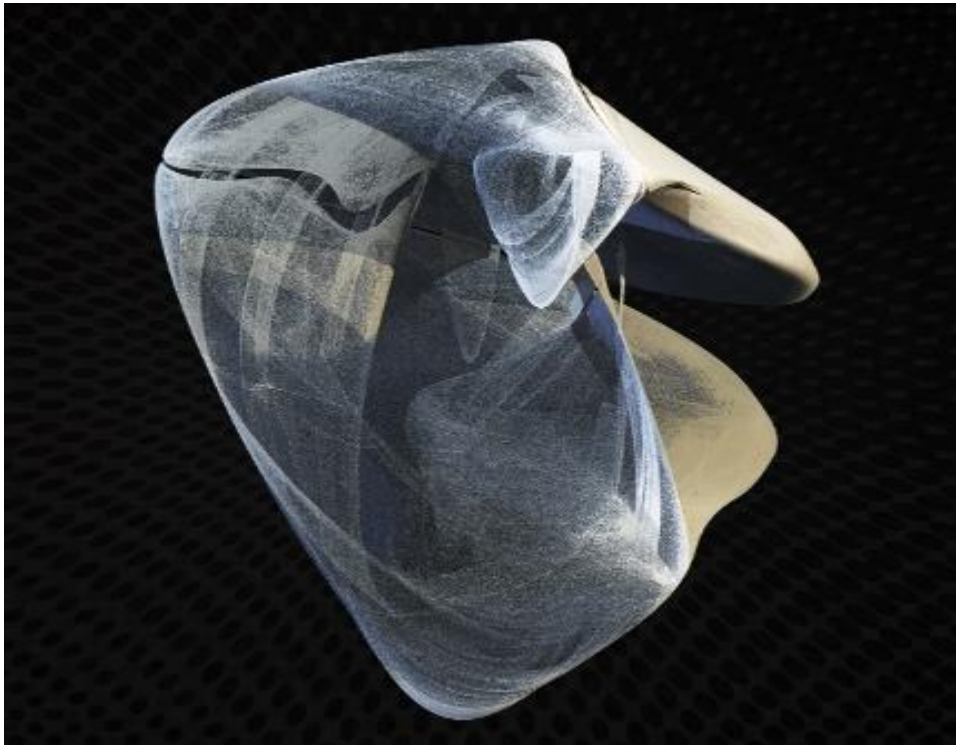
*Dijital resim üretimi sanatları* (generative digital arts), eseri üretiminin otomatize edilmiş bir sistem tarafından yapıldığı sanatlardır. Bu sanatlar, kendi içinde *serial art*, *evolutionary art*, *bioArt*, *fractal Art* gibi türevlere bölünürler. Esasen bunlar, üretim itibarıyla önce geleneksel resim sanatından; ardından da birbirlerinden oldukça farklılaşmışlardır.

Öte yandan *generative art*, sanatçının bire bir oluşturduğu bir içeriği kapsamadığı için bir mülkiyet ve tescil problemi de yaratır. Ama yeni bir sanat üretim yolu ve yaratıcılığı geliştirici bir yöntem olarak gittikçe yaygınlaşmaktadır.



**Görsel 8.** Desmond Paul Henry, “Çizim makinesi” adlı dijital resim (1960).

Sanatçı bu sanatta sadece sisteme başlangıç noktasını ve gerekli talimatları giren kişidir; ardından sistem kendi kendine işlemeye başlar. Klasik sanatta sanatçı her detayı kendi belirlerken; burada sanatçı algoritmalarla çalışır. Eser, bu yüzden *generative* yöntemlerle sanatçısından ve dolayısıyla onun ideolojisinden bağımsız olarak yeni şekiller alabilir.



**Görsel 9.** Ozan Türkkkan, “Masculine Polynomial” (2016).

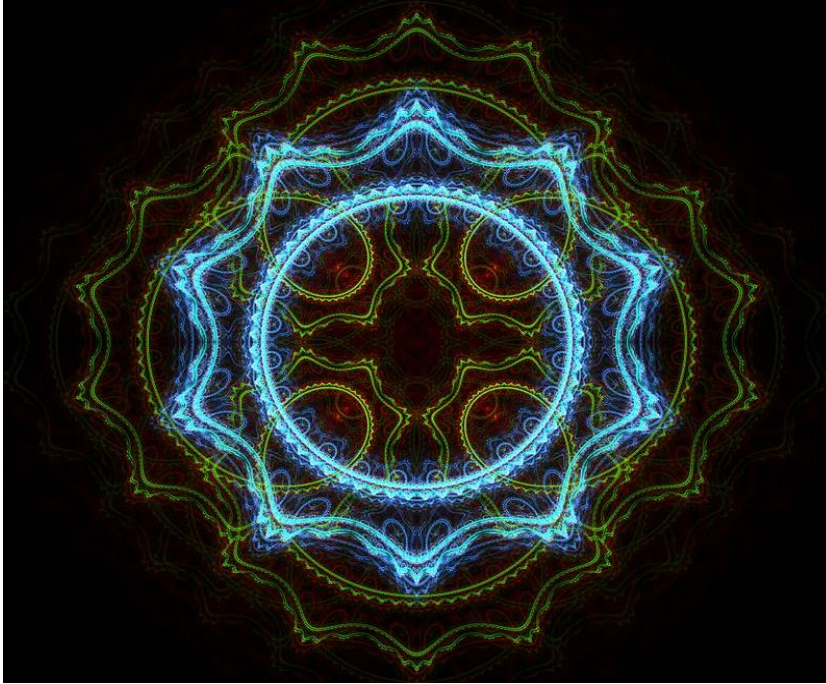
Bilgisayar teknolojisinin yaygınlaşması ve sanatçıların bilgisayarı kısa sürede kullanmaya başlamasıyla, resim, heykel, endüstri tasarımından başka müzik, koreografi ve somut şiir alanlarında da kullanılmaya başlanmıştır. Bilgisayarlı *üretimsel sanatlar*'da eserler, bilgisayar programlarının algoritmaları tarafın-

dan tanımlanan sistemler ya da benzer matematiksel ve rastlantısal süreçler yoluyla oluşturulur. 80'lerin İngiliz ressam Harold Cohen, belli bir sanatsal kompozisyonun algoritmalarını bilgisayarına "öğret"erek AARON isimli programı geliştirmiştir. Bugün çok sayıda animasyon ve dijital tasarım, büyük bir hızla ilerlemiş, müzelerde özel sergiler bölümünde izleyicisi ile buluşmuştur. Video enstalasyonlar, üç boyutlu tasarımlar gibi *art work*'lar boya ve tuvalin yerine, fotografik materyalleri kullanıyordu.

### Fraktal Sanat

*Fraktal sanat* (fractal art), fraktal şekillerle yapılan görsel sanattır. *Ultra fractal*, *Apophysis*, *Chaoscope* ve *Incendia* gibi programlarla fraktal formüller kullanarak yapılan görsel tasarımlardır. Onu diğer sanat türlerinden ayıran en önemli özelliği, ortaya çıkan şekillerin insan eliyle taklit edilmesinin (içerdiği sonsuza yakın ölçekteki detaydan dolayı) imkânsız olmasıdır.

*Fraktal* (Lat. *Fractus*, "parçalanmış, kırılmış") matematikte, karmaşık geometrik şekillerin ortak adıdır. Kavramı 1975'te ilk kez ortaya Polonyalı matematikçi Benoit B. Mandelbrot'a göre tüm fraktallar, kendisine benzeyen parçalardan oluşur. Düzensiz ayrıntılar ya da desenler giderek küçülen ölçeklerde yinelenir; öyle ki her parçanın her bir parçası büyütüldüğünde, gene cismin bütününe benzer. Bu fraktallık, kar tanesi ve ağaç kabuğunda kolayca gözlenebilir.



Görsel 10. Apophysis programıyla üretilmiş bir fraktal parçası.

Öte yandan Fraktal sanata dair tartışmalar bugün hâlâ devam etmektedir. Bir kesime göre matematiksel formüller -ne derece estetik olurlarsa olsun- yaratıcılık barındırmaz; ortaya çıkan eserler de sanatçıdan ziyade programın becerilerine bağlıdır. Bu sebeple bu tür eserler bir *sanat* barındırmaz. Bir kesime göre de eseri yaratan program değil, algoritmaları sanata dönüştüren sanatçıdır.

İngiliz sanatçı William Latham, eserlerinde fraktal geometriyi ve bilgisayar grafiklerini

ilk kullanan sanatçılardandır. Greg Sams da endüstriyel ürünlerde fraktal tasarımları kullanır. Amerikan Vicky Brago-Mitchell, fraktal sanatı dergi kapaklarına uygular. Scott Draves, kendi üretimi *alevli fraktalları* ile tanınır. Fraktal sanat üzerine çalışan Carlos Ginzburg, *homo fractalus* kavramı ile insanın en iyi fraktal tasarımı olduğu fikrini ortaya atar (Condé, 2001, s. 7).

### BioSanat ve Evrimsel Sanat

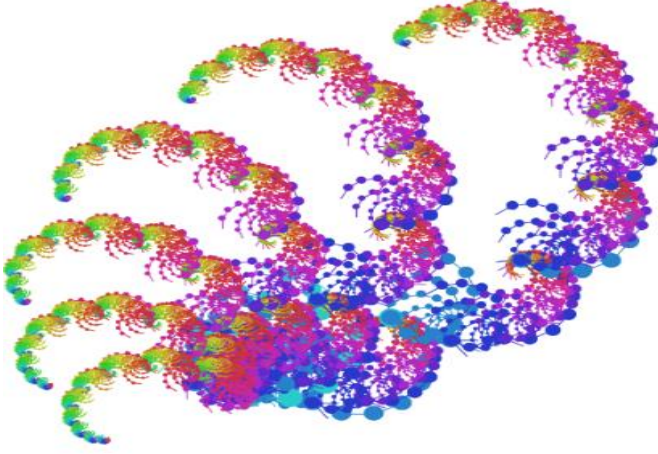
*BioSanat* (BioArt), insanların canlı dokular, bakteriler, canlı organizmalar ve onların yaşam süreçleriyle çalıştığı bir sanattır. Biyosanat eseri, biyoteknolojik süreçlerle laboratuvarlar, galeriler veya stüdyolarda üretilir. Genetik mühendisliği, doku kültürü ve klonlama gibi teknolojileri de içeren BioArt sadece canlı formlar üzerinde değil; aynı zamanda tıbbi ve biyolojik araştırmalardan alınmış görsel imgelerle de üretilebilir.



**Görsel 11.** Marta Menezes, "Nature?" (1999).

Öte yandan malzemesi canlı madde olduğu için canlılar yaratmaya veya yaşam formları üzerinde pratik yapmaya odaklanan bioSanat uygulamaları pek çok etik tartışmayı da beraberinde getirir. *BioArt* ifadesi, ilkin Eduardo Kac'ın 1997 yılında yaptığı "Time Capsule" adlı eseriyle sanat terminolojisine girdi. Ardından SymbioticA sitesi'nden Joe Davis ve Marta de Menezes gibi öncülerle 21. yüzyıl sanatına taşındı.

*Evrimsel sanat* (evolutionary art), *generative art*'ın bir türevidir. Burada da resim yapım süreci daha çok bir sistem tarafından yürütülür. Bir farkla ki burada sanatçının nihai bir hedefi vardır ve bu nihai ürüne ulaşmak için tekrar tekrar seçme ve değiştirmeler yapar. Öte yandan evrimsel sanat; boya, taş veya metal yerine canlı organizmaları malzeme olarak kullanan BioArt'tan da farklıdır.



**Görsel 12.** *Evrimsel algoritma* (evolutionary algorithm) ile oluşturulmuş bir dijital resim.

Evrimsel sanatta yaratıcılık ve tasarım, bir çeşit problem çözme gibi görülür. Tasarımlar, doğal evrime öykünen hesaplamalarla üretilir. Son yıllarda resim, heykel, müzik ve mimaride açık uçlu evrim yaklaşımı ile mevcut çözümlerin optimize edilmesinde veya tamamen yeni çözümler üretilmesinde sıklıkla kullanılmaktadır. Kimi çevrelerce sanatsal yaratıcılığı yok eden ve onu salt bir çeşit algoritmaya indirgeyen bir süreç olarak görülür. Kimine göre ise yaratıcılığın gizemlerini çözen be bu yolla belki de önünü açan bir gelişmedir.

Evrimsel sanat süreçlerinde bitkilerin veya hayvanların doğal seçilimi ve gelişimine bilinçli estetik müdahalelerde bulunarak onların yapay bir evrim geçirmesine ve insan tarafından güzel bulunan bir ürüne dönüşmesine çalışırlar. Organizmaların üreme davranışlarını değiştirerek ya da üreyen organizmalarının estetik açıdan hoşta gidenlerini seçerek açık veya örtük bir etkide bulunurlar. Çoğu zaman bu seçme ve düzenleme işlemi bir sanatçı tarafından değil, bir program tarafından uygulanır.

### Üç Boyutlu Dijital Plastik Sanatlar

*Üç boyutlu sanatlar* ürünleri yükseklik, genişlik ve derinlik boyutlarına sahip olan sanatlardır. Düz yüzeylerde oluşturulan *iki boyutlu eserler*; ancak yükseklik ve genişlik açısından gözlenebilirler iken; üç boyutlular daha fazla fiziksel alan kaplar ve her yönden ve açıdan gözlenebilirler. Bunlara *mekân sanatları* da denir; zira uzayda bir hacim ve mekân kaplarlar. Heykeller, kabartmalar veya mimari yapılar geleneksel üç boyutlu eserlerdir. Bunlar, esasen insanlık tarihinin başından beri var olmuşlardır.

*Dijital üç boyutlu sanatlar*, 20. yüzyılın ikinci yarısında yaşanan dijital devrimle ortaya çıkan ve büyük bir kısmı fiziksel dünyada değil; sanal dünyada var olan eserlerden oluşur. Üç boyutlu dijital fotoğraf-animasyon, dijital video, dijital heykel ve dijital enstalasyon gibi yeni medya sanatları gibi türevleri vardır. Tüm plastik sanatlar için geçerli olan denge, uyum, oran, ölçü, alan, boşluk, süreklilik, vurgu, kompozisyon, doku, örüntü, harmoni gibi bileşenler, dijital 3D sanatlar için de geçerlidir.

## Dijital Heykel

Dijital heykel, bir yazılım yardımıyla dijital bir nesnenin sanki gerçek bir maddeden yapılmış gibi itme, çekme, yumuşatma, tutma veya sıkıştırma yoluyla şekillendirilmesidir. Bu tür çalışmalar fiziksel mekân yerine dijital boyutlar kullanırlar. *Dijital mekân*, varlığı sanal olarak hissedilen mekândır. İzleyici, sanal bir ortamda karşılaştığı dijital nesne ve mekânı gerçekmiş gibi algılar. Bu sayede sanal bir gerçekliğin içinde bedensel ve zihinsel olarak varlık gösterir (Gezer, 2012, s. 10).



Görsel 13. Jerico Santander, "Nereid" (2012).

Aslında üçüncü boyut yanılması bazı geometrik tekniklerle ilkin Rönesans resminde ortaya çıkmıştır. Dijital heykel de bu mirasın üzerine OpArt, Kavramsal sanat ve Fluxus gibi Geç Modern resim akımlarının birikimini ve bilgisayar algoritmalarıyla yaratılan sanal yanılma teknolojilerini koyar. Modern teknolojinin payını da ihmal etmemek gerekir. Zira 2000'lerden sonra dijital heykeller, CNC teknolojileri ve 3D yazıcı-

lar sayesinde plastik, metal veya başkaca malzemelere dökülerek fiziksel ortama da taşınabilmektedir.

## Sanal Gerçeklik Sanatı

*Sanal gerçeklik sanatı* (virtual reality art) 80'lerin sonunda medya tekniklerinin gelişmesiyle sanatın sanallaşmasını tanımlayan bir terimdir. Ama 2000'lerden sonra *sanal gerçeklik* adı verilen teknolojik imkân ile giderek bir sanat formuna dönüştü.





**Görsel 14.** Sanal gerçeklik aletleri ile üç boyutlu resim yapan bir sanatçı.

Sanal gerçeklik başlarda video oyunları ve sinema filmlerinde kullanılan teknikti. Sanal gerçeklik gözlükleri, görselleştirme kaskları, 3D ekranlar, dijital çizim kalemleri, 3D ses hoparlörleri, veri eldivenleri ve konum sensörleri gibi insan-bilgisayar arayüzleri aracılığıyla üretilen sanal heykellerle sanat ve teknoloji bir araya geldi.



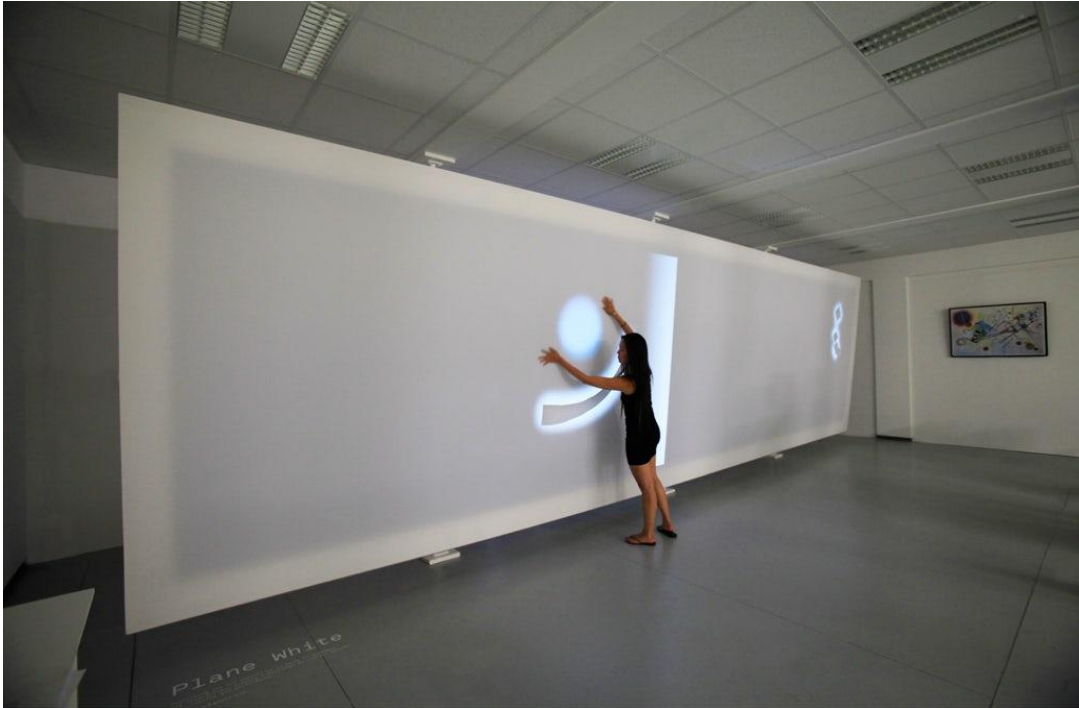
**Görsel 15.** St. Petersburg Dali Museum, "Dreams of Dali" 360° video uygulaması.

Bugün sanat galerileri veya müzelerin VR sergileri de birer sanal gerçeklik sanatı örneği kabul edilmektedir. Bilinen iki boyutlu sanat eserlerini üç boyutlu hâle getiren ve izleyicinin VR gözlükleri ile içinde gezinebildiği bu tür sergiler, giderek yaygınlaşmaktadır.

### Dijital Etkileşimli Enstalasyonlar

*İnteraktif sanat* ya da Türkçe adıyla *etkileşimli sanat* bir sanat nesnesi olarak izleyicinin sanat eseriyle etkileşime girmesiyle oluşan bir sanat formudur. İnteraktif dans, interaktif müzik, interaktif film, interaktif hikâye, interaktif mimari gibi alt türleri bulunur.

*İnteraktif dijital enstalasyon* da (digital art installations) özünde izleyiciye aktif bir sanatsal katılım fırsatı sunan multimedya sanatlarından. İzleyici birtakım sensörler, navigatörler ve arayüzler aracılığıyla bir mekâna yerleştirilmiş enstalasyonla etkileşime girer. Hatta bazı eserlerde metinsel, sessel veya görsel talimatlarla eserin oluşumuna dinamik katkılar sunar. Burada amaç onu doğrudan eserin bir parçası kılmaktır. Bu sanatta gerçek fiziksel dünya ile dijital dünya iç içe geçmiştir ve sanatçı/tasarımcı, izleyici/kullanıcıyı bu kapıdan geçirmeye çalışır. Dokunma, fiziksel katılım ve sosyal etkileşim bu sanatın temel nitelikleridir. İzleyici tasarım senaryosunda kendi deneyimini kendi oluşturur, her bir etkileşim, yeni biçimsel ve anlamsal olasılıkları yoklar. Eser, sanatçının tasarımı olmaktan çıkıp âdeta onunla doğrudan etkileşime girerek eserin kimliğini, mesajını, akışını ve tarafını değiştirebilen izleyicinin bir çalışmasına dönüşür (Öztürk, 2019, s. 127-133).



**Görsel 16.** Carina Ow, "Plane White" adlı enstalasyon (2011).

Esasen 1960'ların sonunda ortaya çıkan gerçek fiziksel enstalasyonlar, sanat galerilerinde ya da gerçek fiziksel ve üç boyutlu alanlarda sergilenmektedir. Ancak 2000'lerin hemen başında

ortaya çıkan dijital enstalasyonlar fiziksel boyuta bir de dijital boyutu ve bu boyutla izleyicinin etkileşimini katmaktadır.

Cezayir asıllı Fransız sanatçı Maurice Benayoun (1957-) etkileşimsel sanal gerçeklik, internet, wireless teknolojisi, performans sanatı, video ve enstalasyonu birleştirdiği pek çok melez interaktif sanat sergisi düzenlemiştir.

Bugün etkileşimli dijital sanat örnekleri, yerleştirme sanatı, etkileşimli mimari, etkileşimli film ve etkileşimli hikâye anlatımı ve performans sanatıyla iş birliği içinde hızla gelişmektedir.

### Video Sanatı

*Video sanatı* kaydedilen görüntüyü sürekli yeniden oynatabilme imkânının sanatsal bir temsile dönüşmesi sonucu ortaya çıkmıştır. 70'lerde taşınabilir video kameraların icadıyla video teknolojisi, sanatsal temsilin bir aracı hâline gelir. Nitekim ilk video galerisi 1969'da Hanover'de film yapımcısı Gerry Schum'un ticari sanata sert eleştiriler gönderen videolarıyla başlar. Sonrasında sanatçılar hareketli görüntü ve ses gibi sinematografik formlarla popüler film, sinema ve televizyon kültürünü kıyasıya eleştiren örnekler ortaya koyarlar.



Görsel 17. Nam June Paik, "TV Cello" (1971).

Frank Popper, videonun alt kültür gruplarının sanatsal ifadesinde sunduğu imkânları ilk fark edenlerden biridir. Onun deyişiyle *gerilla video*, iktidardakilerin hasıraltı etmek istediklerini sanatsal bir dille kamuoyunun dikkatine sunabilir. Ardından çok sayıda genç sanatçı *çoklu ekran enstalasyonları* ve sinema projeksiyonları sergilerler.

Fluxus akımıyla bağlantılı Koreli sanatçı Nam June Paik, 1971'de *TV Cello* adlı temsilinde video sanatı ile enstalasyonu;

gerçek zaman ile sanal zamanı aynı ortamda birleştirir. Burada

amacı kuşkusuz zaman ve mekânı yeniden yapılandırarak sarsıcı psikolojik etkiler bırakmaktır. Ardından ABD'li Bill Viola (1951-), doğum, ölüm ve bilinç gibi temel insan deneyimlerini elektronik ses ve görüntü teknolojileri ile sentezleyen eserlerini sergileyecektir.

## Dijital Edebiyat

*Dijital edebiyat* ya da *elektronik edebiyat* (electronic literature, e-lit) dijital ortamlar için üretilmiş edebî metinlerden etkileşimli edebî ürünlere kadar her türlü edebiyattır. Her ne kadar neyin dijital edebiyat olduğuna dair bir uzlaşma oluşmamışsa da her geçen gün onu edebiyat ağacının yeni dallarından biri olarak görenlerin sayısı giderek artmaktadır.

*Tarihsel olarak* 20. yüzyılın ikinci yarısında işleri daha verimli ve erişilebilir hâle getirmek için dijital dünyaya doğru yaşanan kademeli geçiş, dijital edebiyatın da önünü açmıştır. Aslında dijital devrim, edebiyatta 15. yüzyılda matbaanın ortaya çıkışına benzer bir etki yaratmış; geleneksele sözlü ve yazılı edebiyatın yanında yeni bir edebiyat alanı olarak ortaya çıkmıştır (Çelebi, 2015). Bu edebiyatın bilinen ilk örneği olarak Christopher Strachey'in 1952'de *Manchester Mark I* bilgisayarı için yaptığı aşk mektubu oluşturucusudur (Wardrip-Fruin, 2013). Sonrasında onu pek çok örnek takip etmiş; 1990'larda kişisel bilgisayarlar ve mobil cihazların yaygınlaşmasıyla dijital genişleme iyice hız kazanmıştır.

Gerçekten de her geçen gün dijitalleşen dünyada, gündelik yaşam pratiklerinin giderek elektronikleşmesinden edebiyat da nasibini almıştır. İnternette yayımlanan her şeyin hedef kitle olarak tüm dünyaya hitap etmesi; dinamik, güncel, muhatabına kolay ulaşan, dağıtımçıya, bürokrasiye takılmayan doğası; kuşkusuz önemli bir avantajlarıdır (Şengül, 2019, s. 289). Bu sebeple alışılmış yazılı basılı edebiyat, yerini sanal sayfalara bırakmaya başlamaktadır. Bugün artık ceplere giren cihazlarla tüm sanal dijital dünyalara ve dolayısıyla edebiyatlara ulaşmak mümkündür. Edebiyat da artık elektronik ortamda yazılabilen, yayımlanabilen, okunup altı çizilebilen hatta okurun etkileşimli katkısıyla ilerleyebilen bir şeye dönüşmüştür. Fakat dijital edebiyatın hızlı gelişimi, beraberinde bazı yeni tartışmaları da getirmiştir. Bir görüşe göre elektronik edebiyat "yalnızca geliştirildiği/yazıldığı/kodlandığı alanda var olabildiği için, "estetik özellikleri de bilgisayar ortamının doğasına göre şekillen"ir (Heckman ve O'Sullivan, 2018). Bu tür metinleri sayfalara basmak ve geleneksel edebî metinlere dönüştürmek kolay değildir; zira okumak çoğu dokunmatik ekran gerektirir.

Elektronik edebiyatın zamana dayanıklı olamaması, onun çözülememiş sorunlarından biridir. Elektronik medyanın akışkan doğası gereği, edebî içerikler geleneksel basılı edebiyata kıyasla neredeyse on yılda okunmaz hâle gelmektedir. İnternet ve yazılım teknolojilerinin hızla değişmesi metinlere erişimi güçleştirmektedir. Gerçekten de bugün 90'ların basit HTML hipermetinlerine modern browser'larla erişilebilmek epeyce zordur.

*Dijital edebiyatın eleştirisi ve teorisinin* nispeten kısa bir geçmişi vardır. Mary Ann Buckles'ın *Adventure* adlı interaktif kurguyu incelediği 1985 tarihli doktora tezidir (Buckles, 1985). 1990'lara gelindiğinde özellikle hipermetin literatürü üzerine önemli bir odaklanma olur. Jay David Bolter'ın *Writing Space*'i, George Landow'un *Hypertext*'i ve Robert Coover'ın *The New York Times* için yazdığı makaleler gibi (Bolter 1991; Landow 1991; Coover 1992). 1990'lar biterken Janet Murray'ın *Hamlet on the Holodeck*'i ve Espen Aarseth'in *Cybertext*'i ile tartışma genişler (Murray 1997). Her iki kitap da etkileşimli kurgu, hikâye oluşturma sistemleri ve etkileşimli karakterler gibi önceden ihmal edilmiş dijital edebiyat biçimlerini yapay zekâ ve bilgisayar bilimi araştırmalarıyla ilişkili olarak ele alırlar.

*Siber-metin* (cybertext) kavramı, konuyla ilgili ilk çalışmalardan biri olan Espen Aarseth'in *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* adlı kitabında geliştirdiği bir kavramdır. Buna göre bir *ergodik edebiyat*, okurun metne tepki vermesini ve anlamlı hareketlerde bulunmasını sağlayan metinler içeren bir edebiyattır (Aarseth, 1997). Fizikten ödünç aldığı *ergodik* kavramını; okurun sayfa çevirmek ve metni lineer olarak takip etmek zorunda olduğu geleneksel metinlerin dışındaki açık ve dinamik metinleri tanımlamak için kullanmaktadır. Yazılı basılı edebiyatta da Çin bilgeliği kitabı *I Ching* veya Apollinaire'in *kaligramları* gibi ergodik olabilen örnekler vardır. *Dijital cybertext*'ler ise Aarseth'e göre dijital medya ortamlarında üretilen ergodik metinlerdir. Ancak bu yeni ortamın ergodik doğası ve kâğıt metinler ile elektronik metinler arasındaki ayrımlar, kaçınılmaz olarak bir ergodik estetiği de gerekli kılar. Sibermetin bir alt kol olarak *scripton*ların, yani okurun deneyimlediği görselliğin altındaki sayısal yazılım metinleridir. Sonradan bir edebiyat türü olarak kullanılsa da kavram, edebî gereçlerin etkisini çözümlene etkinliğinden türemiştir. Bu tür metinlerde ana fikir veya sonuç yerine kullanıcı deneyimlerine odaklanılmaktadır.

*Dijital edebiyatın türevleri*, son yarım asırlık dijital dönüşümle ortaya çıkmıştır. Dijital dünya, doğası gereği kendi tür ve şekillerini üretmeye başlamıştır. *Electronic Literature Organization*'a göre elektronik edebiyat e-kitaplar, hipermetinler ve hiperşiiirler, sibermetinler, grafik formlarda sunulan animasyonlu şiirler, etkileşimli e-postalar, SMS edebiyatı, blog romanları, bilgisayar algoritmalarıyla oluşturulan şiirler veya öyküler, okur katkısına açık iş birlikli yazım projeleri, etkileşimli kurgular, flash uygulamaları, yeni yazım yolları geliştiren çevrimiçi edebî performanslar, edebî yönleri olan bilgisayar sanatı enstalasyonları (digital installations), interaktif sohbet robotları (chatbots), görsel romanlar, Twitter edebiyatı (Twitterature) gibi sosyal medya platformlarında oluşturulan edebî metinler gibi türlerden oluşur.

### **Dijital Kurgu ve Türevleri**

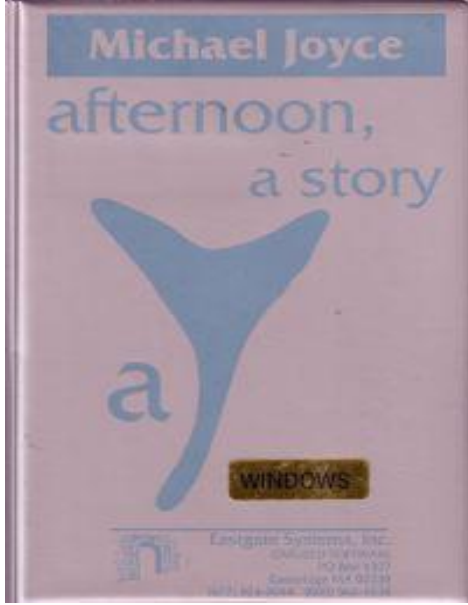
*Dijital kurgu*, bilgisayarda üretilen kurgusal ürünlerdir. Web'de veya yazılımda (tabletler ve akıllı telefonlar için) veya CD-ROM'larda bulunur. Bu hikâyeler, insan yaratıcılığını taklit etmeye çalışan yapay zekâ algoritmalarıyla oluşturulur. Minimum çabayla ihtiyaca uygun çok sayıda hikâye, çok kısa zamanda üretilir. Üstelik anlatıcı, bakış açısı, zaman, mekân, karakter, olay örgüsü, çatışma gibi tüm geleneksel anlatı bileşenlerini de içerir. Öte yandan bunlar birer e-kitap değildir; sayfalar hâlinde doğrusal olarak ilerlemezler; köprüler, hareketli görüntüler, sekmeler ve efektlerle her yöne açılırlar. Kurgu, okur/kullanıcı seçimleri ve etkileşimi ile şekillenir. Bugün Kindle ve iPad gibi e-okuyucular ve e-kitap uygulamaları sayesinde e-kurguların imkânları da artmakta; e-yayıncılığın yaygınlaşması ile geleneksel kitap kurguların doğası değişmeye devam etmektedir.

*Bilgisayarda hikâye üretimi*, 1970'lerde James Meehan'ın TALE-SPIN sistemiyle başlar. Önce hikâye karakterleri sonra da onlar için bir hedef belirleyen bu sistemle çok sayıda hikâye yaratmak mümkündür. 1993'te Scott Turner'ın geliştirdiği MINSTREL sistemi de benzer bir yaklaşımla çalışır. 2000'de Bringsjord'un BRUTUS'u ise kişiler arası karmaşık temalı hikâyeler yaratmak için

elverişlidir. Rafael Pérez ve Mike Sharples'ın MEXICA modeli, yaratıcı hikâye yazma ve okur-yazar etkileşimini öne çıkaran bir modeldir.

### Hiper-Metinsel Kurgu

*Hiper-metinsel kurgu*, (hypertext fiction) üstmetinsel bağlantılarla şekillenen bir elektronik edebiyat türüdür. Diğer bir deyişle elektronik ortamlarda geliştirilen edebî kurgu ürünlerinin genel adıdır. Esasen hem doğrusal ilerlemeyen hem de hipermetin linkleriyle okurla etkileşebilen anlatılardır. Okur, tıpkı -interaktif kurguda olduğu gibi- bir metin düğümünden diğerine geçmek için linklerden birini seçer ve böylece potansiyel hikâyeler havuzu içinde kendi hikâyesini kurar



Görsel 18. Michael Joyce'un *Afternoon, a story*'sinin (1987) CD kapağı.

düzenler. Öte yandan *üstmetinsel kurgu* terimi ilkin, bilgisayar teknolojilerinden çok önce doğrusal olmayan geleneksel metinleri tarif etmede de kullanılır. Bu tür metinlerde okur, doğrusal olmayan bir metin dünyasıyla karşı karşıyadır. Bir düğümden diğerine linklerle geçer. Linkler ona birkaç seçenek sunar; o da muhtemel öyküler havuzunda kendi yolunu şekillendirir. Muhtemelen James Joyce'un *Ulysses*'i (1922) türün en erken örneğidir. Ardından İspanyol yazar Enrique J. Poncela'nın *La Tournée de Dios*'u (1932), Rus asıllı ABD'li yazar Vladimir Nabokov'un *Solgun Ateş*'i (1962) ve Julio Cortázar'ın *Rayuela*'sı (1963) türün ilk örnekleri olurlar.

*Hyper-roman*, hiper kurgunun bir türeği olarak 90'larda HTML dilinin (hypertext make-up language) gelişmesi ile hızla çoğalmıştır. Disket içinde yayımlanan ilk *hiper kurgu* Michael Joyce'un *Afternoon, a story* (1987), isimli eseridir. Ardından Stuart Moulthrop'un *Victory Garden*'ı ve Shelley Jackson'ın *Patchwork Girl*'ü gibi diğer dikkat çekici hipermetin örnekleri gelir. Bunların üçü de metin düğümlerini linklerle düzenleyen *Storyspace* yazılım ortamında oluşturulmuştur (Wardrip-Fruin 2004). 2000'lerde elektronik ortamlarda hiper-roman ve *hiper şiir* yayımı yapan pek çok internet sitesi kurulmuştur. Öyle ki *The Electronic Literature Directory* adlı sitede bu edebiyatın eser listelerine ulaşmak mümkündür.

### Etkileşimli Kurgu

*Etkileşimli kurgu* (interactive fiction- IF) genellikle yazılım simülasyon ortamlarında üretilen etkileşimsel anlatılardır. Doğrusal olarak okunmayan, *oyun kitapları* olarak bilinen edebî eserlerin dijital versiyonlarıdır bunlar. İzleyici komutlarla karakterleri kontrol eder, çevreyi düzenler ve kurguyu yeniden yaratır. Esasen türün ilk örneklerinden biri Edward Packard'ın *Kendi maceranızı seçin* adlı kitap serisidir. Bu çocuk kitabında okur, metnin farklı yerlerinde seçimler yapmakta, bunlar da hikâyenin akışını ve sonucunu belirlemekte ve böylece hikâye onlarca farklı sonuçla bitmektedir. Döneminde çokça tutulan bu seri, serinin ilk kitabı olan *Sugarcane Island*'dan (1976)

itibaren yirmi yıl boyunca milyonlarca kopya satmıştır. Esasen etkileşimli kurgunun üstmetinsel kurgudan farkı, okurun bir oyuncu konumu edinmesidir. Burada bir olasılıklar havuzundan okumaktansa gidişatı girdilerle belirlemek esastır. Yazılım, okura oyuncuların karakterlerini denetleme ve çevreyi etkileme imkânı sunar. Bunlar âdeta sözel video oyunlarıdır. *Metin maceraları* (text adventure) gibi türevlerinde okur, oyunun grafik ekseninde ilerler, okur olmaktan çıkıp âdeta oyuncu olur. Tarihsel olarak etkileşimli kurgunun ilk örnekleri -her ne kadar özünde bir anlatı olarak geliştirilmemiş olsalar da, ELIZA (1964–1966) ve SHRDLU (1968–1970) programlarıdır. Kullanıcıdan dil yoluyla komut alıp dille cevap vermeleri ve onu sanal bir çevrede hareket ettirmeleriyle alanın öncüleri olmuşlardır.

*Metin tabanlı oyun* (text-based game), içinde basit grafikler bulunan ya da tamamen yazılarla oynanan bir video oyunlarıdır. 1970'lerde başlayan bu tür oyunlar, görsellikten ziyade anlatımı ön plana alan doğasıyla hâlen üretilmektedir. Oyunda mekân ve eylem, grafikler yerine yazı ile betimlenerek oyuncunun gözünde canlandırılır. Oyuncunun seçimleri de dil yoluyla girilir.



Görsel 19. Will Crowther'ın *Adventure*'ının (1975) MS-DOS formatındaki açılış sahnesi.

*İnteraktif oyunlar*, interaktif kurgunun bir video oyunu şeklindeki versiyonudur. Burada izleyici bir metin yaratmaz, metne eşlik eden grafikleri, hareketsiz görüntüleri ve animasyonları düzenler; bir karakter olarak ya doğrudan maceraya dâhil olur hatta macerayı yönetir. Ardından ilk interaktif bilgisayar macera oyunu olan Will Crowther'ın *Colossal Cave Adventure*'ı (1975) gelir. Oyunda okur, sanal dünyada ve hikâye içinde seçimleriyle ilerlemekte ve sona ulaşmaktadır. 1977'de bir grup MIT öğrencisinin yazdığı bir metin macera oyunu olan *Zork*'ta da sürdürülen bu format, sonraki yıllarda fazla değişmeden kalacaktır.

1980'lerde etkileşimli oyunlar, pek çok bilgisayar yazılım şirketi için ticari bir ürün olarak popüleritesinin zirvesine oturmuştur. Ama bu arada yazılı basılı etkileşimli kurgular da devam etmektedir. Nitekim 1982 yılına ait, Steve Jackson imzalı *Fighting Fantasy*, ciltler hâlinde

yayımlanan tek oyunculu bir oyun kitabıdır. 1990'larda ev bilgisayarları için pazarlanan yazılımlarla devasa bir yaygınlık kazanır. 2000'lerde bilgisayar kapasitelerinin artmasıyla gelişen grafik imkânlarla izleyiciyi, özgür sanal maceralara çıkararak interaktif kurgular çoğalır. Kanadalı Geoff Ryman'ın 1996'da bir web sitesi, 1998'de bir roman olarak yayınlanan romanı 253, bu serinin ilginç bir örneğidir. 2000'lere gelindiğinde ise artık sıradan kullanıcıların baştan sona kendi oyunlarını tasarladıkları yazılımlar piyasaya sürülmeye başlanır. Bu anlamda Chris Klimas imzalı *Twine*, web sayfası formatında etkileşimli kurgu üretilebilecek ücretsiz ve açık kaynaklı bir araçtır.

*Görsel roman* (visual novel) ya da *interaktif oyun* (interactive game) interaktif kurguların bir diğer önemli formudur. İlk Japonya'da oyun konsolları için üretilen yarı etkileşimli bir dijital kurgular olarak ortaya çıkmıştır. Metinsel bir anlatı, interaktif oyunlarda statik veya hareketli resimlerle anlatılır. Oyuncu etkileşimiyle ilerlediği için sıklıkla *oyun* olarak adlandırılırlar. Bazen popüler video oyunları görsel romana; bazen de görsel romanlar manga veya animelere uyarlanır ve Sega Saturn, Dreamcast, PlayStation Portable veya Xbox 360 gibi sistemler üzerinden oynanır. Doğu Asya görsel roman pazarının en güçlü olduğu alandır; öyle ki 2006 yılında Japonya'da üretilen PC oyunlarının %70'ini görsel romanlar ve ADV'ler oluşturmuştur.



**Görsel 20.** Team Salvato'nun *Doki Doki Literature Club* (2017) adlı oyunundan bir kesit.

*Doki Doki Literature Club*, Team Salvato'nun 2017'de geliştirdiği ücretsiz bir görsel romandır. Hikâye kızlara yakınlaşmak için lise edebiyat kulübüne katılan bir erkek öğrencinin perspektifinden anlatılır. Her karakter için farklı sahne kombinasyonları ve farklı final seçenekleri ile oyun, geleneksel roman örgüsünden çok farklıdır. Dördüncü duvarı yıkan, okuru da bir oyuncu gibi sürece dâhil eden ve içerdiği psikolojik gerilim ve atmosferle bir bilgisayar oyunundan ziyade romana yaklaşan bir eserdir.



### Sosyal Medya Edebiyatı

Sosyal medya, ortaya çıktığı yıllardan itibaren giderek artan oranda önemli bir insanlar arası etkileşim alanı olmaya başlamıştır. Bugün Facebook, Twitter, Instagram, Youtube, LinkedIn, Tumblr gibi küresel ölçekte yaygın yüzlerce site üzerinden oluşan sanal dünyalarda yoğun bir edebî üretim de devam etmektedir (Güngör, 2021). Ancak internetin ve sosyal medyanın hipermetinsel, nonlineer ve etkileşimsel doğası gereği bildiğimiz fiziksel yazılı basılı edebiyattan ayrılan bir edebî estetik gelişmeye başlamıştır (Avcı, 2021, s. 5).



Arjun Basu  
@arjunbasu



I was mowing the lawn. I peered at my neighbor's immaculate yard; his grass was literally greener. Then a meteor fell atop his lovely house.

ÖS 4:47 · 1 Tem 2014 · TweetDeck

8 Retweet 18 Beğeni



**Görsel 21.** Arjun Basu, @arjunbasu (1 Tem 2014).

*Twitter edebiyatı* (Twitterature) Twitter adlı popüler mikroblog sitesi üzerinden ortaya konan her türlü edebî nitelikli metindir. Kişisel ya da ortaklaşa yazılmış aforizmalar, şiirler ve kurgusal parçalar veya bunların kombinasyonlarından oluşur. Aforizmalar Twitter'ın maksimum 280 karakterlik kısıtlamasına elverişli olduğu için en sık karşılaşılan türdür. Bilindik, klasik aforizmalardan, onların esprili parodilerine ya da yepyeni örneklerle uzanan bir çeşitliliğe sahiptir. Şiirde *haiku* gibi kısa formları örnekleyen Twitter şiirlerine sıkça rastlanır. Öyküde ise birkaç cümlelik minimal öyküler ya da twit serisi şeklinde ilerleyen daha uzun kurgusal parçalar öne çıkar. Son yıllarda bu alan öylesi bir yaygınlığa ulaşmıştır ki *tweet fic* (Twitter kurgusu), *twiller* (Twitter gerilimi) ve *phweeting* (sahte tweet) gibi kendi terimlerini üretmeye başlamıştır. *Fan fiction* (hayran kurgusu) filmler, diziler ve kitaplardaki karakterler için oluşturulmuş Twitter hesapları üzerinden üretilen ve orijinal esere öykünmeye çalışan örneklerden oluşmaktadır.

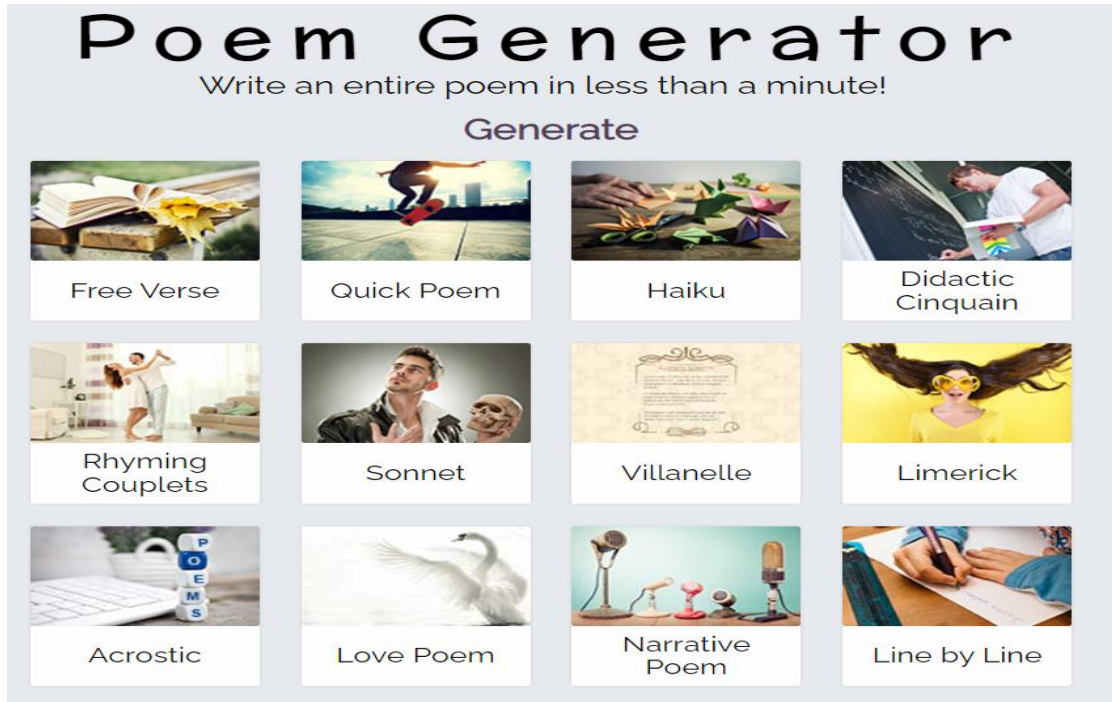
### Dijital Şiir ve Türevleri

*Dijital şiir* (digital poetry) geleneksel edebiyatın dilsel imkânlarıyla görsel ve sessel efektleri birleştiren deneysel bir şiir formudur. Farklı multimedya imkânlarını kullanan dijital platformlarda üretildiği için metin, resim, ses, hareket ve etkileşimi kombine eder. Diğer bir deyişle sanatı ve medyayı sentezler. Öyle ki kimi zaman bir eserin şiir mi, müzik mi, bir programlama mı yoksa bir görsel sanat mı olduğu net değildir. Bu sebeptendir ki kendi içinde pek çok formu vardır: Bazen CD-ROM veya DVD içerisinde bir metin olarak; bazen bir sanat galerisinde enstalasyon veya hologram olarak, bazen de internet sayfası veya uygulama olarak okurla buluşabilir.

Bunun yanında kinetik şiir, dijital görsel şiir, dijital ses şiiri, interaktif şiir, kod şiir, holografik şiir (holopoetry), deneysel video şiiri ve şiir üreteçleri de dijital şiirin türevlerini oluşturur. Çarpıcı görsel, hareketli ve dokunsal özelliklerle ASCII dili, HTML sembolleri, internet dili (netspeak) ve çeşitli programlama dillerinin metinsellik imkânlarından yararlanır.

*Tarihsel olarak* ilk dijital şiirler 1959'da Alman matematikçi Theo Lutz'un Konrad Zuse'nin Z22 adını verdiği bilgisayarı yardımıyla ürettiği Almanca metinlerdir. Aynı yıl Brion Gysin ve Ian Somerville'in İngilizce permütasyon şiirlerini üretmişlerdir. 1961'de Nanni Balestrini, İtalyanca "Tape Mark I"i yayımlamıştır. Nitekim bunlar ve diğer erken dönem dijital şiirler, Funkhouser'ın (2007) *Prehistorik Digital Poetry* adlı kitabında tartışılmıştır.

*Bilgisayarda şiir üretimi* aslında oldukça karmaşık bir süreçtir. Çünkü şiirler, salt kafiye, ölçü veya nazım şekli değildir; tıpkı ince nokteler gibi farklı ima katmanlarını yoklayan derinlikli dil oyunlarıdır. Bununla birlikte bu konuda pek çok girişim olmuştur. Bugün de pek çok dilde şiir üreten çok sayıda yazılım veya aplikasyon bulunmaktadır. Bunlardan bazıları girilen bir metinden istenilen formda şiirler oluşturmakta; bazıları ise belirli bir ezgiye uygun güfte üretmektedir. En erken yapay zekâ şiirleri gerçekten de gülünç ve tuhaf iken; son zamanlarda bazı okurları bir insan tarafından yazıldığını ikna eden şiirler de ortaya çıkmaktadır.



Görsel 22. <https://www.poem-generator.org.uk/> sistesinin arayüzü.

Bu alandaki ilk girişimlerden biri bir ezgiye Portekizce şarkı sözleri üreten *Tra-la-Lyrics sistemi*'dir. Öyle ki sistem, hem heceyi ezgideki nota ile eşleştirmekte, hem de vurguyu gözetmektedir (Oliviera, 2015, s. 47-55). Pablo Gervás'in ASPERA sistemi ise bir metinden şiir üretmektedir. *Durum tabanlı çıkarsama* (case-based reasoning) yöntemini yani geçmişte karşılaşılan

benzer problemlerin çözümlerinden yararlanarak problem çözmeyi kullanan sistem, çok daha tutarlı metinler üretmektedir (Gervás, 2001, s. 181–188).

### Hiper-Metin Şiiri

*Hiper-metin şiiri* (hypertext poetry), hipermetin biçimleri ve linkleri ile oluşturulmuş bir dijital şiir formudur. Görsel bir fon içerisine yerleştirilen şiir, lineer olarak ilerlemez; aksine okurun seçimlerine verilen yanıtlarla şekillenir. Bu tarz şiirlerin CD-ROM ve disket sürümleri mevcut olsa da genellikle çevrimiçi olarak bulunur. En erken örnekler, en geç 1980'lerin ortalarına kadar uzanmaktadır.

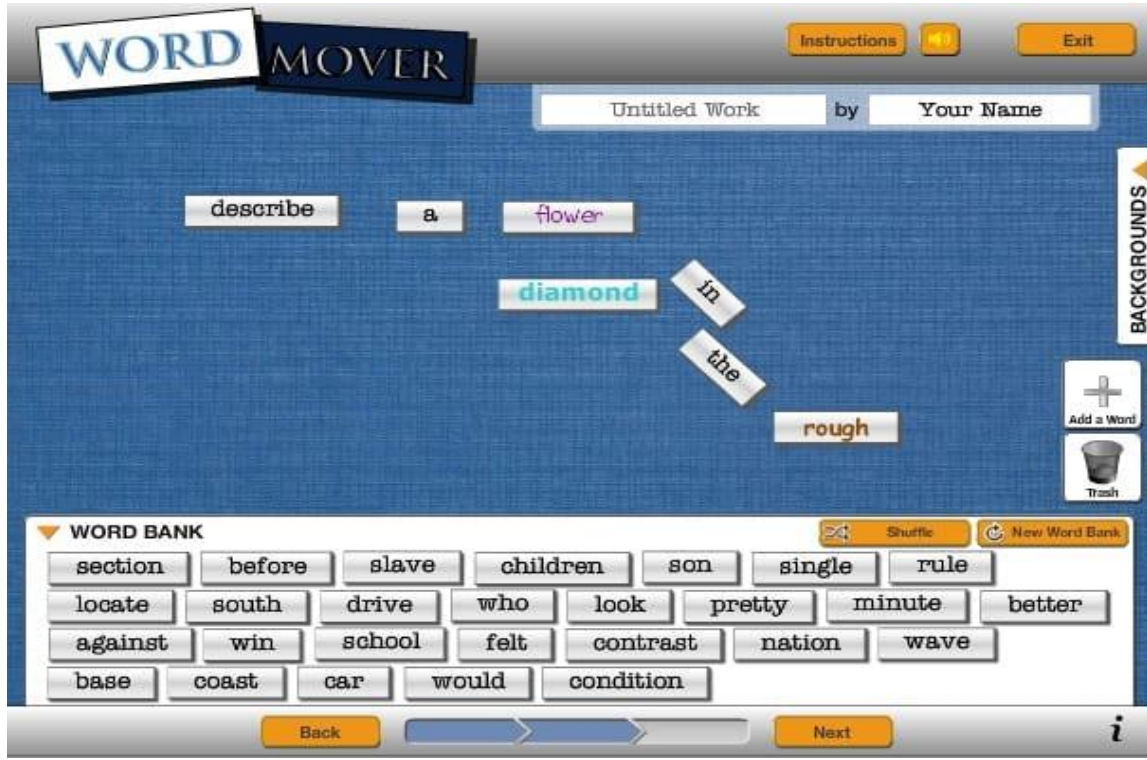


Görsel 23. George J. Dance, "Penny's OS 2.0", (2010).

Öte yandan bilgisayar çağı başlamadan önce de Ezra Pound'un "Canto XCIII"si gibi hipermetinsel şiir Modernist hipermetinsel şiir deneyleri yapılmıştır. Ardından 20. yüzyıl boyunca bir şiire köprü metin bağlantıları ekleyen ve bu yolla yeni sanatsal yaratımların imkânını yoklayan denemeler gelir. Ancak bilinen anlamda ilk hipermetinsel şiir örnekleri, internet teknolojisi ile edebî gündeme girmiştir. Geleneksel doğrusal şiire hipermetin eklemeyi deneyen çağdaş şair George J. Dance, 2010'da "Penny" serisinin ikinci şiirini iki versiyon hâlinde yayımlar: Bunlardan düz metin versiyonuna "Penny's OS", hipermetinsel sürüme ise "Penny's OS 2.0" adını verir.

### İnteraktif Şiir

*Etkileşimli şiir* (interactive poetry), okurun katkısına izin veren bir dijital şiir formudur. Her okumada ya da deneyimlemede yeniden üretildiği için, bu tarz şiirlerin statik bir formu bulunmaz. Geleneksel yazılı basılı ortamlar, erişilebilirliği ve etkileşimi imkân vermediği için de sadece dijital ortamlarla sınırlıdır.



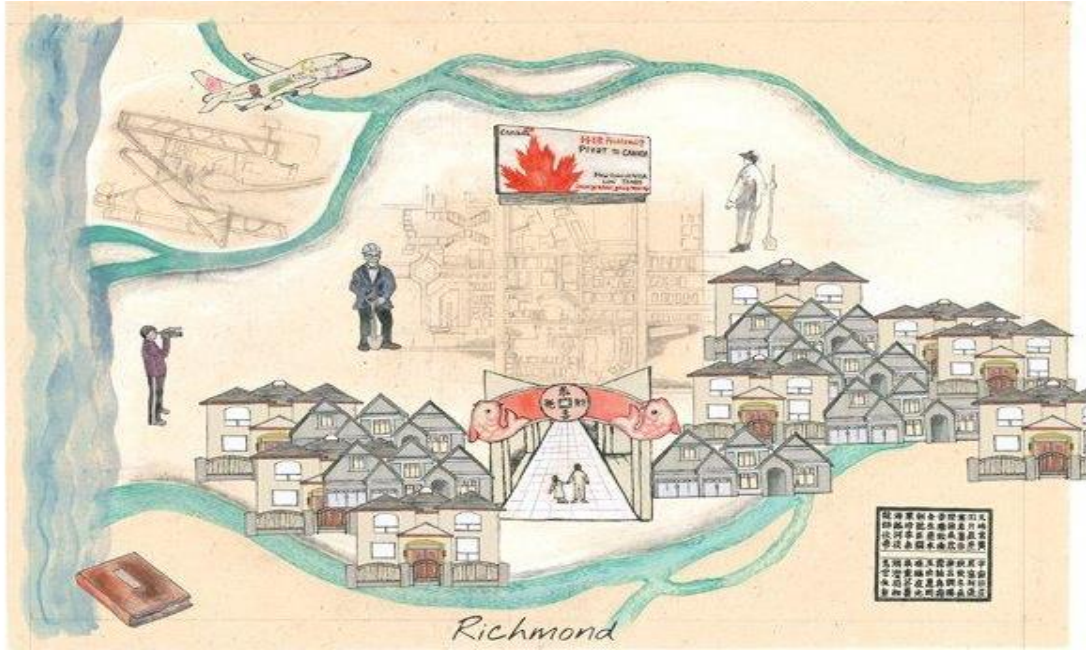
**Görsel 24.** *Word Mover* adlı eğitsel amaçlı interaktif şiir uygulaması, [readwritethink.org](http://readwritethink.org).

Farklı fiziksel mekânlardan çok sayıda insanın tek bir metin üzerinde imece usulüyle ürettikleri ortak metinler, yaygın rastlanan interaktif şiir örnekleridir. Keza dijital bir ortamda oluşturulmuş bir şiirin farklı bölümlerinin okur etkileşimi ve katkısına açılarak farklı anlam olasılıklarının yoklandığı şiir uygulamaları da bir etkileşimsel şiir biçimi kabul edilmektedir.

### Net.Şiir ve Türevleri

*Net.şiir* (net. poetry), *net.sanatın* (net.art) şiirde aldığı yeni şeklin adıdır. Aslında Fluxus akımı veya *e-mail art* gibi deneysel bilgisayar sanatları 1995’lerde pek çok batı ve Uzakdoğu şehrinde aynı anda doğmuştur. Deena Larsen, CD ROM ortamında ilk interaktif şiir olan “Marble Spring”i 1993’te yazmıştır. Robert Kendall “Study in Shades”i 2000’de; Mendi Obadike *hypertextimonial bir şiir etkinliği* adını verdiği “Keeping Up Appearances”i 2001’de oluşturur. İlk net.şiir etkinliği dijital küratör ve şair Caterina Davinio’nun öncülüğünde ve binden fazla katılımcı *şair* ile çevrimiçi olarak “Parallel-Action-Bunker” adıyla 2001 Venedik bienalinde gerçekleşir.

Böylelikle o güne kadar gerçek zamanlı ve gerçek mekânlı bir etkinlik olan sanat, ilk kez sanal bir üretime ve kolektif bir iletişime dönüşmüş olur. Ardından Ana Maria Uribe ve Reiner Strasser, kendi *interaktif video-ses şiiri* etkinliğini düzenlerler. 2000’lerde pek çok öncü sanatçı (Jim Andrews’ın vispo.com’daki etkinlikleri örneğinde olduğu gibi), interaktif ortamlarda çevrimiçi net.şiir etkinlikleri düzenler. Bunlara göre sanat artık çevrimiçi olarak yayımlanacak bir şeye dönüşmüştür. Artık internet, sanatın üretileceği ve tüketileceği yeni bir alandır ve *net.şiir*, *hiper-metin şiiri* ve *hiper-metin anlatısı* gibi yeni dijital sanatlara karşı koymanın imkânı yoktur.



Görsel 25. Fred Wah, "High Muck A Muck: Playing Chinese", İnteraktif şiir, (2014).

2014'te yayımlanan "High Muck a Muck: Playing Chinese" interaktif bir *anlatı şiiri*dir. Şair Fred Wah'ın eseri, pek çok farklı alandan sanatçı ve teknisyenin katkısıyla ortaya konulmuştur. Kanada'daki Çinli göçmenlerin uğradıkları dışlanmayı anlatan şiir üzerinde okur, tıklayarak ilerlemektedir. Fonda çalan naif Çin ezgileri, zemindeki Çin suluboya tablolarına benzeyen figürler ve adım adım beliren mısralarla okur, yaşanmışlıklarla dolu nostaljik bir yolculuğa çıkmaktadır.

### Kod Şiiri

*Kod şiiri* (code poetry), bilgisayar kod yazılımı imkânları ile bildiğimiz şiir yazma sürecidir.



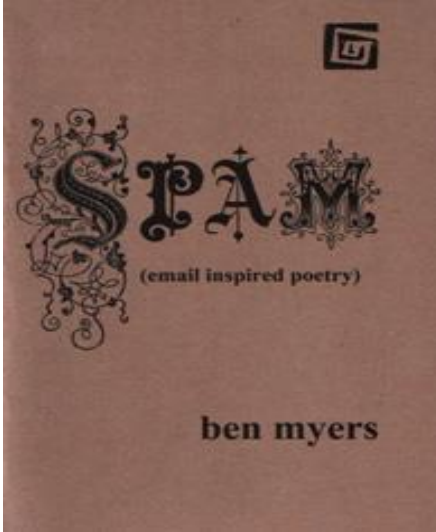
Görsel 26. Genco Gulan, "33.3 QR Code poem" (2013).

Bilgisayarlar kullanan *dijital şiir*den farklı olarak kod şiirleri ikili dosyalar aracılığıyla yürütülebilir. Bir kod şiiri interaktif veya statik, dijital veya analog olabilir.

Kod şiirler bilgisayarlarca okunabileceği gibi insanlarca da okunabilir. Buna göre bir programlama dilinde yazılmış ama ahenk, özlülük ve edasıyla insanın okumasına elverişli şiirlerdir. Bugün aralarında Stanford Üniversitesi'nin *Code Poetry Slam* ve *International Obfuscated C Code Contest* gibi çok sayıda kurum veya web site kod şiiri üretmektedir.

### Spam Şiiri

*Spam şiiri* (spam poetry), spam olarak gelen e-postaların başlıklarından veya içeriğinden alınan ifadelerin yeniden düzenlenmesi ile oluşturulan şiirdir. *Spam* bilindiği gibi internet üzerinde aynı mesajın yüksek sayıdaki kopyasının, talepte bulunmaması kişilere, zorlayıcı nitelikte gönderilmesidir.



Görsel 27. Ben Myers'in Spam: E-mail Inspired Poems'inin (2008) kapağı.

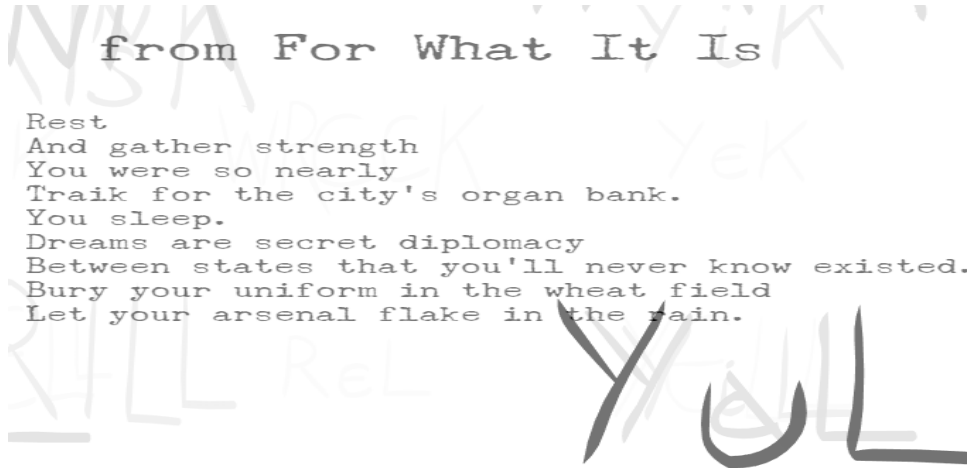
kelime içinde kullandığı ve bunu thesyllabary.com adlı kişisel web sitesinde yayımladığı devasa anıtsal şiiri *Syllabary* idi.

İngilizcede *spoetry* adıyla da bilinen türün en erken örnekleri 2000 yılında *Satire Wire* adlı web sitesi üzerinden yapılan yarışmada verilir. Ardından çevirmen Jorge Candeias'ın Portekizce yazdığı *spoem*'leri gelmiştir. Takiben Amerikalı somut şiir şairi Andrew Russ'un *Machine Language* adlı kitabı yayımlanır. Ben Myers'in 2008'de yayımladığı *Spam: E-mail Inspired Poems*'i ise bu türün ilk yetkin örneklerinden biri olur.

### Bilgilendirici Şiir

*Bilgilendirici şiir* (informationist poetry) İskoçya'da

90'larda doğmuş deneysel bir şiir hareketiydi. Hareketle ilişkili şairler Robert Crawford, W.N. Herbert, David Kinloch, Peter McCarey ve Alan Riach gibi isimlerdi. Bu tarz şiirin en başarılı örneği ise Peter McCarey'in İngilizcedeki her bir heceyi bir



Görsel 28. Peter McCarey'in thesyllabary.com sitesinde -yul- hecesine karşılık gelen şiiri.

Ardından *Contraflow on the SuperHighway* (1994) adlı antolojide akımın parametreleri ortaya kondu. Derken *Vennel Press*, İnfomasyonistlerin şiir kitaplarını bastı. *Verse*, *Gairfish* ve *Southfields* dergileri farklı sayılarda İnfomasyonist şiiri ele aldılar. Buna göre bu şiir, farklı sosyolojik dil kullanımlarını bilinçli bir şekilde bir arada kullanmak suretiyle dil-iktidar ilişkisini sorguluyordu. Kimlik, göçmenlik, sınıfsallık, ayrımcılık arakesitinde pek çok tartışmalı temayı şiire dâhil ediyordu.

İnfomasyonizm, kısa soluklu bir şiir hareketi olarak kaldı ama onların "bilgi toplumu" kavramlarını yıkıcı bir modda ele aldıkları bilgiçlik, teknolojik yenilik ve mesleki jargonlarla dolu şiirleri *Flarf hareketi* gibi kendilerinden sonraki akımlar için verimli bir kaynak oldu.

### Flarf Şiiri

*Flarf şiiri* (flarf poetry), 21. yüzyılın başlarında popüler kültür ve internet döküntülerini kullanarak oluşturulan ve sanatta kesinlikle yüksek-düşük ayrımını reddeden avangart bir şiir hareketidir. *Flarf* terimi, en erken flarf şiirlerini de yazan Gary Sullivan'a aitti. Sullivan, terimi sözlüklerdeki "çocuksu, aptal", (urbandictionary.com, e.t. 12.06.2022), anlamı yerine bir şiirin yazma biçimi olarak kullanmıştır. 2001 yılında Poetry.com adlı şiir sitesinde devam eden bir şiir yarışmasına çocukça kekelemelerle dolu gayet provokatif bir metni göndermiş; ancak bu metin portalın almanağında yayınlanmaya hak kazanmıştır.

Ardından pek çok şair onun üslubunu ve tekniğini devam ettiren flarf şiirleri ile çevrimiçi ve basılı dergilerde boy göstermeye başladılar. Hareketin diğer öncüleri Jordan Davis, Katie Degentesh, Drew Gardner, Nada Gordon, Mitch Highfill, Rodney Koenke, Michael Magee, Sharon Mesmer, Mel Nichols, Katie F-S, K. Silem Mohammad ve Rod Smith gibi isimlerdir. Şiirde geleneksel kalite standartlarını reddeden ve şiir için uygun görülmeyen konu ve tonaliteleri araştıran bu örnekler, kısa sürede pek çok olumlu ve olumsuz tepkiyle karşılaşır. Ardından bu tarz şiir, Joyelle McSweeney, Joshua Clover ve Barrett Watten gibi isimlerce *The Atlantic*, *Bookforum*, *The Constant Critic*, *Jacket*, *The Nation*, *Rain Taxi*, *The Wall Street Journal* ve *The Village Voice* gibi dergilerde ele alındı ve eleştirisi yapıldı.

Kitty in some kind  
of army uniform-everytime we contemplate  
making pizza we remember this incident:  
"Kitty, come down!" Pizza  
all over our bodies.  
Then the pizza guy (not the cute  
pizza guy, worse luck)  
comes to the door and says, "Peace, Kitty"

:: :: DEPENDS ON WHETHER I  
CATCH THE SCENT OF PIZZA!!!

("Pizza Kitty", e.t. 1.6.2022).



**Görsel 29.** Rodney Koenke, "Pizza Kitty" adlı flarf şiir performansı esnasında Flarf Festival (2006).

Flarf şiirinde aslında belirgin bir teknik yoktu. Örneğin Drew Gardner, tuhaf arama terimleriyle interneti tarayarak elde ettiği sonuçları *kes yapıştır*larla komik ve bazen rahatsız edici şiirlere dönüştüren öncülerden biriydi. Onun yönteminde ortaya çoğu zaman kendine özgü tuhaf tematik yürüngeleri olan, yer yer cinsiyetçi, nobran ve kulağı rahatsız eden şiirler çıkıyordu. Alışıldık şiir kavramının ötesine geçen bu şiirler, sıklıkla özgüveni fazla yüksek bir hip-hop şarkısını andırıyordu. *Sözcük salatası* bir diğer yaygın teknikti. Aslında bu terim başlarda mental

bir bozukluk sonucu kişilerin sözcükleri ve cümleleri anlaşılmasız bir karışım içinde kullanması ve dinleyicinin onlardan herhangi bir anlam çıkaramaması durumunu tanımlıyordu. Ancak flarf şairleri zamanla onu şiirsel bir tekniğe dönüştürdüler.

## SONUÇ

Seksenlerde başlayan dijital devrimle birlikte geleneksel plastik sanatların yanında yepyeni bir sanatsal alan daha açılmaya başlamıştır. Sanatın sadece biçimini değil aynı zamanda anlamını ve işlevini de büyük ölçüde değiştiren sanatsal bir boyuttur bu. Zira sanatın dinamik doğası gereği, geçmişte olduğu gibi bugün de malzeme ve teknikler değiştikçe sanatın biçimi ve işlevi de değişmektedir. Resimde konvansiyonel resmin iki boyutlu yanılısamalı yüzeyi, dijital boyama ve kolajları da aşarak sanal teknolojinin olanaklarıyla içinde gezip dolaşılabilen resimlere dönüşmüştür. On yılda bir değişen yeni teknolojik imkânlar ve yeni medyalar sayesinde dijital resim de gelişmekte ve çeşitlenmektedir.

Dijital üç boyutlu sanatlar heykel, performans, video, animasyon gibi sanat dallarının imkânlarıyla giderek melezleşmeye; çok boyutlu mekânsallıklara ve hacimselliklere ulaşmaktadır. Özellikle yapay zekâ ve sanal gerçeklik teknolojileri ile giderek daha kolektif bir üretim ve tüketime dönüşmektedir. Bu da artık konvansiyonel post-dijital çağın sanatçıların önünün açıldığını göstermektedir.

Dijital medya edebiyatları, yeni teknoloji platformlarını kullanarak geleneksel edebiyatı da sorgulamaya başlamıştır. Edebiyatı kitap üzerinde, tabloyu müze duvarında, heykeli taş ve tunç olarak görmeye alışmış konvansiyonel sanata; sanatın bilgisayar ortamında da üretilebileceği fikrini kabul ettirmeye çalışmıştır. Ancak yeni medya sanatlarının rastgele ve doğrusal olmayan karakteri insanlarca hemen kabul edilmez. Her şeyi lineer ve kolay anlaşılır bir biçimde görmeye alışmış geleneksel sanat alımlayıcısı; insanların kendi deneyimlerini yeni medya ortamlarında parçalar hâlinde bir araya getirmelerine alışmakta güçlük çeker. Zira bilgisayar sanatları *non-lineer*dir; yani hemen her yöne ardışık parametrelerle açılabilirdi. *Rastgele*dir, yani hemen her temsilde âdeta yeniden yaratılır. *Etkileşimsel*dir; yani eser, izleyici katılımı ile kendi kendini yaratır; her izleyici ona kendi katkısını sunar, kendi yorumuna ulaşabilir. Diğer bir deyişle sanatçı-izleyici-eser arasında sosyal takas, katılım ve dönüşüme dayalı bir etkileşim vardır artık. Bu türden sanatlar, mademki postmodern dünyanın hâkimi bilgisayarlardır ve herkesin en mahrem bilgileri veri bankalarında toplanmaktadır; o hâlde sanat da bu dünyada kendine bir yer bulmalıdır, görüşünden hareket etmektedir. Tıpkı Postmodernizm gibi öne çıkan sosyal tavrı; yerel ve etnik olandan, melezlik ve kimlik sorunlarından yana bir ideoloji barındırmasıdır. Ancak bu tavır, henüz sosyopolitik bilinç hâlini alamamış; medyanın interaktif yanını kullanan bir sosyal aktivizmden öte geçememiştir.



## KAYNAKÇA

- "Flarf". <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=flarf>. (erişim 12.6.2022).
- "Pizza Kitty". <https://meghansvarsityflarf.blogspot.com/2009/>. (erişim 1.6.2022).
- Aarseth, Espen J. (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: JHU Press.
- Avcı, Nazmi (2021). "Sosyal Medya, Dil ve Edebiyat". *Birey ve Toplum*. 11 (1). 5-26.
- Bolter, Jay David (1991). *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates Inc.
- Buckles, Mary A. (1985). *Interactive Fiction: The Computer Storygame Adventure*. PhD thesis, University of California, San Diego.
- Condé, Susan (2001). "The Fractal Artist". *Leonardo*. 34(1). 3-10.
- Coover, Robert (1992). "The end of boks". *The New York Times Book Review*. 21(1). 23-5.
- Çelebi, İbrahim (2015). *Modern Türk Şiirinin Yeni Araçlarla İlişkisi: Sosyal Medya Örneği*. Bartın: Bartın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış YL tezi.
- Funkhouser, Christoper T. (2007). *Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms 1959-1995*. Alabama: University of Alabama Press.
- Gervás, Pablo (2001). "An expert system for the composition of formal Spanish poetry". *Journal of Knowledge-Based Systems* 14(3-4). 181-188.
- Gezer, Hale (2012). "Mekânı Kavrama Sürecinde Algılama Bileşenleri". *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11 (21), 1-10.
- Güngör, Bilgin (2021). *Sanaldan Estetiğe Türk Edebiyatında Sosyal Medya*. Çanakkale: Paradigma Akademi Yay.
- Heckman, D. ve O'Sullivan, J. (2018) "Electronic Literature: Contexts and Poetics". *Literary Studies in a Digital Age*. New York: Modern Language Association.
- Landow, George P. (1991). *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Murray, Janet H. (1997). *Hamlet on the Holodeck*. New York: The Free Press.
- Oliviera, Hugo G. (2015). "Tra-la-lyrics: an approach to generate text based on rhythm". *Journal of Artificial General Intelligence*. 6(1). 87-110.
- Özel Sağlamtimur, Zühal (2017). "Yeni Medya Sanatı ve Fotoğraf". *Sanat ve Tasarım Dergisi*. 7(2). 82-100.
- Öztürk, Pelin (2019). "Tekno-Kültür ve Sanat İlişkisinde Dijital Enstalasyon". *SETSCI Conference Proceedings*. 4 (7). 127-133.
- Packard, Edward (1976). *Sugarcane Island*. New York: An Archway Paperback.
- Paul, Christiane (2003). *Digital Art*. New York: Thames and Hudson.
- Paul, Christiane (2016). "Introduction From Digital to Post-Digital—Evolutions of an Art Form". Paul, Christiane (ed.). *A Companion to Digital Art*. Malden, MA: Wiley. 1-2.

- Shanken, Edward A. (2016). Contemporary art and new media digital divide or hybrid discourse? *A Companion to digital art.* (ed.C. Paul). Wiley Blackwell: Malden. 463-482.
- Şengül, Servet (2019). Dijitalleşen Edebiyat ve "Elestirihaber.Com" Örneği . *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi.* (63). 289-303.
- Thomson-Jones, Katherine (2015). "The Philosophy of Digital Art." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (ed.E. N. Zalta).
- Tire, Soner (2022). "Resim sanatında dijital kolaj ve sanal gerçeklik". *Çukurova Araştırmaları.* 8(1). 26-38.
- Vickers, Richard (2006). "Photography As New Media: From the Camera Obscura to the Camera Phone". *4th International Symposium of Interactive Media Design.* İstanbul: Yeditepe University.
- Wardrip-Fruin, Noah (2013). Reading Digital Literature: Surface, Data, Interaction, and Expressive Processing. *A Companion to Digital Literary Studies.* (ed. S. Schreibman, R. Siemens). Wiley-Blackwell Publication.

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



# Şehir Göstergelerinin (Ç)evrilmesi: Bir İstanbul Anlatısının Başkalaşmış Yüzleri\*

DOÇ. DR. DİDEM TUNA\*\* - ÖĞR. GÖR. BEGÜM ÇELİK ÖZKAN\*\*\*

## Öz

Bir eserde olayların geçtiği uzamın rastgele seçilmeyeceği düşünülürse, kurgusal veya gerçek uzamın temsil ettiği mekânla bağlantısı dikkat edilmesi gereken bir husustur. Ayrıca şehri konu alan eserlerde kimi zaman sadece şehrin değil, o kültüre ilişkin belli kalıp yargıların da ortaya koyulduğu bir gerçektir. James Bond'un yaratıcısı Ian Fleming'in *From Russia With Love* (1957) adlı eseri İstanbul'da geçen casus romanları arasında belki de en popüler olandır. Ancak Fleming eserinde İstanbul'a yer verirken, Türkiye ve Türklerle ilgili önyargıları da kitabına taşımıştır. Bu çalışmanın bütüncesi *From Russia With Love* başlıklı roman ve romanın Türkçe ve Fransızca çevirilerinden oluşmaktadır. Çalışmada çeviri ve göstergebilim işbirliği temelinde disiplinler arası bir yaklaşım benimsenmekte ve kaynak metinle erek metinlerin karşılaştırmasında mekâna yönelik önemli anlam dönüşümleri Sündüz Öztürk Kasar'ın çeviri göstergebilimi yaklaşımı çerçevesinde ele alınmaktadır. Bu amaçla, Öztürk Kasar'ın Paris Göstergebilim Okulu çalışmalarından derlediği kesitleme ve yerdeşlik kavramları ile Algirdas Julien Greimas'ın geliştirdiği göstergebilimsel dörtgen çözümleme işlemi olarak kullanılmakta ve çözümlenmeler Edward Said'in oluşturduğu Şarkiyatçılık kavramı ışığında incelenmektedir. Kaynak metinde yer alan İstanbul ve Türklere ilişkin göstergelerle bunların erek metinlerdeki yansımaları ise Öztürk Kasar tarafından geliştirilen "Çeviride Anlam Evrilmesi Dizgeselliği" (2021) doğrultusunda karşılaştırılıp değerlendirilmektedir. Sonuç olarak İngilizce kaynak metin aracılığıyla açık ya da örtük olarak yeniden üretilen Şarkiyatçı klişelerin Fransızca erek metin aracılığıyla aynı şekilde aktarıldığı, ancak Türkçe çevirilerde kaynak metnin İstanbul'a ilişkin yarattığı olumsuz imajın tersine döndürüldüğü ortaya koyulmaktadır.

**Anahtar sözcükler:** çeviri göstergebilimi, çeviride anlam evrilmesi dizgeselliği, şarkiyatçılık, Ian Fleming, *From Russia with Love*

TRANS-LATING/FORMING CITY SIGNS:  
TRANSFIGURED FACES OF AN ISTANBUL NARRATIVE

## Abstract

The space in which the events take place in a novel is not chosen randomly; therefore, the connection of the fictional or real space with the place it represents is a matter to be considered carefully. Moreover, it is a fact that in the literary texts about the city, not only the city but also certain stereotypes

\* Bu çalışma, İstanbul Yeni Yüzyıl Ün. Sosyal Bilimler Enst. İngiliz Dili ve Edebiyatı YL programı kapsamında Doç. Dr. Didem Tuna'nın danışmanlığında Begüm Çelik tarafından yazılan "Reading the City: Western Representations of Istanbul in Crime Fiction and Their Turkish Translations" başlıklı yüksek lisans tezinden geliştirilerek üretilmiştir.

\*\* İstanbul Yeni Yüzyıl Ün. İngilizce Mütercim Terc. Böl. didem.tuna@yeniyuzuyil.edu.tr, Orcid: 0000-0002-1566-9503.

\*\*\* İstanbul Yeni Yüzyıl Ün. Dil Okulu, begum.celikozkan@yeniyuzuyil.edu.tr, Orcid: 0000-0002-74 52-5067.

Gönderim tarihi: 08.05.2022

Kabul tarihi: 13.07.2022

of the culture it is part of are exposed. *From Russia With Love* (1957) by Ian Fleming, the creator of James Bond, is perhaps the most popular of the spy novels set in Istanbul. Even though Fleming uses Istanbul as the novel's setting, he has carried over prejudices toward Turkey and Turks to his book. The corpus of this study consists of the novel titled *From Russia With Love* and its Turkish and French translations. An interdisciplinary approach is adopted on the basis of the interplay between translation and semiotics, and significant transformations of meaning related to space in the comparison of source and target texts are discussed based Sündüz Öztürk Kasar's approach to semiotics of translation. For this purpose, "segmentation of the text" and "isotopies in the text" compiled by Öztürk Kasar from the studies of Paris School of Semiotics and the semiotic square developed by Algirdas Julien Greimas are adopted as methods of analysis, and the analysis is scrutinized in the light of the concept of Orientalism by Edward Said. Finally, the signs related to Istanbul and Turks in the source text and their reflections in the target texts are compared and evaluated through "Systematics of Designification in Translation" (2020) developed by Öztürk Kasar. As a result, it is revealed that Orientalist clichés explicitly or implicitly reproduced in the English source text are transmitted in the same way in the French target text; Turkish translations, on the other hand, overturn the negative image created by the source text for Istanbul.

**Keywords:** semiotics of translation, systematics of designification in translation, orientalism, Ian Fleming, *From Russia with Love*

## 1. GİRİŞ

**B**ir yazınsal yapıtta olayların geçtiği uzam kurgusal ya da gerçek olup, temsil ettiği mekân ile bağlantısı göstergebilimsel çözümleme açısından önem arz eden bir husustur. Metinlerde mekân işlevi gören şehir, sadece dekor olmaktan daha fazlasını ifade edebilir. Bir mekânı ele alan yazar o mekânın toplumunu, kültürünü, dilini, dinini ve fikirlerini tamamen kurgusal bir temelde ya da kendi veya başkalarının deneyimlerinden yola çıkarak ortaya koyabilir. Diğer yandan, şehri konu eden eserlerde kimi zaman sadece şehrin değil, o topluma ilişkin belli kalıp yargıların da ortaya koyulduğu bir gerçektir.

Casus (*espionage*) türündeki eserlerde, olay örgüsündeki hareketliliğin durdurulup dış dünyanın resmedilmesi çok sık karşılaşılan bir durum olmayabilir. Ancak eserler mekâna odaklanılarak incelendiğinde, söylem üreticisinin söz ettiği şehirlerin toplumlarıyla ilgili düşüncelerinin bir yansıması görülebilir. *From Russia With Love* (1957), İngiliz casus romanı yazarı Ian Fleming'in ünlü *James Bond* serisine ait bir eserdir. Fleming'in eserlerinde mekân çeşitliliği dikkat çekmekte olup, bu mekânlardan biri İstanbul'dur. Ancak Fleming'in Türkiye'ye yaptığı bir ziyaretin ardından İstanbul'un onda bıraktığı olumsuz düşünceler yazdığı bir makalenin odağı olmuştur:

Fleming, 1955'te Londra gazetesi *Sunday Times* için, uluslararası polis konferansına katılmak üzere Türkiye'de bulunmuştu. Bu, tam da 6-7 Eylül olaylarının patlak verdiği dönemdi. Fleming, gazeteye "İstanbul'da Büyük Kargaşa" başlıklı bir makale yazdı. Bu geziden sonra, aklında, çoğu İstanbul'da geçen bir soğuk savaş romanı yazmak fikri oluştu. Gezide tanık olduğu olayların da etkisiyle, romanda Türk polisine layık görülen rol olumsuz oldu (Eren, 2008, ss. 57-58).

Casus romanları, hareketli olay örgüsü sebebiyle anlatıda çok çeşitli mekânlara yer veren romanlardır. Bunun arkasında yatanın, farklı mekânların yarattığı tehdit olduğu düşünülebilir:

[...] casusluk faaliyeti, asıl metne yapılan türe özgü tanıdık ve beklenen eklemelere (düşman toprağı, apartmanlar, kumarhaneler, şehirler), geçici alanlarına (otel odaları, tren kompartmanları, arabalar, sokaklar, yollar, merdiven boşlukları, şehir meydanları, çingene kampları) ve Conrad ile Eric Ambler gibi yazarların yansıtmalarıyla türün tarihini temel olarak egzotik mekanlara (muğlak bir şekilde betimlenen 'Doğu' ülkeleri, sonu gelen sömürge egemenlikleri, orta Avrupa'nın 'kadim' muhitleri, Doğu Ekspresi) kadar uzanır. Bu mekanların tümü risk altındadır ve bu nedenle her biri eşit olarak en üst düzeyde korunmalıdır; casus bunları savunurken öldürmeye veya öldürülmeye hazır olmalıdır (Goodman, 2016, s. 175).<sup>1</sup>

Kurmacanın yer aldığı mekân, bir toplumu belli bir yönde temsil etmesi ya da o toplumla ilgili belli bir içerikte bilgi oluşturması amacıyla kullanılabilir. Ancak temsili gerçekleştiren ile temsil edilen arasında süregelen bir farklılık ya da ötekilik algısı, kalıp yargılar veya çeşitli ön kabuller varsa temsil edilenin nasıl ele alındığına ve o temsile nüfuz etmiş belli ayrımcı klişelere dikkat çekmekte yarar vardır. Özellikle bir eserde kadın/erkek, siyah/beyaz, Doğu/Batı gibi ikili karşıtlıklar söz konusuysa, temsili gerçekleştirene bakılarak karşı taraf için oluşturulan tanım, betimleme ve yorumlara ve bunların üzerinden inşa edilip akış içinde normalleştirilen her tür ayrıntıya dikkatle yaklaşılmalıdır.

*From Russia With Love* (1957) başlıklı romanın yanı sıra Nuşin Ağaoğlu (1965) ve Yakut Güneri (1983) tarafından yapılan Türkçe çevirileri ile André Gilliard (1964) tarafından yapılan Fransızca çevirisini ele alan bu çalışmada özgün metinle erek metinler arasında yapılan karşılaştırma üzerinden eserin çevirilerinde evrilen İstanbul imgesine yoğunlaşılmaktadır. Ancak, iki veya daha fazla yazınsal yapıt arasındaki ilişkilere odaklanan bir çalışmada, araştırmacı pek çok zorlukla karşılaşabilir:

Karşılaştırmalı edebiyat kültürler arası etkileşimin edebî eserlere yansıyan yönlerini araştırarak edebiyat tarihi, sosyal tarih ve kültürel değişim tarihine ışık tutmayı hedefleyen bir alandır. Tercüme, tesir, imge ve tipoloji çalışmaları, yazarların okuma kültürleri, farklı kültür ve edebiyatlarla ilişkileri, millî kültürler ile yabancı kaynaklar arasındaki alış veriş gibi karşılaştırmalı edebiyat araştırmaları son derece hassas ve araştırmacının kesin hükümler vermesini engelleyen 'kaygan bir zemin' üzerinde yapılan incelemelerdir (Kefeli, 2006, s. 332).

Bu doğrultuda, kaygan zeminin etkilerini gidermek ve çalışmanın ufkunu açarak daha güvenilir sonuçlar sağlamak amacıyla karşılaştırmalı incelemelerin farklı disiplinlerle iş birliği içinde yürütülmesi yoluna gidilebilir. Bu çalışmada da, çeviri ve göstergebilim işbirliği temelinde disiplinler arası bir yaklaşım benimsenmekte ve kaynak metinle erek metinlerin karşılaştırmasında mekâna yönelik anlam evrilmeleri Sündüz Öztürk Kasar'ın geliştirdiği çeviri göstergebilimi yaklaşımı çerçevesinde ele alınmaktadır. Bu amaçla, Öztürk Kasar'ın Paris



Ian Fleming

<sup>1</sup> Çevirmen adı belirtilmediği takdirde çeviriler tarafımıza aittir.

Göstergebilim Okulu çalışmalarından derlediği kesitleme ve yerdeşlik (Öztürk Kasar 2009a, ss. 166, 169; Tuna ve Kuleli, 2017, ss. 31, 37) başlıklı metin çözümleme işlemleri ile Algirdas Julien Greimas tarafından geliştirilen göstergebilimsel dörtgen (Greimas ve Courtés, 1982, s. 308) kuramsal altyapı olarak benimsenmekte ve çözümlenmeler Edward Said tarafından geliştirilen Şarkiyatçılık fikri ışığında düşünülmektedir. Yapılan çözümlenmeler doğrultusunda kaynak metinde yer alan İstanbul ve Türklere ilişkin göstergelerle bunların erek metinlerdeki yansımaları ise yine Öztürk Kasar tarafından geliştirilen “Çeviride Anlam Evrilmesi Dizgeselliği”<sup>2</sup> (2021) doğrultusunda karşılaştırılıp değerlendirilmektedir. Gerek yerdeşlik kavramı ve göstergebilimsel dörtgen üzerinden yapılan çözümlenmelerde gerekse özgün ve erek metinlerin karşılaştırmalı değerlendirmesinde, metnin İstanbul’da geçen kesitiyle alt kesitleri dahilindeki bölümler temel alınmaktadır.

## 2. METNİN KESİTLENMESİ

Metin çözümleme söz konusu olduğunda “[k]esitleme, görgül birinci işlem olarak kabul edilir; kesitlemenin amacı metni geçici olarak daha kolay ele alınabilecek birimlere ayırmaktır” (Greimas ve Courtés, 1979, s. 324). Böylelikle metin daha zahmetsizce çözümlenebilecektir. Metni kesitlere ayırırken anlatıcı, bakış açısı, kişi, zaman ve uzam değişimleri, duygusal ya da mantıksal değişimler gibi hususlar ölçüt olarak alınabilir (Öztürk Kasar, 2009a, s. 166). *From Russia With Love* (1957) farklı uzamlarda kurgulanmış bir yapıt olmakla birlikte, bu çalışmamıza İstanbul’da geçen bölümleri bağlamında konu olmaktadır. Bu nedenle metin, İstanbul’da geçen bölümlerin sınırlarını saptamak ve böylelikle mekânı daha belirgin kılmak amacıyla uzam değişimleri üzerinden kesitlenmektedir.

Bir şehre ait ve dair her şeyin o şehrin anlam evrenini birbiriyle ilişki içinde ördüğünü söylenebilir.:

Uzamyı oluşturan tüm öğeler karşılıklı bir bağımlılık ilişkisi içindedir. Anlam da bu ilişkilerden doğar. Bu nedenle, uzamyı bir ilişkiler dizgesi olarak tanımlayabiliriz. Bir anlatıyı incelerken, sadece uzamları tanımlamak yetmez, onu oluşturan ve ona anlam veren anlam ilişkilerini de araştırmak gerekir (Eziler Kıran ve Kıran, 2011, s. 249).

Diğer yandan İstanbul, bütüncemizi oluşturan romanda uzam olarak kullanılmakla birlikte tek başına ele alınmamakta ve şehrin anlamı onun başka uzamlarla kıyaslanmasıyla da ortaya koyulmaktadır. Böylelikle roman gerek İstanbul’un kendi içindeki belli göstergelerini seçerek ön plana çıkarmış olması gerekse İstanbul’u başka uzamlarla karşılaştırma şekli bağlamında belli bir İstanbul imgesi inşa etmektedir. Bu imgenin çevirilerde nasıl ifade bulduğu ise bu çalışmanın bir diğer odağıdır.

<sup>2</sup> Çeviride Anlam Evrilmesi Dizgeselliği, Sündüz Öztürk Kasar tarafından ilk kez “Système des tendances désignifiantes” başlığıyla Fransızca olarak önerilmiş (2009b, s. 193) ve Türkçede “Anlam Bozucu Eğilimler Dizgeselliği” (Öztürk Kasar, S. ve Tuna, D., 2015, s. 463) başlığıyla ifade edilmiştir. Dizgeselliğin güncel hâli “Système de la désignification” (Öztürk Kasar, 2020, s. 160) başlığıyla yayınlanmış olup, Türkçe başlığı Trakya Üniversiteler Birliği tarafından Bandırma Onyedü Eylül Üniversitesince 2-5 Eylül 2020 tarihleri arasında düzenlenen Uluslararası Filoloji Çalışmaları Konferansında Öztürk Kasar’ın davetli konuşmacı olarak verdiği “Çevirmek, Anlamı Eğip Bükme Sanatı mıdır” başlıklı konferansta “Anlam Evrilmesi Dizgeselliği” olarak güncellenmiş ve yayınlanmıştır (Öztürk Kasar, 2021).

Kimi yazınsal yapıtlar yazar tarafından bölümlere ayrılmış, başka bir deyişle kendiliğinden kesitlenmiş olabilir. Ancak göstergebilimsel çözümlemenin amacı metne farklı bir odaktan bakmayı gerektiriyorsa, metni bu doğrultuya uygun ölçütlerle yeniden kesitleme gereksinimi doğacaktır. *From Russia With Love* (1957) yirmi sekiz bölümden oluşmaktadır. Yazarın oluşturduğu bölümler bu çalışmanın amacına uygun olmadığı için metin çalışma kapsamında sekiz ana kesite bölünmüş olup, İstanbul'da geçen beşinci kesit kendi içinde beş alt kesite ayrılmıştır. Aşağıda yer verilen kesitler, ayrıca metnin özeti olarak da işlev görmektedir. Kesitler, başlıklarını uzam isimlerinden ziyade karakter isimlerinden almıştır, zira kimi kesitlerde karakter değişimleri mekân değişimlerinden daha dikkat çekicidir. Bununla beraber, İstanbul'da geçen her bir kesitte "İstanbul" etiketi kullanılarak uzama ayrıca vurgu yapılmaktadır.

### **Kesit 1: Krassno Granitski**

Birinci kesit olarak belirlediğimiz bölüm sadece kötü karakter Krassno Granitski'nin hayatına odaklandığı için başlık olarak onun adı kullanılmıştır. Kesit "Yüzme havuzunun kenarında yüzüstü yatan adam belki de ölmüştü" (Fleming, 1959, s. 7) cümlesi ile başlayıp, "Ya da belki de mutlak üstünlüğe sahip olmak için başka bir ülkede bertaraf edilmesi gereken, haberdar olmadığı başka bir adam vardı?" (Fleming, 1959, s. 26) cümlesiyle bitmektedir.

Hikâyenin başında MGB ajanı ve SMERSH'in baş celladı olan Donovan Grant, diğer adıyla Krassno Granitski, evinin bahçesinde masaj yaptırmaktadır. Granitski çok güçlüdür ve şiddete meyillidir. Ruslarla çalışan Granitski MGB'nin adam öldürme işlerine bakar. SMERSH'e katılmasının ardından on yıl geçmiştir. Granitski yeni bir görev için Rusya'ya çağrılır.

### **Kesit 2: SMERSH**

İkinci kesit olarak belirlediğimiz bölüm sadece SMERH organizasyonuna odaklandığı için "SMERSH" başlığı tercih edilmiştir. Kesit "SMERSH, Sovyet hükümetinin resmi cinayet örgütüdür" (Fleming, 1959, s. 27) cümlesiyle başlayıp, "Ayrıca güvenilir ve son derece güzel bir kıza ihtiyacımız var" (Fleming, 1959, s. 56) cümlesiyle bitmektedir.

SMERSH, *smiert spionam* [casuslara ölüm] ifadesinin kısaltılmış hâlidir. Granitski, SMERSH binasına geldiği zaman SMERSH lideri General Grubozaboychikov değişen politikalarından bahsederek, yeni planlarının gizli bir istihbarat teşkilatını hedef almak olduğunu söyler. Hedef belirlemeleri gerektiğinden, yıllardır istihbaratta çalışan profesyonel casus General Vozdvisenski onlara Türkiye, Norveç, Hollanda, Belçika, Portekiz gibi ülkelerin teşkilatlarının yetersizliğinden ve korkulacak ülkeler olmadığından bahseder. Hedefleri olacak kişi İngiliz teşkilatının kahramanı olarak görülen biri olmalıdır. O kişi de 007 James Bond'tur. Amaçları onu yok etmektir. Kroosten planları için çok güzel birine ihtiyaç duyduklarını söyler.

### **Kesit 3: Tatiana**

Üçüncü kesit olarak belirlediğimiz bölüm Tatiana Romanova adlı karaktere odaklandığı için "Tatiana" olarak adlandırılmıştır. Bu kesit "Tek odasının penceresinden sakin Haziran akşamını seyrediyordu" (Fleming, 1959, s. 57) cümlesiyle başlayıp, "Operasyon hemen başlayacak" (Fleming, 1959, s. 77) cümlesiyle bitmektedir.

Görev için seçilen genç kadın SMERSH için çalışan Tatiana Romanova'dır. Tatiana'nın görevi Bond'a âşık olmak ve onu kendine âşık etmektir. Granitski'ye de bu iş için görev verilir. İri yarı



vücudu ve öldürme arzusuyla, Granitski bu iş için oldukça uygundur. Kroosten bu plan için İstanbul'a gidilmesine karar verir. İstanbul, Karadeniz'e ve Bulgaristan'a bağlı olduğu ve Londra'dan da uzak olduğu için uygun bir yerdir. İngilizlerin İstanbul'daki istihbaratı ise küçük çaplıdır.

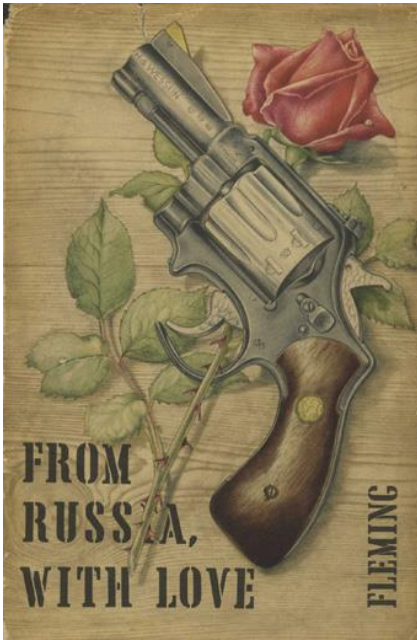
#### Kesit 4: James Bond

Dördüncü kesit olarak belirlediğimiz bölümde romanın ana karakteri Bond'un anlatılmaya başlanması ve sadece onun ele alınmasından dolayı, bu kesite "James Bond" başlığını verilmiştir. Kesit, "Rahat bir hayatın şişkin kolları Bond'un boynuna dolanmıştı ve onu yavaşça boğuyordu" (Fleming, 1959, s. 78) cümlesiyle başlayıp, "Ses ona hiçbir şey ifade etmedi ve yolculuğunun tadını çıkarmaya devam etti" (Fleming, 1959, s. 97) cümlesiyle bitmektedir.

Kings Road'taki evinde sıradan bir gün geçiren Bond, hayatında uzun zamandır heyecanlı bir şeyler olmadığı için çok sıkılmaktayken, İstanbul'dan gelen bir mesajın haberini alır. Genelkurmay başkanı M, Darko Kerim'in görüştüğü Rus bir genç kadından bahseder. MGB'de onbaşı olan kadın İstanbul'a gönderilmiş, bir gün arşivlerden Bond'u görünce ona âşık olmuştur. Bond önce bunların bir komplo olabileceğini düşünse de hikâyenin devamını duyunca inanır. Kadın Rusların yeni icat ettiği şifre makinesini de onlara verecektir. Bu makine tüm şifreleri kırabilen çok önemli bir icattır. İkna olan Bond İstanbul'a yol alır.

#### Kesit 5: İstanbul

Beşinci kesit olarak belirlediğimiz ve bu çalışmada çözümleme birimi olarak ele aldığımız bölümde İstanbul şehri geniş bir yer tutmaktadır. Olayların İstanbul'un tam olarak hangi semtlerinde geçtiğini görmek ve daha kolay incelenebilecek çözümleme birimleri elde etmek amacıyla bu kesit alt kesitlere ayrılmıştır. Alt kesitler karakter değişimi esas alınarak belirlenmiş olup, her bir alt kesit bu doğrultuda adlandırılmıştır.



#### Kesit 5- Alt kesit 1: İstanbul (James Bond)

Beşinci kesitin birinci alt kesiti olarak belirlediğimiz bölümde Bond İstanbul'a gelir. Alt kesit, "JAMES BOND, Pera'nın tepelerinde bulunan Kristal Palas'taki pis odasında erkenden uyandı ve sağ kalçasındaki şiddetli kaşıntının ne olduğunu keşfetmek için uyku sersemliğiyle elini uzattı" (Fleming, 1959, s. 98) cümlesiyle başlayıp, "Köprü'nün karşısında, araba sahile paralel dar bir Arnavut kaldırım sokakta sağa doğru kıvrıldı ve yüksek, ahşap bir araç park yerinin önünde durdu" (Fleming, 1959, s. 99) cümlesi ile bitmektedir.

Türkiye'ye gidişine tam anlam yükleyemeyen Bond, hâlâ bunun tuzak olabileceğini düşünse de Rusların bundan bir çıkarı olamayacağı kararına varır. Yeşilköy havaalanına indiğinde gördüğü esmer, çirkin memurlar modern Türklerdir. Vahşi, kara, kızgın gözleri Bond'un ilk dikkatini çeken şey olur. Ardından bir adam onu alıp Kristal Palas'a götürür. Otel çok kötüdür fakat İstanbul manzarası güzeldir; sağında Haliç, solunda Boğaz, camiler ve minareleri vardır. Bond Avrupa ile Asya'yı ayıran denizi seyreder.

### **Kesit 5- Alt kesit 2: İstanbul (Darko Kerim)**

Beşinci kesitin ikinci alt kesiti olarak belirlediğimiz bölümde okuyucu Türk bir karakter olan Darko Kerim ile tanışır. Kesit, “Yıpranmış, haki rengi giysisiyle, tıknaz, güler yüzlü ve sert görünümlü bir bekçi, kulübesinden çıkıp selam verdi” (Fleming, 1959, s. 100) cümlesi ile başlayıp “Gerisini de tahmin edebilirsin” dedi Kerim, elindeki sigara ağızlığını sallayarak” (Fleming, 1959, s. 112) cümlesiyle bitmektedir.

Bond Eminönü’ye vardığında kabadayı görünüşlü bir adam Bond’dan kendisini takip etmesini ister ve onu T’nin şefi Darko Kerim’in ofisine götürür. Kerim, Kristal Palas kötü bir yer olduğu için, Bond’un neden lüks bir otel olan Hilton’da kalmadığını merak eder. Kerim İstanbul’da idari işlere bakarken Bond kadınla ilgilenir. Kristal Palas’ın müdürü, Bond’un Kerim’in arkadaşı olduğunu öğrenince ona balayı odasını verir.

### **Kesit 5- Alt kesit 3: İstanbul (Ruslar)**

Beşinci kesitin üçüncü alt kesiti olarak belirlediğimiz bölümde Bond ve Darko Kerim İstanbul’daki Rus ajanların toplantısını gizlice izledikleri için “Ruslar” alt başlığı kullanılmıştır. Alt kesit, “Peki ya o güçlü profesyonel bir adam olma eğitimi?” (Fleming, 1959, s. 113) cümlesiyle başlayıp, “İkiniz de dinlenmeyi hak ediyorsunuz” (Fleming, 1959, s. 142) cümlesiyle bitmektedir. Bond ve Darko Kerim, Rusların toplantısını gizlice izlemeye giderler. Kerim, Bond’u içi fare ve yarasalarla dolu bir tünele sokar. Burası Türk donanmasının savaştan kalan bir deniz altı periskopudur. Bu tünel Yerebatan Sarnıcı’nın kaybolmuş su kanallarından biridir ve Kerim burayı nasıl bulduğunu anlatır. Gizlice izledikleri toplantıdan döndüğünde Bond, toplantıda gördüğü Tatiana’yı düşünür. Daha sonra, Kerim’in adam öldürmesi gereken yere giderler. Çemberlitaş’a doğru yönelip arabayı bir yere çekip hedeflerine odaklanırlar. Bond’a göre bu şehir dehşet saçmaktadır. Sanki şehrin sokaklarında ölü ruhlar dolaşmaktadır. Hedefleri, Darko’nun Rus düşmanlarından biri olan Krilenko’dur ve onu vururlar.

### **Kesit 5- Alt kesit 4: İstanbul (Tatiana)**

Beşinci kesitin dördüncü alt kesiti olarak belirlediğimiz bölümde Bond ile Tatiana tanışır. Alt kesit, “Bond birkaç merdiveni tırmanıp kapısının kilidini açtı ve kapıyı kilitleyip arkasından sürgüledi” (Fleming, 1959, s. 142) cümlesiyle başlayıp “İki adam açık ağızlarından derin derin soluyup, şiş suratlarından heyecandan damlayan ter taneleri, ucuz gömleklerinin yakalarını ıslatırken; vizörler iki bedenini oluşturup, bozup, yeniden oluşturduğu tutkulu pozisyonları duygusuzca izledi, kameraların saat mekanizması yavaşça hareket etti” (Fleming, 1959, s. 150) cümlesiyle son bulur.

Odasına dönen Bond, yatağında Tatiana’yı bulur. Tatiana’nın odası üst kattadır; Bond yokken odasına girmiştir. Biraz konuştuktan sonra Bond makineyi sorunca, kadın üzülür ama sonuçta Bond işini yapmaktadır. Tatiana ve Bond ertesi gün Londra’ya kaçma planlarını yaparlar. Tatiana o gün büroya gider gibi yapacak ve gitmeyip, Şark Ekspresi’ne gelecektir. Pasaportları hazır olan Bond ve Tatiana evli gibi davranıp dört gün sonunda İngiltere’ye varacaklardır. Tatiana ve Bond o gece birbirlerinden çok etkilenirler; odadaki aynanın arkasına saklanan Rus ajanlar ise fotoğraflarını çeker.

### **Kesit 5- Alt kesit 5: İstanbul (Düşmanlar)**

Beşinci kesitin beşinci alt kesiti olarak belirlediğimiz bölümde karakterler Şark Ekspresi ile yolculuklarına çıkar ve kötü adamlar da peşlerine düşer. Bu nedenle “Düşmanlar” olarak adlandırılan alt kesit, “Lüks trenler Avrupa’nın her yerine birer birer gidiyor, ancak yine de, haftada üç kez, Şark Ekspresi İstanbul ile Paris arasındaki parıltılı çelik raylarda muhteşem bir şekilde 1400 milden fazla yol katediyor” (Fleming, 1959, s. 150) cümlesiyle başlayıp, “Kerim kıza doğru eğildi” (Fleming, 1959, s. 165) cümlesiyle son bulur.

Bond Doğu Ekspresi’nde Tatiana’yı bekler; kadın son anda yetişir ve yola koyulurlar. Darko Kerim de onlarla birlikte. Tatiana yanında makineyi getirmiştir. Trende, daha önce gizlice izledikleri toplantıda gördükleri üç Rusu görürler. Bond trenden hemen inmeyi aklından geçirse de işler daha kötüye gideceğinden ve Tatiana ile bir daha böyle bir odada kalamayacaklarını düşündüğünden vazgeçer. Ardından Darko Kerim sayesinde Rusların ikisi trenden atılır.

### **Kesit 6: Yunan Sınırı**

Altıncı kesit olarak belirlediğimiz bölüm, yeni bir uzamla başlar. Bir önceki kesitte yola çıktıkları Şark Ekspresi’nin geldiği yerlerden biri olan “Yunan sınırı” kesit adı olarak tercih edilmiştir. Kesit, “ne kadar da hoş bir yerel manzara” (Fleming, 1959, s. 165) cümlesiyle başlar ve “Dikkatli ve tarafsız bir şekilde soruları cevaplamaya başladı” (Fleming, 1959, s. 172) cümlesiyle biter.

Tren Selanik’e varır. Bond Kerim’i çok sevmiştir; onu buralara sürüklediği için üzgündür. Yugoslav-Yunan sınırındayken kondüktörden bir haber gelir. Kerim boğazı kesilerek öldürülmüştür.

### **Kesit 7: Belgrad**

Yedinci kesit olarak belirlediğimiz bölümde karakterlerin Belgrad’a gelerek geceyi burada geçirmeleri odak noktası olarak görülmüş ve kesitin adı “Belgrad” olarak belirlenmiştir. Kesit “DOĞU Ekspresi Belgrad’a öğleden sonra saat üçte, yarım saat gecikmeli olarak yavaşça girdi” (Fleming, 1959, s. 172) cümlesiyle başlayıp, “İsviçre’nin ışıkları” (Fleming, 1959, s. 200) ifadesiyle son bulur.

Ekspres Belgrad’a girer. Kerim’in oğullarından biri Bond ile Tatiana’yı alıp kendi evine götürür. Orada M, Bond’u arar ve şifreli bir şekilde konuşurlar. Bond birinin gelmesine gerek olmadığını söyler. Sabah trene döndüklerinde yollarına devam ederler. Ardından Nash adında bir adam Bond’a yaklaşır. Bond adamı M’nin gönderdiğini düşünür. İsmi Rusçada “bizimki” anlamına gelen adam Tatiana’yı kuşkulandırırsa da Bond bunun kuruntu olduğunu düşünür. Nash aslında Granitski’dir ve Bond’a tünele girdiklerinde onu öldüreceğini ve Dijon’da trenden ayrılacağını söyler. Bond’a ateş eden adam, Tatiana’yı da vuracakken Bond bıçağını ona saplar ve aslında tabanca olan kitabıyla adamı vurur. Ardından pencereden İsviçre’nin ışıkları vurur.

### **Kesit 8: Fransa**

Sekizinci kesit olarak belirlediğimiz son bölümde, karakterlerin yolculuklarının son noktası olan Fransa’ya varmalarından dolayı “Fransa” başlığı kullanılmıştır. Kesit, “tren usulca durdu” (Fleming, 1959, s. 200) cümlesiyle başlayıp, “Bond yavaşça topuğunda döndü ve şarap kırmızısı halının üzerine kapaklandı” (Fleming, 1959, s. 207) cümlesiyle son bulmaktadır.

Bond ve Tatiana Dijon'da trenden ayrılır. Paris'e vardıklarında Fransız servisindeki Mathis ile görüşürler. Bond Ritzh Otel'e gelir ve odada yaşlı bir kadın bulur. Bu kadın SMERSH'ten Rosa Klebb'tir. Kadın, Bond'u öldürmeye çalışır ve içeri iki adamıyla birlikte Mathis girer. Kadını oradan alırlar. Kadın gitmeden son bir hamle yaparak Bond'a bıçak saplar. Mathis odadan ayrılırken Bond'a güzel bir kadın ayarlayacağını söyler ama Bond en güzelini çoktan bulmuştur.

### 3. ŞARKİYATÇILIK FİKRİ

Edward W. Said'in *Orientalism: Western Conception of the Orient* (Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları) başlıklı kitabı özellikle "kültür çalışmalarına ve kültüre ve sosyal coğrafyaya" oldukça katkı sağlamıştır (Morin, 2018, s. 575). Kitapta Batı'nın Şark'ı nasıl temsil ettiği ve kullandığı tartışılmakta ve aslında Şark üzerinden kendi imajını oluşturduğuna değinilmektedir:

[B]aşka kültürler nasıl temsil edilir? Başka kültür nedir? "Ayrı bir kültür" (ya da ırk, din, uygarlık) düşüncesi işe yarar bir düşünce midir, yoksa böyle bir düşünce her zaman, (kişinin kendi kültürü söz konusu olduğunda) kendinden hoşnutluk duyma, ("öteki"nin kültürü söz konusu olduğunda da) düşmanlık ve saldırganlık mı getirir? (2017, s. 339).

Bu soruların cevapları Doğu açısından pek iç açıcı değildir. Ancak Said bunun Doğu ile değil, Batı ile alakalı olduğunu söyler. Şarkiyatçılık hem politik hem de kültürel bir kavramdır:

[...] Şarkiyatçılık, kültür, araştırmalar ya da kurumlar tarafından edilgen yansıtılan, salt siyasal bir konu ya da alan değildir [...] Daha çok, jeopolitik bilincin araştırma metinlerine, estetik, iktisadi sosyoloji, tarih, filoloji metinlerine *dağılımıdır*; yalnızca temel, coğrafi bir ayrımın ("dünya eşit olmayan iki yarımdan, Şark ile Garp'tan oluşur" diyen ayrımın) değil, araştırmaya dayalı buluş, filolojik yeniden yapılandırma, psikolojik çözümleme, manzara betimi ile sosyolojik betimleme gibi araçlarla Şarkiyatçılık tarafından yaratılıp kalıcı kılınan bir "çıkar" öbeğinin de *işlenip incelenmesidir* (2017, ss.21-22).

Said, kitabının başında Karl Marx'ın farklı bir bağlam için söylediği "onlar kendilerini temsil edemezler, temsil edilmeleri gerekir" (2017, s. 9) sözlerini alıntılımış ve tartışmasını bunun üzerinden şekillendirmiştir:

Şark, Avrupa'nın sadece komşusu değildir; Avrupa'nın en büyük, en zengin, en eski sömürgelerinin mekânı, uygarlıkları ile dillerinin kaynağı, kültürel rakibi, en derin, en sık yinelenen Öteki imgelerinden biridir. Ayrıca, Şark, onun karşıt imgesi, düşüncesi, kimliği, deneyimi olarak Avrupa'nın (ya da Batı'nın) tanımlanmasına yardımcı olmuştur. Ne ki bu Şarkların hiçbiri salt imgelemde yaratılmış değildir. Şark, Avrupa'nın maddi uygarlığı ile kültürünün bütünleyici bir parçasıdır. Şarkiyatçılık bu bütünleyici parçayı, kültür, hatta ideoloji düzleminde bir söylem biçimi olarak -bu söylemi destekleyen kurumlarla, sözcük dağarcığıyla, araştırmalarla, imge dağarcığıyla öğretilerle, hatta sömürge bürokrasileri ve sömürge biçemleriyle birlikte- dile getirir, temsil eder (2017, ss.11-12).

Şarkiyatçı tasvir geleneği iki şekilde oluşmaktadır denebilir. Biri oraya gitmeden, kendi gözüyle görmeden sadece duyduklarını anlatanlar; diğeri Şark'ı gözleme ve deneyimleme olanağı bulanlar. Bu iki gelenekten de ortak betimlemeler ortaya çıkmış ve iki taraf arasındaki güç eşitsizliği nedeniyle Batı'nın yaptığı tanımlamalar ve aşağılayıcı söylemler pek çok bağlamda belki de geri dönülemez bir şekilde yer etmiştir. Fleming de İstanbul'da bulunmuş olup, algısı giriş

bölümünde de değindiğimiz üzere şahit olduğu bağlam üzerinden şekillenmiştir. Kitapta yansıtılan İstanbul, bu algının sonucunda ortaya çıkan yargıların bir yansıması gibi görünmektedir.

Said, Doğu'ya ilişkin imajın oluşumunun sebeplerinden birini Batı'nın Doğu'ya ve onun bilinmezliğine yönelik korkusuna bağlar:

İslamın yıldırımı, yakıp yıkmayı, şeytansıyı, nefret edilen barbar sürülerini simgeler hâle gelmesi nedensiz değildi. Avrupa için İslam süreğen bir sarsıntıydı. On yedinci yüzyılın sonuna değin "Osmanlı tehdidi", tüm Hıristiyan uygarlığı için sürekli bir tehlikenin temsilcisi olarak Avrupa'nın yanı başında pusuda bekledi (2017, s. 69).

Batılıların Doğu'ya yönelik bilgisi tarafsız değildir; bu bilgi aslında belli amaçlara hizmet eden bir Doğu imajını Batı'ya sunmak üzere kullanılır:

Müslüman, Osmanlı ya da Arapların Avrupa'ya özgü -Walter Scott'ın Sarazenleri gibi- temsil biçimleri, korkular Şark'ı denetlemenin bir yolu oldu hep; aynı şey bir yere kadar, çağdaş akademik Şarkiyatçıların yöntemleri için de geçerlidir. Şarkiyatçıların konusu Doğu'nun kendisinden ziyade, Batılı okuryazar kamuoyuna tanıtıldığı ve böylece daha az korkular kılındığı haliyle Doğu'dur (Said, 2017, s. 69).

Batı'nın Doğu için inşa ettiği kimlik yine Batı tarafından sadece politikada, akademik çalışmalarda, askeri alanlarda veya tarih kitaplarında değil, edebî metinlerde ya da sanat eserlerinde de belli temsil kaynağı olarak öne sürülmekte ve sürdürülmektedir. Aslında bu söylemlerin çoğu yeni değil; tekrardır. Said, Şarkiyatçılık çalışmasında Türkiye'ye odaklanmaz, ancak Doğu'dan bahsederken ele aldığı yerlerden biri de Türkiye olarak görülebilir:

[...] Batı'nın Doğu ile ilgili oluşturduğu imaj yelpazesinde Türkiye'nin yeri diğer ülkelerden farklı değildir. Dolayısıyla oryantalizm bizi direkt ele almasa da dolaylı yoldan ilgilendirmektedir. Çünkü Batı'dan Doğu'ya seyahatin sembollerinden birisi olan Orient Ekspresin son durağı İstanbul'dur. Özellikle 19. yüzyıldan sonra oluşturulmuş edebî ve siyasi metinlerde, oryantalist resim örneklerinde ortaya konulan Türk imajı ile Doğulu imajı birbirinin aynıdır. Batı basınındaki kimi örneklere bakarak bu imajın yer yer bugün de varlığını devam ettirdiğini gözlemlemek mümkündür (Çoruk, 2007, s. 194).

Bu çalışmada çözümlediğimiz *From Russia With Love* başlıklı kitapla İstanbul'a ilişkin oluşturulan göstergeler de Şark'ın inşa edilmiş birer temsili olarak işlev gördüğünden, bir araya getirilip eleştirel bir gözle irdelenmeleri önem taşımaktadır. Bu anlamda metinde bu kimliği inşa eden göstergelerin bir arada gözlemlenebilmesi için yerdeşlik kavramından yararlanılacak ve bu kimlik üzerinden oluşturulan anlam evreninin öğeleri ve aralarındaki bağıntılar ise göstergebilimsel dörtgen aracılığıyla ele alınacaktır.

#### 4. YERDEŞLİKLER

Algirdas Julien Greimas'ın fizik-kimya alanından esinlenerek göstergebilime kazandırdığı yerdeşlik kavramı, ortak anlam özelliklerine sahip unsurların tekrar edilmesi olarak tanımlanabilir (Öztürk Kasar, 2009a, s. 169). Metinlerde sürekli tekrar eden unsurlar anlamın belli bir doğrultuda inşa edilmesine hizmet edecektir, zira "söylemin belli bir düzeyinde bulunan birimlerin aynı anlam eksenini çevresine yönelmeleri sonucu doğan [...] uyumun aracılığıyla, söylemlerin farklı biçimlerde yorumlanması ortadan kalkabilir" (Rıfat, 2018, s. 301). Metindeki yerdeşlikleri izlemek suretiyle bazen ilk okuyuşta dikkat çekmeyebilecek anlam oluşumları gün yüzüne çıkarılabilir. Anlam

evrenini incelikle dokuyan bu yerdeşlikler “ortak anlam çekirdeğine sahip eş anlamlı sözcüklerle sağlanabileceği gibi, birbiriyle ancak belli bir ölçüde ilintili ve hatta zıt anlamlı sözcüklerin tekrarıyla da sağlanabilmektedir” (Tuna ve Kuleli, 2017, s. 37).

“İstanbul” olarak adlandırdığımız beşinci kesit, “James Bond,” “Darko Kerim,” “Ruslar,” “Tatiana” ve “Düşmanlar” başlıklı beş alt kesite bölünmüştür. “James Bond” adını verdiğimiz birinci alt kesitte, hikâyenin baş kahramanı Bond İstanbul’a gelir ve buradaki maceraları böylelikle başlar. İstanbul’u sahne olarak kullanan bu bölümde anlam evreni pek çok yerdeşlik üzerinden kurulmuştur.

Bu kesitte Türkleri betimlemek için esmer, kaba, pis, güvenilmez, zalim gibi ifadeler kullanılmaktadır. Bu sözcüklerin bir arada kullanılması ve tekrarlanması ile metinde dış görünüş, karakter ve kültür üzerinden Türklere ilişkin olarak yan anlam temelinde barbar fikrinin inşa edildiği anlaşılmaktadır. TDK, barbar kelimesini “uygarlaşmamış, kaba saba, ilkel” (2011) olarak tanımlamakta olup, tarih boyunca Doğulular için barbar kelimesinin kullanıldığı pek çok kaynak mevcuttur. Romanda bu kavram etrafında oluşturulan yerdeşlik “James Bond” başlıklı alt kesitte fark edilmektedir. Bond’un uçağı Yeşilköy’deki modern havaalanına iner. Şehir, metinde modern İstanbul olarak geçmektedir:

*From Russia With Love*’daki Türkiye tasviri, Fleming’in ırkçılığı ve oryantalizminden daha karmaşıktır; modern Türk tarihi ve kimliğiyle de iç içe geçmiştir. Roman, genç Türkiye Cumhuriyeti’nin modernleşme misyonuna dair belirsiz bir yorumdur, ancak bu yorumun içeriği tamamen kitabın hangi versiyonunu okuduğunuza bağlıdır. 1983 yılında yayınlanan *Rusya’dan Sevdiğilerle* adlı Türkçe çeviride, çevirmen Yakut Güneri Fleming’in zıt kutuptaki görüşlerine karşın Bond’u İstanbul’u Batı dahilinde konumlandırma çabası içine sokar (Singer, 2012, para. 4).

Bond İstanbul’a ilk kez gelmektedir. Gelir gelmez Türklerin dış görünüşü dikkatini çeker ve buna yönelik söylemler alt kesitlerde de devam eder: “Yani bu esmer, çirkin, düzgün giyimli küçük memurlar modern Türklerdi. Geniş ünlüleri, sessiz s’leri ve değişime uğramış u-seslerini dinleyip, yumuşak, kibar seslere ters düşen kara gözleri izledi” (Fleming, 1959, s. 97). Bu tür ifadeler sadece bu örnekle sınırlı kalmamakta ve bunların tekrarıyla oluşan yerdeşlik Türklere yönelik kalıp yargıları yansıtmaktadır.

“Darko Kerim” adını verdiğimiz alt kesitte ise Bond, annesi İngiliz ve babası Türk bir karakter olan Darko Kerim ile tanışır. İngilizler için çalışması nedeniyle Bond ondan hoşlansa da onun dış görünüşü hakkındaki yorumlarını okuyucuyla paylaşır:

Şaşırtıcı derecede dramatik bir yüzdü, hayat dolu, zalim ve ahlaksız bir yüzdü, ama dramından daha çok fark edilen şey, hayat ışığı saçmasıydı. Bond, bir insanın yüzünde hiç bu kadar canlılık ve sıcaklık görmediğini düşünüyordu. Güneşe yakın olmak gibi bir şeydi bu; Bond güçlü kuru eli bıraktı ve bir yabancıya nadiren hissettiği bir samimiyetle Kerim’e gülümsedi. (Fleming, 1959, s. 101).

Bond, Darko Kerim’in sahip olduğu özellikleri Doğuluları yererek betimler ve Batılı yönleri üzerinden onu yüceltir:

Etkili parmaklarıyla güçlü, Batılıbir el sıkışı vardı. Doğu’daki gibi, sanki muz kabuğu tutmuşçasına parmaklarınızı paltonuza silme isteği veren cinsten değildi. Ve bu büyük el,

sonunda kemiklerinizi kırana kadar elinizi gittikçe daha sert sıkabilecek sarmal bir güce sahipti (Fleming, 1959, ss. 100-101).

Görüldüğü gibi Bond, Kerim'in el sıkışımı Doğulularınkine benzememesi üzerinden överek, bu övgüyü Batılı yanına atfeder. Metnin devamında dış görünüş üzerinden oluşturulan bu yerdeşlik Darko Kerim ve diğer Türklerin kıyaslanmasıyla devam eder:

T İstasyonu Başkanlığı için ne adam ama! Tek başına cüssesi, bu sinsî, bodur küçük insanların ülkesinde ona otorite kazandıracak ve muazzam canlılığı ve yaşam sevgisi herkesi arkadaşı yapacaktı. Nereden gelmişti bu coşkulu zeki korsan? (Fleming, 1959, s. 109).

Bu noktada, Kerim'in esmerliğine vurgu yapan "Darko" lakabıyla anılması, Türklerin dış görünümüne yönelik belli bir gösterge oluşturma doğrultusunda kullanılmış bir seçim gibi görünmektedir. "Bir yazınsal yapıtta yer alan özel adlar, kimi zaman rastlantısal olarak seçilip kullanılmış olsa da kimi zaman da belli bir anlam ifade edip, belli bir amaca yönelik seçilmiş olabilir" (Tuna ve Kuleli, 2017, s. 42). Bu bağlamda karakterin her anılışında onunla birlikte tekrar edilen lakap üzerinden sağlanan yerdeşlik bir özel önem kazanmaktadır. Annesi İngiliz olan Darko Kerim'in esmerliği Türklerle paylaştığı tek ortak özellik olup, bunun dışında Türklere benzemez. Metnin başında dış görünüşe yönelik olarak kullanılan ayrımcı söylemler, Türklerin karakterine dair söylemlerle devam etmektedir:

Dağlardan henüz inmiş parlak, kızgın, zalim gözlerdi bunlar. Bond, bu gözlerin tarihini bildiğini düşündü. Yüzyıllardır koyunlara bakmak ve uzak ufuklardaki küçük hareketleri çözmek için eğitilmiş gözlerdi. [...] Sert, güvenilmez, haset gözlerdi. Bond onlardan hoşlanmamıştı (Fleming, 1959, s. 97).

Şarkiyatçı bakış açısına göre Batılı, Doğu'yu iyi bilir. Bond da Türklerin tarihini bildiğini söyler. Türklerin gözleri üzerinden yapılan karakter çözümlenmeleri olumsuzluk üzerine kuruludur. Bu söylem, Lord Cromer'ın Doğulular ve Araplarla ilgili ürettiği ve Said'in çalışmasında yer verdiği söylemle tutarlılık göstermektedir:

Bu söylenenlerin ardından Şarklılar ya da Arapların budalalığı, "enerji ve girişkenlik yoksunluğu", "aşın dalkavukluğu", dümen çeviriciliği, kurnazlığı, hayvanlara eziyet edişleri sergilenir. Şarklılar yoldan da kaldırımdan da yürüyemezler (karışık kafalarıyla, zeki Avrupalının hemen kavradığı şeyi, yollarla kaldırımların yürünsün diye yapıldığını anlayamazlar); müzmin yalancılardır, "uyuşuk ve şüphelidirler", her durumda Anglo-Sakson ırkının açıklığının, dolaysızlığının, asaletinin karşıtıdır (2017, s. 48).

Annesi İngiliz olan ve İngilizler için çalışan Kerim de Türk olmasına rağmen Türk insanının güvenilmezliğini vurgulayacak bir ifade kullanır. Garson yemeğin güzel olduğundan söz ettiğinde, "İnanmıyorum, ama olabilir de" diye cevaplar (Fleming, 1959, s.110). Bununla kalmayarak, garsonun ardından Türkler için şu sözleri kullanır:

Bu lanet olası insanlara ancak böyle muamele edilir. Sövlmeyi ve tekmelenmeyi sever bunlar. Tek anladıkları bu. Kanlarında var. Tüm bu demokrasi numaraları onları öldürüyor. Padişah isterler, savaş isterler, tecavüz ve eğlence isterler. Çizgili takım elbiseleri ve melon şapkalarıyla zavallı hayvanlar bunlar. Acınası haldeler. Bunlara bir bakmak yeter. Neyse, hepsinin canı cehenneme (Fleming, 1959, s. 110).

Bu denli keskin sözlerin Bond'a değil de Türkiye'de yaşayan ve babası Türk olan bir karaktere söylenmesi ilginçtir. Bu tercih, söylemi daha inandırıcı kılmak amacıyla kullanılmış gibi görünmektedir. Nitekim Kerim, Bond'a Türkiye'yi nasıl bulduğunu soracak (Fleming, 1959, s. 110) ancak cevabını duymak istemeyecektir: "Yok, bilmek istemiyorum" (Fleming, 1959, s. 110). Görüldüğü üzere metinde kimi olumsuz söylemleri üretenin Bond olmamasına ilişkin bir tercih söz konusudur. Bu politik tutum Bond karakterinin direkt olarak ayrımcı ifadeler kullanmasını kısmen engellese de duygularından veya mekân tasvirlerinden onun görüşleri de anlaşılmaktadır.

Said'in de üzerinde durduğu Doğu'nun değersizleştirilmesi fikri metinde yer yer göze çarpmaktadır. Bond'la Mısır Çarşısı'na yemeğe gittiklerinde Darko Kerim Türklerin yemek kültürüne dair bir genelleme yapar: "Türkiye'de kokuşmuş yağda pişirilmiş sakatattan başka bir şey yemiyorlar" (Fleming, 1959, s.109). Daha sonra gittikleri bir mekânda Kerim yedikleri sardalyanın [*sardines en papilotte*] en iyisi olduğunu iddia eder, ancak Bond bu yemeği çok da beğenmez: "Bond'un kâğıtta pişmiş sardalyası, diğer kızarmış sardalyalardan farksızdı" (Fleming, 1959, s. 110). Ayrıca rakı deneyen Bond, onun için de "ouzo'nun aynısıydı" ifadesini kullanır (Fleming, 1959, s. 109). Kısaca buradaki hiçbir şey Bond için özel değildir. Yine bir yemek sırasında Bond, Kerim tarafından Türkiye'de nasıl yemek yemesi gerektiği konusunda bilgilendirilir: "Umarım parmaklarınla yemek yemekte iyisindir [...] Sağ elle James. Sol el bu kişiler arasında tek bir amaç için kullanılır" (Fleming, 1959, s. 127). Eliyle yemek yiyen Bond bu söylemden hiç hoşnut olmaz: "Bond parmaklarını her daldırdığında yüzünü buruşturdu" (Fleming, 1959, s. 127). Bond'da tiksinti ya da hor görme hissi uyandıran her bir gösterge, onu Doğu ve Doğulu karşısında üstün kılmakta ve Batılı kimliğini pekiştirmektedir.

"İstanbul" başlıklı kesitin sonuna yaklaştıkça yerdeşliklerin metinde gitgide daha korkutucu bir Türk imgesi yaratmaya başladığı fark edilmektedir: "Bu, soğukkanlılıkla işlenen, kusursuz bir cinayet olacak. Benim ülkemde uyuyan köpeklere ilişmezsin, ama uyanıp da ısırırlarsa, onları vurursun. Düello teklif etmezsin onlara (Fleming,1959, s. 137). Böylelikle bu tür söylemlerin bir araya gelip tekrarlanmasıyla oluşturulan barbar kimliği, metnin devamında başka ifadelerle güçlenmektedir:

Başından beri, İstanbul ona dehşetin geceleyin taşlardan sinsice çıktığı bir şehir izlenimi vermişti. Yüzyıllar boyunca kan ve şiddetle öylesine sınırlı olmuştur ki, gün ışığı çekildiğinde sanki tek nüfusu ölülerinin hayaletleri olan bir şehir gibi gelmişti ona. İçgüdüğü ona, diğer gezginlere de söylediği gibi, İstanbul'dan canlı çıkabilirse mutlu olması gerektiğini söylüyordu.(Fleming, 1959, s. 137).

Bond ile Darko Kerim'in Türk insanına yönelik bu gizli düşmanlığı mekân ile birleştiğinde esenliksiz (Greimas ve Courtés, 1979, s. 112) bir hava yaratılmaktadır. Öncelikle Bond İstanbul'a geldiğinde bir otelde kalır. Casus romanlarında oteller mekân olarak sık sık tercih edilmektedir. Otellerin Fleming'in eserlerinde de kullanıldığı bilinmektedir:

Bağlamsal olarak, Fleming'in otel alanlarını kullanması, casusluk türünün 1950'lerin sonları ve sonrasına denk gelen tatil paketlerine ve uygun fiyatlı seyahatlere yönelik artan sosyal eğilimi nasıl yansıttığını göstermektedir; yine de Fleming'in romanlarında her zaman olduğu gibiotellere ilişkin betimlemeleri genellikle belirgin bir savaş öncesi karaktere bürünür ya daaıkçaifrat derecesinde şaşaalı olur. Bununla birlikte, metinsel



olarak, Fleming'in otelleri kullanımı ilk bakışta görüldüğünden daha karmaşıktır ve bir takım uzamsal çelişkiler ve kopuklukları ortaya koyar (Goodman, 2016, s. 178).

Fleming'in kurguladığı İstanbul'da oteller esenliksiz mekânlardır. Bond Kristal Palas'a ilk geldiğinde de ortam bu doğrultuda betimlenir:

JAMES BOND, Pera'nın tepelerinde bulunan Kristal Palas'taki pis odasında erkenden uyandı ve sağ kalçasındaki şiddetli kaşıntının ne olduğunu keşfetmek için uyku sersemliğiyle elini uzattı. Gece onu bir şey ısırmıştı. Asabi bir şekilde lekeyi kaşdı. Beklendik bir durumdu bu. [...] yatağın arkasındaki duvar kağıdında ezilmiş böceklerin kan lekeleri olup olmadığına baktı. (Fleming, 1959, s. 98).

Bond'un odadaki huzursuzluğu ve ortamın kasveti, odayı tasvir ettiği her cümlede hissedilir. Bond İstanbul manzarasına baktığında olumsuz hisler bir an için olumluya dönse de, anlatımda olumlu ve olumsuz göstergeler arasında ince bir çizgi vardır:

Bond yataktan kalktı, kırmızı ağır pelüş perdeleri çekip demir korkuluğa yaslandı ve dünyanın en ünlü manzaralarından birine baktı- sağında Haliç'in durgun sularına, solunda Boğaz'ın dans eden dalgalarına ve ikisinin arasında Pera'nın çöken çatılarına, göğse yükselen minarelerine ve yere çömelmiş camilerine. Sonuçta iyi bir seçim yapmıştı. Manzara bolca tahtakurusunu ve duyduğu çokça rahatsızlığı telafi etmişti. Bond on dakika boyunca durup Avrupa ile Asya arasındaki köpüklü su bariyerine baktı, sonrasında artık güneş ışığıyla parıldayan odaya dönüp kahvaltı için telefon etti. İngilizcesi anlaşılammıştı, ama sonunda Fransızcası anlaşıldı. Küvette soğuk suyu açtı ve soğuk suyla sabırla tıraş oldu. Sipariş ettiği egzotik kahvaltının fiyasko olmayacağını umdu (Fleming, 1959, ss. 98-99).

Aslında Bond'un İstanbul algısındaki olumlu değişim, tamamen manzarayla ilgili olup, söz konusu manzarada insana yer yoktur. Bu noktada esenliksiz olan tek başına mekânlar değildir; mekânları esenliksiz kılan Türk insanıdır. Nitekim Bond'un insanlardan duyduğu rahatsızlık metin devamında da görülmektedir. Bond'a göre, Türkler, İstanbul'un kıymetini bilmemektedir:

Sonra yol açıldı ve İstanbul'un eski Avrupa yakası, yaklaşık bir kilometre uzunluğundaki geniş köprüünün ucunda gökyüzüne yükselenince uzun minareleri ve onların altında dolgun ve dik göğüsleri andıran kubbeleri ve çömelmiş camileriyle sabah güneşi altında parladı. Binbir Gece Masalları olmalıydı bu [...] ama burası Bond'a evvel zaman içinde kalan güzel bir tiyatro seti gibi görüldü; modern Türkiye burayı Pera'nın tepelerinde pırıl pırıl parıldayan İstanbul-Hilton Oteli'nin çeliği ve yassı beton demirleri uğruna bir kenara atmıştı (Fleming, 1959, s. 99).

Bond, İstanbul'da yer değiştirirken geçtiği sokakları anlatır. Bu tasvirlerde insanların şehre verdiği zarar vurgulanır; çöplerin sokağa atıldığından ve Çemberlitaş Sütunu'nda, arabanın çöp kokan virajlı sokaklardan geçtiğinden söz edilir (Fleming, 1959, s. 136). Eser boyunca Bond ve Darko Kerim'in İstanbul'da gördüğü çöpler de dikkatlerden kaçmamaktadır: "Sağlarındaki tepeden dik bir şekilde aşağıya dalan dar, kokuşmuş bir sokağa geldiler. Kerim sokağa saptı ve Arnavut kaldırımında dikkatlice yürümeye başladı. 'Bastığın yere et' dedi usulca. 'Çöp sözcüğü, benim sevimli halkımın sokaklarına attıklarını anlatmak için kibar kaçır'" (Fleming, 1959, s. 138).

Metinde oluşturulan yerdeşliklerden anlaşılacağı üzere, yazar fiziksel bir mekân olan İstanbul'u farklı bir amaç doğrultusunda kullanmaktadır. Bu uzam insan, kültür, gelenekler ve

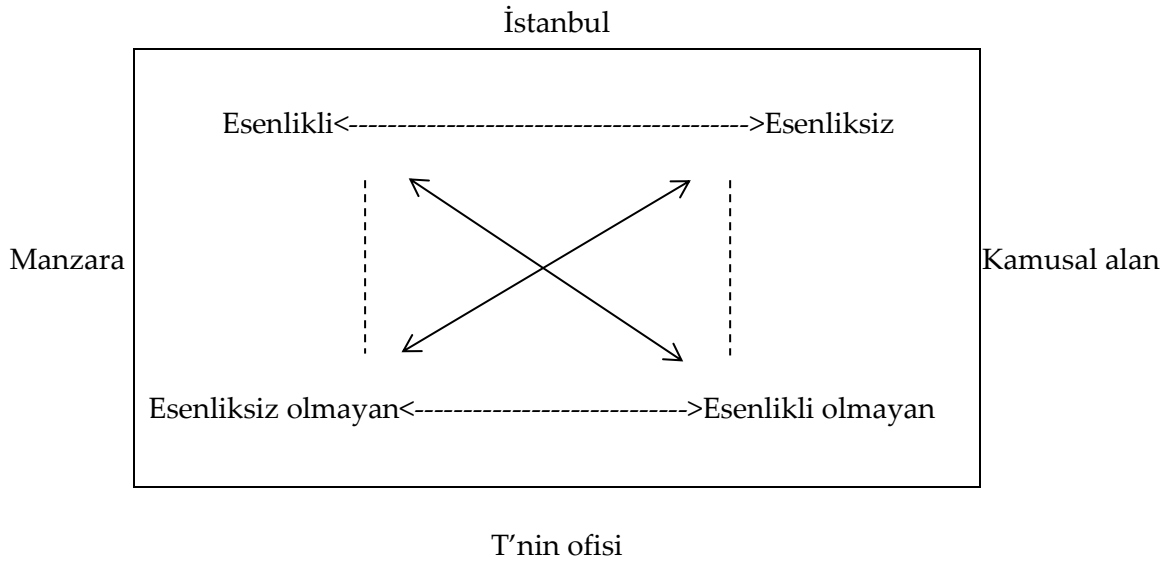
yaşayış şekilleri üzerinden Doğu ve Batı karşıtlığına dayanan klişe bir Şarkiyatçı imge ortaya koymakta ve yer yer açık yer yer de örtük bir söylem oluşturulmaktadır. İstanbul aslında Bond için esenlikli (Greimas ve Courtés, 1979, s. 136) bir yer olsa da şehrin insanları yüzünden esenliksiz (Greimas ve Courtés, 1979, s. 112) bir yer haline dönüşmektedir. Şarkiyatçının gözüyle İstanbul'un Batı'ya benzemeziği hep olumsuz göstergeler üzerine kuruludur; Batılıya da bu yönüyle tanıtılmaktadır.

## 5. GÖSTERGEBİLİMSEL DÖRTGEN

Göstergebilimsel dörtgen, temelleri ilk kez Greimas'ın (1964) bir makalesinde atılan ve daha sonra yayınlanan bir kitap bölümüne de (1966) konu olan bir çözümleme aracıdır. Kavram daha sonra Greimas ve Rastier (1968) tarafından başka bir makalede geliştirilmiştir. "Bir anlam evreninin temel yapısını oluşturan soyut birimleri ve bu birimler arasındaki bağıntıları (ilişkileri, dönüşümleri) belirlemek, sınıflandırmak ve sergilemek için geliştirilen mantıksal model ve bu modelin çizimsel gösterimi" (Rıfat, 2018, s. 133) olarak tanımlanabilir. Söz konusu bağıntılar, "bir anlamlı bütünün soyut ve mantıksal düzeyde oluşmasını sağlayan *temel anlamsal yapı* (ikilikler) ile *temel sözdizimsel yapıyı* (ikiliğin öğeleri arasındaki mantıksal ilişkiler, dönüşümler) değerlendirmeyi sağlar" (Rıfat, 2018, s. 133). Göstergebilimsel dörtgen ortaya çıkardığı görsel şema sayesinde metindeki anlamı sade ve anlaşılır şekilde ortaya koyması nedeniyle etkin bir çözümleme aracıdır.

Dörtgende yer alan ikili ilişkileri oluşturmak için ilk adım, bir kavramdan yola çıkmak olacaktır. Bu kavram dörtgende yer alan "anlam eksenleri, karşıtlıklar, altkarşıtlıklar, çelişkiler, birbirini içeren (tümleyen)" (Rıfat, 2014, s. 80) öğeler üzerinden ifade edilerek çözümlenir. Bu çalışma kapsamında oluşturulan göstergebilimsel dörtgende de çıkış noktası olarak İstanbul alınmakta ve metinde inşa edilen Şark kimliğinin insan unsuruna bağlanması Greimas ve Courtés tarafından duygu durum kategorisi dahilinde tanımlanan esenlikli durum (euphorie), esenliksiz durum (dysphorie) ve ne esenlikli ne esenliksiz durum (aphorie) kavramları (1979, s. 396) üzerinden irdelenmektedir.

Bond'a göre İstanbul tarihi ve turistik mekânları ve doğal güzelliğiyle, yani fiziksel bir uzam olarak güzel bir yerdir. Ancak şehrin kalabalığı, düzensizliği, pisliği ve şehre insanlar tarafından verilen zarar metinde ifade edilmektedir. Yerdeşlik bölümünde görüldüğü üzere, İstanbul'da yaşayan insanlar için kullanılan söylemlerden Bond açısından sorunun şehir değil, insan unsuru olduğu anlaşılmaktadır. Şehir sürekli esenliksiz bir ortam olarak anlatılmasına rağmen güzel manzaralara ilişkin betimlemeler de dikkatlerden kaçmamaktadır. Metindeki İstanbul için bu çalışma kapsamında oluşturduğumuz göstergebilimsel dörtgende esenlikli ve esenliksiz karşıtlığı kullanılmıştır.



Şekil 1.

Bond İstanbul'a uzaktan baktığında uzama yönelik beğenisini dile getirmekte ve şehri esenlikli bir ortam olarak yansıtmaktadır. "İstanbul" adı verdiğimiz kesitte ise İngilizlere ait olan ve Darko'nun başında bulunduğu ofis (T station) betimlenirken Bond'a ait herhangi bir duyguya yer verilmemektedir:

Kerim, nikotinden sararmış fildişi bir ağızlığa bir sigara yerleştirirken, Bond yeni dekore edilmiş gibi boya ve vernik kokan odaya göz gezdirme fırsatı buldu. Oda büyüktü ve kare şeklindeydi, duvarları Kerim'in sandalyesinin arkasındaki oryantal duvar halısı haricinde cilalı maun kaplıydı; tavandan sarkan halı hafif hafif sallanıyordu, sanki arkasında açık bir pencere varmış da esiyormuş gibi. Ancak ışık, duvarların yukarısındaki üç yuvarlak pencereden geldiği için bu pek de olası görünmüyordu. Belki de halının arkasında Haliç'e bakan bir balkon vardı; Bond aşağıdaki duvarlara vuran dalgaların sesini duyabiliyordu. Sağ taraftaki duvarın orta yerine, İngiltere kraliçesinin Annigoni tarafından yapılmış portresinin röprodüksiyonu altın çerçeve içinde asılmıştı. Onun karşısında Winston Churchill'in harp yıllarında Cecil Beaton tarafından çekilmiş bir fotoğrafı yine heybetli bir şekilde çerçevelenmişti [...] (Fleming, 1959, ss. 101- 102).

Görüldüğü gibi mekânın içerisinde Doğu ve Batı'yı temsil eden nesnelere birlikte yer almakta, anlatıcı hepsini tarafsız bir şekilde ele almakta ve Bond bu mekâna karşı kayıtsız olarak tarif edilmektedir. Bu çerçevede esenlikli olmayan ancak esenliksiz de olmayan bir durum yansıtılmaktadır. Bu durum Darko Kerim'in ofisini nötr kıldığından, mekânın uyandırdığı duygu durumu "ne esenlikli ne esenliksiz" (Greimas ve Courtés, 1979, s. 17) olarak tanımlanabilir.

Bir şehirde yaşayan insanların buluşabileceği ortak uzamlar kamusal alanlardır. Bu alanlar, insanların diğerlerini gözlemleyebilecekleri ve kendilerinin gözlemlenebileceği uzamlardır. "Diğer insanların televizyon, video ya da filmdeki deneyimlerinin pasif bir gözlemcisi olmanın aksine, kamusal alanlarda bireyin kendisi mevcuttur, mütevazı bir şekilde katılır ama kesinlikle katılır" (Gehl, 2011, s. 17). Bu anlamda kamusal alan birey için bir keşif alanı olarak düşünülebilir. Metinde İstanbul'daki kamusal alanlar Bond ve özellikle Darko Kerim için insanları gözlemleyebilecekleri yerler olup, Şarkiyatçı klişe söylemlere karakterler kamusal alandayken yer verilmektedir. Metinde kamusal alanda yapılan her betimleme esenliksiz bir ortamı çağrıştırmaktadır; ancak bunun sebebi

daha önce de vurgulandığı üzere insan unsurudur. İnsanların yer almadığı uzamlarda Bond'un olumsuz duyguları olumlu duygulara dönüşmektedir. Bu durum İstanbul'u Bond açısından hem esenlikli hem de eseniksiz kılmaktadır.

## 6. ÇEVİRİ DEĞERLENDİRMELERİ

Çalışmanın bu bölümünde, *From Russia With Love* (1957) başlıklı romanın Ağaoğlu (1965) ve Güneri (1983) tarafından yapılan ve her ikisi de *James Bond Rusya'dan Sevgilerle* başlığıyla aktarılan Türkçe çevirileri ile Gilliard (1964) tarafından yapılan *Bon Baisers de la Russie* başlıklı Fransızca çevirisini incelenerek, özgün metindeki İstanbul imgesinin çevirilerde ne şekillerde evrildiği ele alınmaktadır. 1965 yılında çıkan Türkçe çeviride bu hususa yönelik önemli bir yayınevi notu dikkat çekmektedir:

Kitabın sayfaları arasında rastlanan memleketimiz aleyhindeki bazı pasajlar yazarın şahsi görüşleridir. Eserin yazarı sayın Ian Fleming'in fikirlerine kat'iyen iştirak etmediğimiz ve hatta görüşlerinin hakikatle hiçbir ilgisi olmadığını bildiğimiz halde, tercüme sırasında bu pasajların metinden çıkarılması yoluna gidilmemiş ve bilakis bir İngiliz'in memleketimiz hakkındaki görüş ve düşüncelerinin okuyucularımız tarafından bilinmesinde fayda mülahaza edilmiştir (1965).

Ancak bu açıklamaya rağmen, çeviri değerlendirmesinde görüleceği üzere çeviride çok sayıda anlam evrilmesi bulunmasının yanı sıra yer yer cümleler hatta pasajlar çevrilmemiş, başka bir deyişle anlam yok edilmiştir. Eserin Fransızca çevirisi ile 1983 yılında çıkan Türkçe çevirisinde ise çeviri kararlarına ilişkin bir bilgi yer almamaktadır.

Bu bölümde, çevirilerde oluşan anlam evrilmelerini ortaya koymak için göstergebilimsel çözümleme sürecinde üzerinde durulan bazı bölümler, kaynak metinle birlikte üç erek metne yer veren karşılaştırmalı tablolar üzerinden ele alınmıştır. Eserin 1965 yılına ait Türkçe çevirisi EM1, 1983 yılına ait Türkçe çevirisi EM2 ve Fransızca çevirisi de EM3 olarak adlandırılmıştır.

### Örnek 1

<b>KM</b>	So these <i>dark, ugly, neat little</i> <sup>3</sup> officials were the modern Turks. He listened to their voices, full of broad vowels and quiet sibilants and modified u-sounds, and he watched the <i>dark eyes</i> that belied the soft, polite voices. (Fleming, 1959, s. 97).
<b>EM1</b>	Demek ki, modern Türkler şu <i>esmer, çirkin, mütevazi duruşlu</i> memurlardı. Bir müddet Bond onların kalın sesli harflerin ve U seslerinin bol olarak kullanıldığı konuşmalarını dinledi, uysal, terbiyeli duruşlarını yalanlayan <i>canlı, kara</i> gözlerini seyretti. (Fleming, 1965, s. 83).
<b>EM2</b>	Demek bu <i>esmer, ufak tefek insanlar</i> çağdaş Türklerdi. Bond onların seslerini, geniş sesli harfleri, uzatarak söyledikleri "u"larını dinledi. Yumuşak terbiyeli sesleri vardı. Ama gözleri farklıydı. (Fleming, 1983, s. 94).
<b>EM3</b>	Ainsi ces <i>petits fonctionnaires bruns, affreux, corrects</i> , étaient les Turcs modernes ! Il les écouta parler leur langage plein de voyelles longues, de sifflantes douces et d'«u»

<sup>3</sup> Kaynak ve erek metinlerde karşılaştırmalı olarak incelenen bölümler italik harflerle vurgulanmıştır.

	assourdis, et il guetta les yeux qui démentaient les voix douces et polies (Fleming, 1964, s. 113).
--	---

EM1'deki “mütevazi duruşlu” kelimesi, “neat”[düzenli, temiz giyimli] kelimesinin anlamını karşılamamaktadır. Kelime alakasız olduğu için bu anlam dönüşümü anlamın saptırılmasına (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) bir örnek olarak görülmektedir. Ayrıca kaynak metinde, EM1’de gördüğümüz “canlı” kelimesi yoktur, sadece “dark eyes” [kara gözler] vardır. Burada aşırı yorum (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) söz konusudur. Bunun yanı sıra kaynak metinde Türkler için kullanılan “little” [ufak tefek] göstergesinin karşılığı da EM1’de yer almamakta olup, anlamın yok edilmesi (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) söz konusudur. Bu türden başka bir anlam evrilmesi örneği de Türkler için bir hakaret olan “çirkin” kelimesinin EM2’de ortadan kaldırılmasıdır. Aynı şekilde EM2 ve EM3’te gözlerin rengine yönelik “dark” [kara] göstergesine yer verilmeyerek anlam yok edilmiştir (Öztürk Kasar, 2021, s. 28). Diğer yandan EM3’te kullanılan “ugly” [çirkin] sözcüğüne karşılık olarak seçilen “affreux” sözcüğü bu anlamı içermekle birlikte aynı zamanda “korkunç, berbat, iğrenç” gibi anlamlara da sahiptir. Bu sözcüğün kullanımıyla kelimenin potansiyel anlamları da devreye girdiğinden anlamın aşırı yorumlanması (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) söz konusudur.

## Örnek 2

<b>KM</b>	They were bright, <i>angry, cruel</i> eyes that had only lately come down from the mountains. <i>Bond thought he knew the history of those eyes.</i> They were eyes that had been trained for centuries to watch over sheep and decipher small movements on far horizons. They were eyes that kept the knife-hand in sight without seeming to, that counted the grains of meal and the small fractions of coin and noted the flicker of the merchant’s fingers. <i>They were hard, untrusting, jealous eyes. Bond didn’t take to them.</i> (Fleming, 1959, s. 97).
<b>EM1</b>	Dağlardan henüz inmiş <i>kızgın, parlak, vahşi</i> gözlerdi bunlar. Asırlardan beri davar sürülerini gözlemlemeye, tozlu bozkır ufuklarındaki en küçük hareketleri dahi sezmeğe alışmış gözler. Bunlar eldeki bıçağı görmeden sezen, yiyecek kırıntılarını ve kuruşları santimine kadar sayan, satıcının titreyen parmaklarını farkedenden gözlerdi. <i>Sert, itimsiz, kıskanç</i> gözler (Fleming, 1965, s. 84).
<b>EM2</b>	<i>Zeki, kederli ve bazen öfkeli</i> gözlerdi bunlar. <i>Bond, bu gözlerin tarihini bildiğini sanıyordu.</i> Yüzyıllardır, ufukları seyretmeye alışık gözlerdi bunlar. Tarlayı biçen, tüccarın terazisini dikkatle süzen gözlerdi. <i>Yabancılara güvenmeyen</i> gözler (Fleming, 1983, s. 94).
<b>EM3</b>	C’étaient les yeux brillants, <i>mauvais, cruels</i> d’hommes qui sont depuis peu descendus des montagnes. <i>Bond se rappelait l’histoire de ces yeux.</i> Ils avaient été entraînés durant des siècles à observer par dessus les troupeaux et à déceler les moindres mouvements dans le lointain. C’étaient des yeux qui sans en avoir l’air, ne perdaient pas de vue le manche du couteau, qui comptaient les grains de farine et les plus menues pièces de monnaie, qui épiaient le tremblement des doigts du marchand. <i>Des yeux durs, méfiants, jaloux, pour lesquels Bond n’avait pas de sympathie</i> (Fleming, 1964, s. 113).

Eserin her iki Türkçe çevirisinde de silinmiş cümleler dikkat çekmektedir. Bu cümlelerin Şarkiyatçı bağlamda olumsuz çağrışımları vardır. “Bond thought he knew the history of those eyes” cümlesi daha öncede bahsettiğimiz gibi Batı’nın Doğu’yu bildiği iddiasını destekleyen bir ifadedir. Bu cümlelerin EM2’ye yansıtılmamış olması, bu göstergenin yok edilmesine sebep olmaktadır. Aynı şekilde, Bond’un bu gözlerden hoşlanmadığını ifade eden “Bond didn’t take to them” ifadesi de yine anlamın yok edilmesine (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) bir örnek oluşturmaktadır. “Angry” [kızgın] kelimesi ise yine EM2’de “kederli” sözcüğüyle karşılanmıştır. Bu karşılık “kızgın” sözcüğü gibi olumsuz bir duyguyu ifade etse de yanlış olup, anlamın bozulmasına (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) bir örnektir. Aynı örnekte “untrusting” göstergesinin “yabancılara” güvenmemek bağlamında karşılanması aşırı yorum (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) olup, “hard” ve “jealous” sözcüklerinin çevrilmemesi ise anlamın yok edilmesi (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) sonucunu getirmektedir. EM3’te Türklere yönelik olarak kullanılan tanımlamaların karşılıklarına yer verilmekle birlikte, “angry” [kızgın] sözcüğüne karşılık olarak kullanılan “mauvais” göstergesi; “kötü, kem, fena, tehlikeli, zararlı” gibi anlamlara sahip olduğundan olumsuz bağlamda daha geniş bir gösterge evrenini temsil etmekte olup, tamamıyla ilintisiz olmamakla birlikte yanlış bir anlam üretimi kapsamında anlamın bozulması (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) söz konusudur.

### Örnek 3

<b>KM</b>	<i>exotic breakfast</i> (Fleming, 1959, s. 99).
<b>EM1</b>	<i>kahvaltı</i> (Fleming, 1965, s. 94).
<b>EM2</b>	<i>kahvaltı</i> (Fleming, 1983, s. 84).
<b>EM3</b>	<i>déjeuner exotique</i> (Fleming, 1964, s. 116).

EM1 ve EM2’de “exotic” sözcüğünün ortadan kaldırıldığı saptanmıştır. Bu durum Şarkiyatçı bağlamda önemli olan bir anlamın yok edilmesine (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) neden olmaktadır. EM3’te ise bu gösterge olduğu gibi korunmuştur.

### Örnek 4

<b>KM</b>	Then the way was clear and the old European section of Istanbul glittered at the end of the broad half-mile of bridge with the slim minarets lancing up into the sky and the domes of the mosques, crouching at their feet, looking like big firm breasts. It should have been the Arabian Nights, but to Bond, seeing it first above the tops of trams and above the great scars of modern advertising along the river frontage, it seemed a once beautiful theatre-set that modern Turkey had thrown aside in favour of the steel and concrete flat-iron of the Istanbul-Hilton Hotel, blankly glittering behind him on the heights of Pera . (Fleming, 1959, s. 99).
<b>EM1</b>	Aniden trafik hafifledi, eski İstanbul’un Avrupadaki yarısı, ince uzun minareleri sert ve dolgun kadın göğüslerini andıran kubbeleriyle sabah güneşi altında parladı. Türklerin, son derece güzel bir tiyatro dekoruna benzeyen eski İstanbul’u, arkasındaki tepelerde gözüken Hilton Otelinin inşaat demirlerine, pis lekeler gibi renkli manzarayı bozan büyük, modern ışıklı reklam panolarına kurban ettikleri her vesileyle anlaşılıyordu. (Fleming, 1965, s. 85).

<b>EM2</b>	Sonra yol açıldı ve İstanbul'un eski Avrupa yakası geniş köprüünün karşı tarafında pırıl pırıl parladı. <i>Camilerin kubbeleri, gökleri delen ince ve zarif minarelerinin Binbir Gece Masalları'na sahne olacak kadar büyüleyici kenti, Beyoğlu yığını tepelerinden kendine bomboş parlayarak bakan Hilton gibi çelik ve beton yığını uğruna bir kenara atılmış gibiydi.</i> (Fleming,1983, ss. 94-95).
<b>EM3</b>	Alors le chemin fut libre ; le vieux quartier européen d'Istanbul scintilla à l'extrémité du pont, c'est-à-dire au moins à huit cents mètres, avec les minces minarets s'élançant vers le ciel et les dômes des mosquées accroupies à leur pied, <i>comme des beaux seins fermes. Cela aurait pu être les Mille et une Nuits, mais, pour Bond, qui voyait cela pour la première fois au-dessus du toit des tramways et des grands panneaux publicitaires plantés le long de la rivière, cela ressemblait plutôt à un décor de Théâtre autrefois magnifique, décor que la Turquie moderne avait écarté en faveur de l'acier et du ciment armé de l'Istamboul-Hilton Hotel, qu'on voyait étinceler sur les hauteurs de Péra.</i> (Fleming, 1964, s.117).

Dinî bir gösterge olan kubbelerin dik göğüslere benzetildiği bölümün EM2'de atlanması anlamın yok edilmesine (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) bir örnektir. Özgün metinde yer alan "Arabian Nights" [Binbir Gece Masalları] ise EM1'de yok edilmiştir (Öztürk Kasar, 2021, s. 28). Modern Türkiye'nin eski Avrupa yakasını İstanbul-Hilton Otelinin çeliği ve yassı beton demirleri uğruna bir kenara attığını anlatan ifade, EM2'ye edilgen yapı kullanılarak aktarılmış ve böylelikle Modern Türkiye'nin suçlu çıkarılmasına yönelik anlam örtülerek anlamın bulanıklaştırılması (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) söz konusu olmuştur. EM2'de ise "scar" [yara izi] metaforu ve "Pera" göstergesinin yok edildiği görülmektedir. İstanbul'dan "büyüleyici" diye söz edilmesi İstanbul lehine bir aşırı yorumdur (Öztürk Kasar, 2021, s. 28). "Pera"nın Beyoğlu'na dönüşmesi ise Pera'nın Beyoğlu'nun eski ismi olması açısından anlamın kaydırılması (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) olarak yorumlanabilir. Diğer yandan, örnek paragrafın bütün olarak değerlendirilmesinde, EM2'ye kısaltılıp karıştırılarak aktarıldığı görülmektedir. EM3'te ise Türklere yönelik tanımlamaların karşılıklarına yer verilmiş olup, göğüs benzetmesi bağlamında kullanılan "big" [büyük] sözcüğüne karşılık olarak "beaux" [güzel] göstergesine yönelik seçim, yanlış anlam üretimi kapsamında anlamın bozulmasına (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) bir örnektir.

### Örnek 5

<b>KM</b>	<i>It was a strong Western handful of operative fingers -not the banana skin handshake of the East that makes you want to wipe your fingers on your coat-tails</i> (Fleming, 1959, ss. 100-101).
<b>EM1</b>	<i>Bir Avrupa'lının el sıkıştıydı bu. İnsana sonradan ellerini bir tarafa silmek ihtiyacını hissettiren Şarkvari, hilekar bir el sıkışı değil.</i> (Fleming, 1965, s. 86).
<b>EM2</b>	<i>Güçlü bir eldi bu.</i> (Fleming,1983, s. 96).
<b>EM3</b>	<i>[...] celle d'un Occidental aux doigts actifs. Rien à voir avec la poignée de main en peau de banane des Orientaux, qui vous donne envie de vous essuyer la main au revers de votre veston</i> (Fleming, 1964, s. 118).

Kaynak metinde Doğu ve Batılıların el sıkışma şekillerini karşılaştırarak Batılıların üstünlüğünü bir kez daha göstermektedir. Özgün metinde yer alan “operative” [etkili] sözcüğü yine Batılının gücünü ortaya koymaktadır. EM1’de bu göstergenin çevrilmemiş olması anlamın yok edilmesidir (Öztürk Kasar, 2021, s. 28). Ayrıca “banana skin” [muz kabuğu] benzetmesi de EM1 ve EM2’de yer almayıp, anlam yok edilmiştir (Öztürk Kasar, 2021, s. 28). Diğer yandan, EM2’de sadece “güçlü” göstergesi korunmuştur. Bu bağlamda örnekte görüldüğü gibi EM2’de anlamın yok edilmesine (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) yönelik pek çok örnek bulunmaktadır. Öte yandan EM3’te bu olumsuz göstergelerin karşılığına yer verildiği görülmektedir.

### Örnek 6

<b>KM</b>	A new concierge was on duty at the Kristal Palace, <i>a small obsequious man with guilty eyes in yellow face</i> (Fleming, 1959, s. 107).
<b>EM1</b>	Kristal Palas’a geldiği zaman kâtibin yerine başka birisinin geçmiş olduğunu fark etti. Bu gözlerinden <i>kalleşlik okunan, ufak tefek, hımbıl</i> görünüşlü bir adamdı (Fleming, 1965, s. 92).
<b>EM2</b>	<i>Sarı yüzlü, suçlu bakışları olan ufak tefek</i> bir adamdı bu (Fleming, 1983, s. 102).
<b>EM3</b>	Au Kristal Palas, <i>c’était un autre concierge qui était de service: un petit homme obséquieux, avec des yeux craintifs dans une figure jaune</i> (Fleming, 1964, s. 127).

EM1 ve EM2’de “obsequious” [itaatkâr] kelimesi ortadan kaldırılarak anlam yok edilmiştir (Öztürk Kasar, 2021, s. 28). Ayrıca “guilty” [suçlu] sözcüğü için kullanılan “kalleş” karşılığı daha olumsuz bir anlam yaratmaktadır. TDK’ya göre kalleş “birine kötülük eden” (2011) anlamını taşır ve bu anlam ilintisiz olmamakla birlikte yanlıştır. Bu açıdan bu tür bir evrilme anlamın bozulması (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) olarak görülebilir. EM3’te Türk kâtime yönelik tanımlamaların karşılıklarına yer verilmekle birlikte, “guilty” [suçlu] sözcüğüne karşılık olarak kullanılan “craintif” göstergesi; “ürkek, korkak, tedirgin” gibi anlamlara da sahip olduğundan içerdiği potansiyel anlamlar nedeniyle anlamın kaydırılmasına (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) örnektir.

### Örnek 7

<b>KM</b>	What a man for Head of Station T! His size alone, in this country of <i>furtive, stunted little men</i> , would give him authority, and his giant vitality and love of life would make everyone his friend. Where had this exuberant shrewd pirate come from? (Fleming, 1959, s. 109).
<b>EM1</b>	T için ne iyi başkan seçmişlerdi. Bu <i>eciş bücüş insanlarla</i> dolu memlekette, Kerim’in sadece boyu bosu bile otorite sağlaması için yeter de artardı. (Fleming, 1965, s. 94).
<b>EM2</b>	T bölümün şefi ne adamdı ya! Herkesin <i>orta boylu</i> olduğu bu ülkede sadece cüssesiyle otorite yaratabiliyordu. (Fleming, 1983, s. 103).
<b>EM3</b>	Quel homme <i>c’était, pour diriger la station T !... Rien que son gabarit, dans ce pays de petits hommes fuyants et chétifs</i> , devait lui donner de l’autorité, son énergie débordante, son amour de la vie, devaient le rendre sympathique à tous. D’où venait ce pirate sagace et exubérant? (Fleming, 1964, s. 128).

Kaynak metinde geçen “furtive” [sinsi] sözcüğüne ve örnekteki üçüncü cümleye EM1 ve EM2’de yer verilmeyerek anlam yok edilmiştir (Öztürk Kasar, 2021, s. 28). EM2’de ayrıca “stunted



little men” [bodur küçük insanlar] ifadesi de “orta boylu” olarak aktarıldığından, ilintisiz olmamakla birlikte yanlış bir anlam üretilmesi sonucunda anlamın bozulması (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) söz konusu olmuştur. EM3’te Türklere yönelik tanımlamaların karşılıklarına yer verilmekle birlikte, “furtive” [sinsi] sözcüğüne karşılık kullanılan “fuyant” göstergesi; sözcüğün “kaçak, kaçamaklı” gibi potansiyel anlamlarıyla ön plana çıkmasından dolayı anlamın kaydırılması (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) söz konusudur.

### Örnek 8

<b>KM</b>	<i>That is the only way to treat these damn people. They love to be cursed and kicked. It is all they understand. It is in the blood. All this pretence of democracy is killing them. They want some sultans and wars and rape and fun. Poor brutes, in their striped suits and bowler hats. They are miserable. You’ve only got to look at them. However, to hell with them all. (Fleming, 1959, s. 110).</i>
<b>EM1</b>	-
<b>EM2</b>	-
<b>EM3</b>	<i>Il n’y a pas d’autre façon de traiter ces sacrés types. Ils aiment les engueulades et les coups de pied dans le train. Ils ne comprennent que ça, ils ont ça dans le sang. Toutes ces histoires de démocratie les embêtent. Ce qu’ils veulent, c’est des sultans, des guerres, des viols et de la rigolade. Pauvres crétins en pantalons rayés et chapeaux melon ! Ils sont minables. Il n’y a qu’à les voir. Enfin, qu’ils aillent tous au diable ! (Fleming, 1964, s. 130).</i>

Singer’ın KM ile EM2’yi karşılaştırmalı olarak incelediği makalesine göre göre “[p]asajı Türkçeye çevirmek, Türk ceza kanununun 159. Maddesi uyarınca ‘Türklüğe hakaretten’ kovuşturmayla bile yol açabilirdi” (2012, para. 24). Bu romanı İstanbul’da şahit olduğu 6-7 Eylül olaylarından iki yıl sonra yayınlayan Fleming gibi, Güneri de çevirisini belirli bir tarihsel bağlam dahilinde kaleme almıştır:

1980 askeri darbesinin ardından Türkiye’nin iktidardaki generalleri, basın özgürlüklerini ve diğer temel hakları sert ve şiddetli bir biçimde kısıtlamıştı. “Türklüğe hakaretten” yargılanma korkusu, Güneri’yi ya da yayıncıyı Fleming’in en saldırgan pasajlarını atlamaya sevk etmiş olabilirdi. Diğer değişiklikler de hikâyenin mevcut siyasi ideolojiye, kişisel inançlara veya basit bir kitap satma arzusuna göre uyarlanması ile açıklanabilir (Singer, 2012, para. 28).

Türklere yönelik ciddi aşağılamalar içeren bu bölüm, Güneri gibi Yakut tarafından da atlanmış ve böylelikle her iki Türkçe çeviride de yer almamıştır. Diğer yandan, EM3’te söz konusu olumsuz göstergelere yer verilmiştir.

### Örnek 9

<b>KM</b>	<i>At the Column of Constantine the car turned right, through mean twisting streets that smelled of garbage [...] (Fleming, 1959, s. 136).</i>
-----------	--

EM1	Çemberlitaş'a doğru sağa saptı. Şimdi çöp kokan daracık ve karanlık sokaklarda ilerliyorlardı. (Fleming, 1965, s. 122).
EM2	Kapalı Çarşı'nın önünden Çemberlitaş'ı geçtikten sonra, dar yan sokaklardan birine saptılar. (Fleming, 1983, s. 126).
EM3	A la Colonne de Constantin, la voiture vira à droite, prit des rues misérables et tortueuses qui sentaient l'ordure [...] (Fleming, 1964, s. 164).

Kaynak metinde yer alan "streets that smelled of garbage" [çöp kokan sokaklar] betimlemesi EM2'ye aktarılmamış olup, anlamın yok edilmesi (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) söz konusudur. Diğer yandan bu gösterge EM1 ve EM3'te yer almaktadır.

### Örnek 10

KM	<i>His instinct told him, as it has told other travellers, that Istanbul was a town he would be glad to get out of alive</i> (Fleming, 1959, s. 137).
EM1	<i>Kendisinden önce daha birçok seyyahların da hissettikleri gibi, Bond İstanbul'dan canlı olarak ayrılmayı özliyordu adeta</i> (Fleming, 1965, s. 123).
EM2	-
EM3	<i>L'instinct de Bond lui disait, comme cela avait été le cas pour d'autres voyageurs, qu'Istanbul était une ville dont il fallait s'estimer heureux de sortir vivant</i> (Fleming, 1964, s. 165).

Bu bölümde Bond'un içgüdüünün İstanbul'dan canlı çıkabilirse mutlu olması gerektiğini söylemesi gezginlerin İstanbul'dan tedirgin oldukların göstermesi bakımından önemlidir. Bu bölümün EM1'deki karşılığı olan cümle neredeyse bir anlam ifade etmemektedir. Bu bağlamda Bond'un İstanbul'dan canlı olarak ayrılmayı "özlemesi" anlamın parçalanmasına (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) bir örnek olarak değerlendirilebilir. EM2'de paragrafın hiç çevrilmediği görülmekte ve bu da anlamın yok edilmesine (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) örnek oluşturmaktadır. Öte yandan kaynak metinde üretilen anlam EM3'te atlanmadan aktarılmaktadır.

### Örnek 11

KM	They came to a narrow stinking alley that dived steeply down the hill to their right. Kerim turned into it and started gingerly down its cobbled surface. 'Watch your feet,' he said softly. "Garbage is a polite word for what my charming people throw into their streets" (Fleming, 1959, s. 138).
EM1	Nihayet sağ tarafta doğruca tepeden aşağıya inen ağaçlık bir yolun başına geldiler. Kerim hemen kıvrılıp Arnavut kaldırımları üzerinde seke seke yürümeye başladı. Bir ara arkasına dönerek: 'Adımlarına dikkat et. Bizim hemşerileri çöplerini bazan olduğu gibi sokağa dökerler,' dedi. (Fleming, 1965, s. 123).
EM2	-
EM3	Ils parvinrent à une ruelle puante qui, sur leur droite, descendait en pente rapide. Kerim s'engagea sur les pavés mal joints. « Regardez où vous mettez les pieds, dit-il à voix basse.

	<i>Ordures est un mot poli pour désigner ce que mes charmants compatriotes jettent dans les rues »</i> (Fleming, 1964, s. 165).
--	--

Örnekteki bölüme EM2’de yer verilmediğinden anlamın yok edilmesi (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) söz konusu olmuştur. EM1’de “Bizim hemşerileri çöplerini bazan olduğu gibi sokağa dökerler” cümlesi çöplerin sokağa “bazen” döküldüğünü ifade edip aşağılayıcı anlamı yumuşattığından anlamın eksik yorumlanmasına (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) bir örnektir. “Charming” [hoş, sevimli] sözcüğü, kaynak metnin bağlamından anlaşılacağı üzere ironik bir ifade olup, çeviride bu ironiye yer verilmediğinden bu gösterge bağlamında anlamın yok edilmesi (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) söz konusudur. EM2’de ise anlam çevirinin yapılmaması suretiyle yok edilmiştir. Öte yandan bu olumsuz göstergelere EM3’te yer verilmiştir.

### Örnek 12

<b>KM</b>	Kerim turned to him with a broad white grin. He pointed upwards at a towering block of black shadow. ‘Mosque of Sultan Ahmet. <i>Famous Byzantine frescoes</i> . Sorry I haven’t got time to show you more of the beauties of my country’ (Fleming, 1959, s. 138).
<b>EM1</b>	Kerim bütün yüzünü kaplayan bir gülümsemeyle dönüp baktı, parmağıyla ilerdeki büyük siyah lekeyi işaret etti. “Sultan Ahmet Camii. Daha ilerdeki de <i>mozaikleri ile meşhur olan Ayasofya</i> . Vakit bulup da memleketimin güzel yerlerini sana gezdiremediğim için özür dilerim.” (Fleming, 1965, s. 123).
<b>EM2</b>	-
<b>EM3</b>	Ils s’arrêtèrent au bout de la ruelle. Kerim se tourna vers Bond avec un large sourire satanique. Il lui désigna une masse d’ombre en forme de tour: « Mosquée du sultan Ahmet. <i>Célèbres fresques byzantines</i> . Désolé de ne pas avoir le temps de mieux vous montrer les beautés de mon pays » (Fleming, 1964, s. 166).

Örnekteki bölüme EM2’de yer verilmediğinden anlamın yok edilmesi (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) söz konusu olmuştur. Kaynak metindeki “Famous Byzantine Frescoes” [meşhur Bizans freskleri] ile Ayasofya işaret edilmektedir. EM1’de bu ifadenin “Ayasofya” şeklinde karşılanması örtük olan anlamı açıkça ortaya koyduğundan anlamın aşırı yorumlanmasına (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) bir örnektir. Bu aktarımda eserde geçen Bizans sözcüğü de yok edilmiştir. Diğer yandan, EM3’te bu göstergeye yer verilmiştir.

## 7. SONUÇ

1955 yılında İstanbul’da 6-7 Eylül olaylarına şahit olan Fleming, 11 Eylül tarihinde *Sunday Times*’da yayınlanan yazısında “Atatürk’ün ölümsüz hatrasına sadık kalan Türkiye, belki kaderine ve kesinlikle de en az dörtte üçü doğulu olan gerçek kişiliğine meydan okuyarak, kaderini Doğu’dan Batı’ya doğru şekillendirmeye devam etmekte” (Singer, 2012, para. 2) şeklinde bir ifade kullanmıştır. Sonrasında, *James Bond* serisinden 1957 yılında yayınlanan *From Russia With Love* adlı eserinde İstanbul’a yer verirken, Türkiye ve Türklerle ilgili önyargıları da kitabına taşımıştır. Kitap, Batı

tarafından Doğuya yönelik olarak inşa edilen kimliğin yazınsal yapıttaki yansımalarının örneklenmesi bağlamında ilginç bir kaynaktır.

Bu çalışma kapsamında Öztürk Kasar'ın geliştirdiği çeviri göstergebilimi yaklaşımı çerçevesinde Paris Göstergebilim Okulu çalışmalarından derlediği metin çözümleme işlemlerinden (Öztürk Kasar, 2009, ss. 166-172; Tuna ve Kuleli, 2017, ss. 31-43) kesitleme ve yerdeşlikler ile Greimas tarafından geliştirilen göstergebilimsel dörtgen (Greimas ve Courtés, 1982, s. 308) kuramsal altyapı olarak kullanılmıştır. Söz konusu çözümleme basamaklarında, İstanbul ve Türklere ilişkin göstergelere Edward Said tarafından geliştirilen Şarkiyatçılık fikri doğrultusunda bakılmıştır. Diğer yandan, kaynak metinde söz konusu klişelerden üretilen göstergeler Öztürk Kasar'ın geliştirdiği "Çeviride Anlam Evrilmesi Dizgeselliği" (2021) üzerinden erek metinlerle karşılaştırılıp değerlendirilmiştir. Gerek çözümleme gerekse karşılaştırma aşamalarında metnin İstanbul'da geçen kesitiyle alt kesitleri temel alınmıştır.

Kaynak metinde yer alan yerdeşliklerin incelemesinden İstanbul'un bu eserde oldukça esenliksiz bir yer olarak anlatıldığı ve sorunun kamusal alan olarak sunulduğu gözlemlenmiştir. Türklerin dış görünüşü, karakteri ve yaşayış şekli, eserde yaratılan esenliksiz İstanbul atmosferine katkı sağlamaktadır. Ayrıca eserde Şarkiyatçı klişelerle İstanbul'un kamusal alanları ve insanları üzerinden yaratılan Türkiye temsili, Doğu ile Batı arasındaki kutuplaşmayı da göstermektedir. İstanbul aslında şehir olarak Bond için esenlikli bir yer olabileceken, şehrin insanları yüzünden esenliksiz bir yer haline dönüşmektedir. Bu durum, bu çalışma kapsamında oluşturan göstergebilimsel dörtgen üzerinden de ortaya koyulmuştur.

Metnin çözümlenmesiyle saptanan İstanbul göstergeleri Ağaoğlu (1965) ve Güneri (1983) tarafından yapılan Türkçe çevirilerle Gilliard (1964) tarafından yapılan Fransızca çeviride yer alan karşılıklarıyla birlikte incelenmiş ve çevirilerde İstanbul'a yönelik anlamların hangi çevirilerde ne derece yansıtıldığı ya da evrildiği değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme sonucunda metnin Fransızca çevirisinde Şarkiyatçı göstergelerin korunduğu ve hatta birkaç örnekte anlamın aşırı yorumlanması ve kaydırılması suretiyle pekiştirilerek aktarıldığı görülmüştür. Öte yandan, Türkler hakkında kullanılan olumsuz söylemlerin pek çoğuna Türkçe çevirilerde yer verilmemiş ya da yaratılmak istenen izlenimi yer yer olumluya çevirebilecek derecede anlam evrilmeleri söz konusu olmuştur. 1983 yılına ait çeviride ise bir önceki çeviriye kıyasla daha fazla anlam evrilmesi bulunduğu ve çeviri kararlarının erek metinde neredeyse esenlikli bir İstanbul ortamı sunduğu görülmüştür. Sonuç olarak bu çalışmada Şarkiyatçı klişelerin İngilizce kaynak metin aracılığıyla açık ya da örtük olarak yeniden üretildiği ve Fransızca erek metin aracılığıyla aynı şekilde aktarıldığı ortaya koyulmuş, ancak Türkçe çevirilerinde Fleming'in İstanbul için yarattığı olumsuz imajı altüst etmeye yönelik bir strateji gözlemlenmiştir.

## KAYNAKÇA

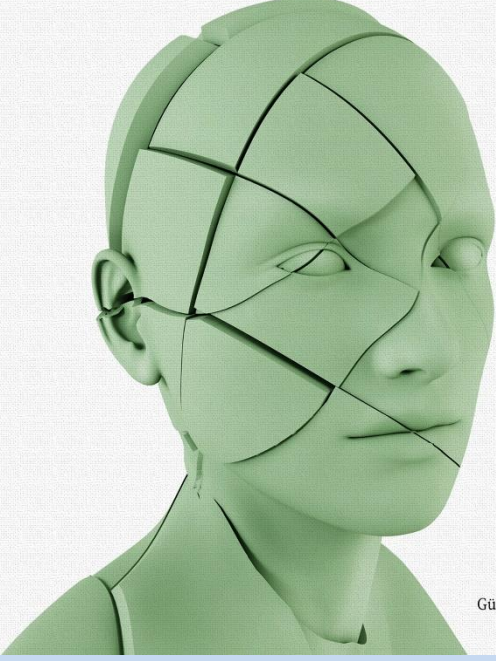
- Barbar. (2011). Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr>
- Çelik, B. (2020). *Reading the city: Western representations of Istanbul in crime fiction and their Turkish translations*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi.

- Çoruk, A. Ş. (2007, Aralık). Oryantalizm üzerine notlar. *Sosyal Bilimler Dergisi*. 9(2), 193- 204. Erişim adresi <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423867237.pdf>
- Eren, O. (2008, Mayıs). Türkiye’de geçen yabancı polisiyeler (1902-60). *Virgül*. (118), 54-58. İstanbul: Yapı Kredi.
- Eziler Kıran, A. ve Kıran, Z. (2011). *Yazınsal okuma süreçleri (Dilbilim, göstergebilim ve yazınbilim yöntemleriyle çözümlemeler)*. Ankara: Seçkin.
- Fleming I. (1959). *From Russia with love* (2nd ed.). London: Pan Books.
- Fleming, I. (1964). *Bons Baisers de Russie*. (Çev. A. Gilliard). Paris: Plon.
- Fleming, I. (1965). *James Bond Rusya’dan sevgilerle*. (Çev. N. Ağaoğlu). İstanbul: Başak Yayınevi.
- Fleming, I. (1983). *James Bond Rusya’dan sevgilerle*. (Çev. Y. Güneri). İstanbul: Tay Yayınları.
- Gehl, J. (2011). *Life between buildings: Using public space*. (Çev. J. Koch). Washington: Island Press. Erişim adresi: [https://www.academia.edu/29430383/jan\\_Gehl-Life\\_Between\\_Buildings](https://www.academia.edu/29430383/jan_Gehl-Life_Between_Buildings)
- Goodman, S. (2016). *British spy fiction and the end of empire*. New York: Routledge. Erişim adresi: <http://www.lander.odessa.ua/doc/BritishSpyFiction.pdf>
- Greimas, A. J. (1964). La structure élémentaire de la signification en linguistique. *L’Homme*. 4(3), 5-17.
- Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale: Recherche de méthode*. Paris: Larousse.
- Greimas, A. J. ve Courtés, J. (1979). *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du Langage*. c.1. Paris: Hachette.
- Greimas, A. J. ve Courtés, J. (1982). *Semiotics and language: An analytical dictionary*. (Çev. L. Crist, D. Patte, J. Lee, E. McMahon II, G. Philips ve M. Rengstorf). Bloomington: Indiana University Press.
- Greimas, A. J. ve Rastier, F. (1968). The interaction of semiotic constraints. *Yale French Studies*, 4, 86-105.
- Kalleş. (2011). Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr>
- Kefeli, E. (2006). Karşılaştırmalı edebiyat: Tanım, yöntem ve incelemeler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. 4(8), 331-350.
- Morin, K. M. (2018). Edward W. Said. *Mekân ve yer üzerine büyük düşünürler*. B. Duman (Ed.). (Çev. E. Ş. Ataman). (ss. 573-584). İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Öztürk Kasar, S. (2009a). Pour une sémiotique de la traduction. C. Laplace, M. Lederer ve D. Gile (Eds.), *La Traduction et ses métiers* içinde, 163-175. Caen: Lettres Modernes Minard, Cahiers 12 Champollion.
- Öztürk Kasar, S. (2009b). Un chef d’œuvre très connu: Le chef d’œuvre inconnu de Balzac, commentaires d’une traduction à l’autre laissant traces. M. Nowotna ve A. Moghani, (Eds). *Les traces du traducteur*. Paris : Publications de l’INALCO, 187-211.
- Öztürk Kasar, S. (2020, Avril). De la désignification en traduction littéraire: Les gens d’en face de Georges Simenon dans le contexte turc du point de vue de la sémiotique de la traduction. *Parallèles*, 32 (1), 154-175.

- Öztürk Kasar, S. (2021). "Çevirmek, anlamı eğip bükme sanatı mıdır?" *Söylem, anlam ve çeviri üzerine disiplinlerarası tartışmalar*. (D. Tuna ve M. Kuleli, Eds.). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Öztürk Kasar, S. ve Tuna, D. (2015). Yaşam, yazın ve yazın çevirisi için gösterge okuma. *Frankofoni Fransız dili ve edebiyatı inceleme ve araştırmaları ortak kitabı 27*. Ankara: Bizim Grup Basımevi, 457-482.
- Rıfat, M. (2014). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Rıfat, M. (2018). *Açıklamalı göstergebilim sözlüğü (Kavramlar yöntemler kuramcılar okullar)*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Said, W. E. (2017). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark anlayışları*. (Çev. B. Yıldırım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Singer, S. R. (2012). Lost in translation: James Bond's Istanbul. *The American Interest*. 8(3). Erişim Adresi: <https://www.the-american-interest.com/2012/12/12/lost-in-translation-james-bonds-istanbul/>
- Tuna, D. ve Kuleli, M. (2017). *Çeviri göstergebilimi çerçevesinde yazınsal çeviri için bir metin çözümleme ve karşılaştırma modeli*. Konya: Eğitim Yayınevi.

# TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

# Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

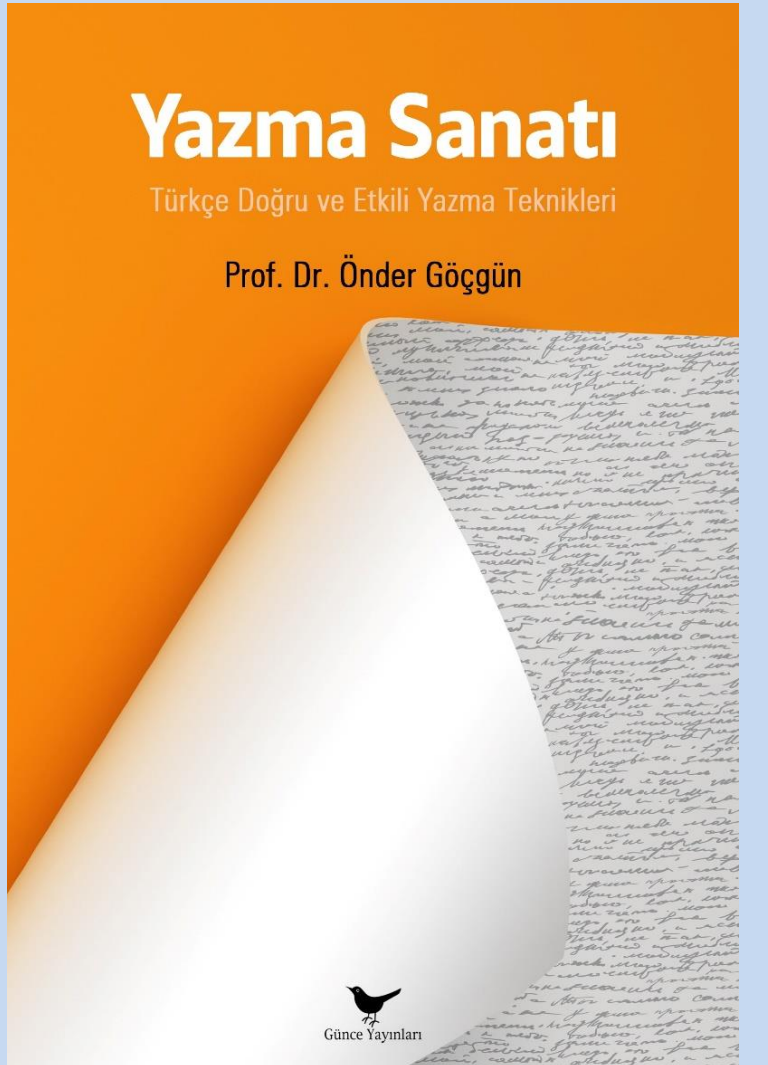


Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

# Dede Korkut Hikâyeleri ve Beowulf'ta Kadın Temsili

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ AZİME PEKŞEN YAKAR\*

## Öz

Bu makale, Orta Çağ'dan günümüze ulaşan iki önemli ulusal destan olan *Dede Korkut Hikâyeleri* ve *Beowulf*'ta bulunan kadın tiplerini karşılaştırmalı olarak incelemeyi amaçlamaktadır. Her iki eserde de oğullarının kahramanlıklarından dolayı övülen annelere, bir kayba ağıt yakan veyahut yas tutan kadınlara rastlamak mümkündür. Bu tip kadınlar genelde pasif olarak resmedilmiştir ve hatta bazı durumlarda bu tip kadınların pasiflikleri erdem olarak yansıtılmıştır. Bu tür tasvirlerin yanısıra güçlü ve aktif kadın karakterler de mevcuttur. Bu tip aktif kadınlar at binip ok atabilen savaşçı kadınlardır ve erkek kahramanları güç durumlardan kurtarabilecek yeteneklere sahiptir. İki destan da tek başına toplumsal cinsiyet ve kadın konusunda çalışılmış olmasına rağmen yine bu konularda karşılaştırmalı olarak incelenmemiştir. Bu bağlamda, bu makale, eserlerin ortaya çıktığı coğrafyaları, dönemin şartlarını, dinlerin toplumsal cinsiyet rollerine etkisini, bahsi geçen toplumların yerleşik ve konargöçer düzenlerini dikkate alarak *Dede Korkut Hikâyeleri* ve *Beowulf*'un kadın tiplerini karşılaştırmalı olarak incelemektedir.

**Anahtar sözcükler:** *Dede Korkut Hikâyeleri*, *Beowulf*, kadın, savaşçı kadın, Türk destanı, eski ingilizce destan

## THE REPRESENTATION OF WOMAN IN THE BOOK OF DEDE KORKUT AND BEOWULF

### Abstract

This article aims to analyse the female types in *The Book of Dede Korkut* and *Beowulf*, two important national epics that have survived today from the Middle Ages, comparatively. In both works, it is possible to encounter mothers who are praised for the heroism of their sons, and women mourning a loss. Such women are often portrayed as passive, and even their passivity is presented as a virtue in some cases. In addition to this type of woman, there are also strong and active female characters. These are warrior women who are able to ride horses and shoot arrows, and they have the skills to rescue male heroes in distress. Although both works have been analysed in terms of their treatment of gender and women, they have not been examined comparatively on these issues. In this context, this article comparatively examines the female characters of *The Book of Dede Korkut* and *Beowulf* by taking into account the geographies in which the works emerged, the conditions of the period, the effects of religions on gender roles, and the settled and nomadic orders of the mentioned societies.

**Keywords:** *The Book of Dede Korkut*, *Beowulf*, woman, warrior woman, Turkish epic, old english epic



## GİRİŞ

**D**ede Korkut Hikâyeleri ve *Beowulf* başlıklı eserler, Orta Çağ'da sözlü olarak aktarılmış olup daha sonra yazıya geçirilen kahramanlık hikâyeleri anlatır. Bu nedenle, hem anlatıldıkları hem de yazıya geçirildikleri dönemin özelliklerini içerirler (Chadwick ve Zirmunsky, 1969, s. 309; Ergin, 2008, ss. 5-10; Reichl, 2012, s. 682). İki eserin ait oldukları dönemin kahramanlık hikâyelerinde, savaşın çok mühim bir yeri vardır. Savaş, bu toplumların varoluşlarının tek yolu olarak görülür (Reis, 2011, p. 26). Bu nedendir ki destanlarda kahraman baş karakterdir.

Kahraman kavramının destanlarda diğer türlerden çok daha önemli bir yeri vardır. Ana konusu savaş olan bir türde genç ve kuvvetli erkek kahramanın eserin merkezinde olması şaşırtıcı değildir (Reis, 2011, p. 26). Kahraman olmak ise elbette kolay değildir. Bu kahramanların öncelikle soylu olmaları gerekmektedir. Fakat kan bağıyla soylu olmak yeterli değildir. Kahraman hareketleriyle de soylu olduğunu kanıtlamalı, yüce bir amaç için çalışmalı ve gerektiğinde ölüme yürümekten çekinmemelidir. Destan türünde kahramanlar genellikle ait oldukları toplumlara karşı sorumluluk sahibidir ve toplumlarına bir şekilde katkıda bulunmak isterler (Pekşen Yakar, 2021, s. 412). Nitekim, bu kahramanlar çoğu zaman toplumlarının varoluşu ve refahı için savaş verir. Toplumlar onların yaptıkları sayesinde var olur ve ayakta kalır ya da yok olur. Örneğin *Beowulf'ta* Beowulf'un ölümünün yasını verirken insanları bir taraftan derin bir keder sarar çünkü Beowulf'un ölümünün duyulmasıyla düşmanlar kıyılarına üşüşecek ve o toplumu yok edecektir (Ağıl, 2020, s. 128).

Kahramanın olmazsa olmazlarından birisi ismidir ve bu ismi kazanması gereklidir. Kahramanlık eylemleriyle kazanılan bu isimler, kahramanların özelliklerini de dinleyiciye aktarır. Örneğin, *Beowulf'ta*, Beowulf ismi, "beo" ve "wolf" kelimelerinin birleşiminden oluşur (Neidorf ve Zhu, 2022, s. 109). Bu kelimeler aslında "ayı" sözcüğünün dolaylamasıdır ve kahramanın gücünü betimler (Neidorf ve Zhu, 2022, s. 109). *Dede Korkut Hikâyeleri'nde* ise Boğaç Han örneği verilebilir. Dirse Han'ın oğlu boğayla güreşip yendiğinde Dede Korkut tarafından bizzat Boğaç Han olarak isimlendirilir (Duymaz, 2020, s. 117). Kahramanlar için hak ederek edindikleri isimlerini ölümsüzleştirmeleri de o ismi kazanmak kadar elzemdir. Ölümden sonra da isimlerini yaşatmak için korkusuzca her savaşa atılırlar. Onları ölümsüzleştirecek olan, savaş meydanında verdikleri yığıtlıklarle kazandıkları ünleridir.

Anlaşılabacağı üzere, destanlarda aktarılan toplumlar ataerki bir düzene sahiptir. Ataerki kavram olarak Weber ve Hartmann gibi birçok önemli toplum bilimci tarafından sıklıkla kullanılmıştır (Walby, 1989, s. 214). Bu toplum bilimciler ataerki kavramını genellikle benzer biçimlerde tanımlamış olsalar da kuramlarında önemli farklılıklar da görülür. Gerda Lerner'a göre ataerki ailede kadın ve çocuklar üzerindeki erkek egemenliğinin genel olarak toplumda kendini tekrar etmesi ve göstermesidir (1986, s. 239).

Ataerki düzen kavramı temelde toplumda iktidar ilişkilerinin varlığını ve bu güç ilişkilerinde erkeğin kadın üzerinde egemen olduğunu aktarır (Kavasoğlu Parlak, 2019, s.12; Berktaş, 2014, s. 24; Bhasin, 2014, s. 12-16). Benzer bir biçimde, bu makalede ataerki kavramı erkeklerin kadınlara

hükmettiği, kadınların ezildiği ve sömürüldüğü sosyal yapı ve uygulamalar bütünü olarak ele alınmıştır (Lerner, 1986, s. 239; Walby, 1986, s. 214).

Ataerkil toplumlarda her cinsiyete belli roller atfedilir. Başka bir deyişle, erkek ve kadına atfedilen net kurallar, görevler ve roller vardır. Erkek/kahraman bu düzenin merkezindedir (Eray Sarıtaş, 2020, s. 1954). Savaşarak, gerekirse ölümler toplumun huzurunu sağlamakla yükümlüdür. Kadın ise genellikle erkeğin soyunun devam etmesi, çocuk büyütme ve ev işleri ile ilgili sorunları çözmek gibi rolleri gerçekleştirir (Eray Sarıtaş, 2020, s. 1954).

Yukarıda bahsi geçen ataerkil sistemde cinsiyet rolleriyle ilgili genelleme elbette yerleşik ve göçebe düzene göre değişiklik gösterebilmektedir. Göçebe düzende kadın ya da erkek farketmeksizin herkesin dışarıdan gelebilecek her türlü tehlikeye karşı temkinli ve tedarikli olmaya mecburiyeti vardır. Umay Günay'ın da açıkça belirttiği üzere "atlı-göçebe kültür ve medeniyetinin yaşandığı dönemin insanı ağır tabiat ve geçim şartlarına dayanmaya, kuvvetli, heybetli olmaya mecburdur" (1989, s. 54). Bununla birlikte, göçebe düzen genellikle "eşitlik" kavramı ile ilişkilendirilir (Dalkesen, 2007, s. 115). Nilgün Dalkesen'in belirttiği gibi, göçebe yaşam tarzı [erkek-kadın arasında] ayrımcılığı engeller ve günlük işler erkek ve kadın tarafından yapılır (2007, s. 91). Göçebe düzenin aksine yerleşik düzende insanların kuvvetli ve heybetli olma mecburiyetleri yoktur. Bu nedenle, kadının toplumdaki rolü annelik ve eş olma gibi belli başlı rollerle kısıtlanmıştır. Kaplan'ın da kadının edebi temsilleri bağlamında açıkladığı gibi, "[y]erleşik medeniyete ve islâmî kültür çevresine dahil olduktan sonra kadın, erkek gibi ve erkekten daha fazla pasif bir karakter arzeder" (1951, s. 99). Bu nedenlerle, *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde yerleşik düzen olmadığını aksine göçebe bir toplumun hikâyelerinin anlatıldığını, *Beowulf*'ta ise nispeten yerleşik bir düzen olduğunu unutmamak gerekmektedir. Aynı zamanda, iki destanın da toplumlarının inandığı dinler de kadına verilen rollerde önemli bir rol oynamakta ve kadın temsillerinde önemli bir faktör olarak eklenmektedir.

Tüm bu bilgiler ışığında, bu makalede *Dede Korkut Hikâyeleri* ve *Beowulf* başlıklı iki destanda yer alan kadın tiplerinin temsilleri karşılaştırmalı metin analizi yönteminin sağladığı analitik perspektiften yararlanarak incelenecektir. Bu makalede karşılaştırmalı metin analizi yöntemine başvurulmasındaki başlıca neden incelenen eserlerin kadın temsili bakımından tek tek incelemeleri olsa da karşılaştırmalı incelemesinin bulunmayışıdır. Ayrıca, farklı coğrafyalarda aynı türde aktarılmış, farklı toplum düzeni ve dini inanışa sahip iki toplumun kadına bakış açılarının ve kadına atfettikleri rollerin nasıl benzeştiği ve farklılık gösterdiğini tartışmak açısından da en elverişli yöntem karşılaştırmalı metin analizidir. Bu bağlamda, bu makalede *Dede Korkut Hikâyeleri* ve *Beowulf* başlıklı eserlerde bulunan kadın temsilleri karşılaştırmalı bir biçimde ele alınacak olup iki metinden ilgili metinsel örnekler ve bağlamsal bilgiler ışığında tartışılacaktır.

## TARTIŞMA

*Dede Korkut Hikâyeleri* Oğuz Türklerinin, *Beowulf* da Anglo-Saksonların bilinen en eski destanı olarak kabul edilmektedir. İki destan da sözlü edebiyat ürünüdür ve bestelenmelerinden çok sonra yazıya geçirilmiştir. *Dede Korkut Hikâyeleri*'nin on dördüncü ya da on beşinci yüz yılda, *Beowulf*'un ise on birinci yüzyılda yazıya geçirildiği düşünülmektedir. *Beowulf* ve *Dede Korkut*

*Hikâyeleri* anlatıldıkları dönemde ve coğrafyalarda yaşamı ve o zamanların değerlerini detaylı bir şekilde yansıtır. Bu iki önemli eserin hem tür olarak hem de sözlü edebiyat ürünü olarak bazı ortak özellikler barındırdığı aşikardır. Bu iki destan kadın temsili konusunda da bazı noktalarda birleşir. Nitekim, destan türünde kadını birey olarak pek göremeyiz. Her cinsiyete atanmış belli roller vardır ve bu rolleri yerine getirirler. Getirdiklerinde takdir edilirlerken yapmadıklarında ya da rollerini aştıklarında cezalandırılır ya da kötü olarak etiketlenirler. Kadın tiplerinin tasviri konusunda, iki eser benzerlik gösterse de birbirlerinden oldukça farklı kadın tipleri içerdikleri de su götürmez bir gerçektir.

İki destan da kahramanlık hikâyesi anlatır ve bu hikâyeler erkek egemen bir topluma aittir. Bu nedenle, bu destanda erkekler neredeyse her zaman aktif, güçlü, ve savaşçı olarak resmedilirken, kadınlar ya pasif rollere sahiptir ya da pek göz önünde değildir. Elbette, bu tür toplumlarda da kadınların belli başlı rolleri vardır. Bu roller arasında, erkeklere veyahut savaşçılara içki sunup savaştaki başarılarını ödüllendirmek, çocuklarıyla ilgilenmek ve rızaları olmaksızın düşman ülkenin prensi ya da kralıyla evlenip barışı sağlamak yer alır. Bu roller dışında metinlerde kadınlara pek rastlanmamaktadır, rastlandığındaysa da rollerini ihlal eden kadınlar olarak ibretlik cezalandırılışları yer alır.

*Beowulf*, Anglo-Sakson toplumunu ve değerlerini yansıtır. Bu toplumu ayakta tutan iki bağ vardır. Bunlar kral-kahraman bağı ve kan/akrabalık bağıdır (Britten, 2021, s. 1139). Bu nedenle, *Beowulf*'un Danimarka hanedanlığının soy ağacını anlatarak başlar:

... Mazide yaşayan Mızraklı Danlar  
ve kralları gözü pek adamlardı, görkemliyidiler.

Hep dinledik onların destanlarını.  
Başta Shield Sheafson, şimşek hızıyla  
dağıttırdı şölenleri, hışımla dalıp,  
salonlara korku salardı.

...

Boyun eğdirdi balina yolunun öte  
kıyısındaki kavimlere. Tam bir kraldı.  
Sonraları bir oğlu oldu Shield'ın,  
huzur bulsunlar diye bağısladığı  
bir hediye, başsız geçen günlerde  
uzun süren sıkıntılarını gören Tanrı'nın.  
Çok şöhret kazandı Shield'in oğlu:  
Beow adı bilindi koca Kuzey'de.

...

Sonra veliahdı, büyük Halfdane başladı  
devranına, dört çocuk doğurttu:  
Heorogar, Hrothgar, iyi kalpli Halga  
ve bir kız duyduğuma göre, İsveç kralı  
yüzü yaralı Onega'nın karısı oldu. (Ağıl, 2020, ss. 39-40)

Bu dizelerden de anlaşıldığı üzere Anglo-Sakson toplumunda soy ağacı genellikle baba merkezli oluşturulmaktadır. Danimarka hanedanının kral kahramanlarının başarıları şanlı isimleriyle tek

tek yazılırken bu kahramanları doğuran annelerin isimleri hiç geçmez. Edebi metinlerde özellikle destan türünde isim sahibi olmak, isimsizlik, ismini kazanmak ve isim verilmesi oldukça önemli kavramlar olup karakter, eser ve eserin yazıldığı dönemle ilgili önemli bilgiler aktarır. Bu dizelerde de, Halfdane'in dört çocuğundan bahsederken erkek çocuklar isimleriyle anılırken kız çocuğun ismi sanki özellikle belirtilmemiş gibidir. Halfdane'in kızının ismini vermekten imtina eden şair, kocasının ismini ve hatta yüzündeki yarasından dahi bahsetmiştir. Hatta Beowulf'un kılıcının dahi ismi vardır ve metinde özellikle ismiyle anılır. Bu durumda kadınların varlığının çok da önemli olmadığını söylemek yanlış olmaz (Ağıl, 2014, s. 115). Ayrıca Nazmi Ağıl'ın çevirisinin hemen başında yer alan "Kim Kimdir" bölümünde yetmiş bir tane karakter ismi belirtilmiştir ve bunlardan sadece beş tanesi kadın karakterlerdir:

1. Freawaru: Hrothgar'ın kızı
2. Hildeburh: Frizya Kralı Finn'in karısı, Danimarkalı Hnaef'in kız kardeşi
3. Hygd: Hygelac'ın karısı, Haereth'in kızı
4. Modthryth: Angles Kraliçesi, Offa'nın karısı
5. Wealhtheow: Danların kraliçesi, Hrothgar'ın karısı (2020, ss. 33-35)

Elbette, karakter sayılarına bakarak genelleme yapmak ve bu veriyi net bir bilgi olarak sunmak yanlıştır. Fakat diğer bağlamsal bilgilerle birleştiğinde anlamlı hâle geldiği görülecektir. Kadın karakterlerin sunumu ile ilgili olarak diğer önemli bir bilgi de kadınların genellikle bir erkek karakterin kızı, kız kardeşi ya da karısı olarak tanımlanması veyahut kraliçe olarak tanıtılması hususundadır. Açıkça görüldüğü gibi, kadın, birey olarak varoluşundan ötürü değil de erkeklerle ilişkilerine göre tanımlanmaktadır. Bu durum da erkek egemen destan dünyasında kadınlara sınırlı roller biçildiğinin göstergelerinden biri olarak yorumlanabilir.

*Dede Korkut Hikâyeleri*, başlığından da tahmin edilebileceği gibi birçok hikâyeden oluşmaktadır. Kadın karakterlerin incelenmesi bakımından Türk edebiyatında kadınların işlenişi ile ilgili bir tasnif, tartışmanın genel hatlarını çizmek açısından elverişli olacaktır. Mehmet Kaplan'a göre, Türk edebiyatında kadın üç şekilde incelenebilir: Birinci grupta İslamiyet'in kabulünden önce göçebe Türk toplumlarında ideal erkek olarak nitelendirilen alp tipine benzer özellikte kadınlar yer alır (1951, s. 99). Bu tip kadınlar çoğunlukla at binen, ok atan, kılıç kuşanıp düşmanla savaşılabilen kadınlar olarak tasvir edilir. İslamiyet'in kabulüyle ve yerleşik düzene geçilmesiyle birlikte, edebiyatta kadın daha pasif bir yer tutmaya başlar (Kaplan, 1951, s. 99). Yerleşik düzen ve İslami kültürün etkisiyle kadın artık kahraman nitelikleriyle resmedilmez (Kaplan, 1951, s. 99). Aksine, aşk ve şehvet tasvirlerinin pasif objesi olarak edebiyatta yer bulur (Kaplan, 1951, s. 99). Son grupta ise Batı medeniyetinin etkisiyle, edebiyatta ve yaşamda kadının hakları yer almaya başlar ve kadın erkekle her konuda neredeyse eşit şekilde tasvir edilmeye başlanır (Kaplan, 1951, s. 99). Orhan Şaik Gökyay da Kaplan'a benzer bir değerlendirmede bulunur: "Bu destanların kadınları da erkekler gibi, aynı karakterde ve aynı derecede kahramandır" (2007, s. 1084). Bu bağlamda, *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde kadın tasvirleri birinci grupta yer alan kadın tipine benzerlik gösterir. Yani, kadınlar alp tipinde aktif ve kahramanca dövüşen, at binen ve ok atan kadınlardır.

Gökyay'ın görüşüne göre ise kadına verilen değer, *Dede Korkut Hikâyeleri*'nin girişinde anlatıcının kadınları sınıflandırmasından anlaşılmalıdır (2007, s. 1086). Fakat alp/kahraman kadın

karakter tipi, *Dede Korkut Hikâyeleri*'nin giriş kısmında anlatıcının kadın tasnifiyle çelişir. Benzer bir tasnif erkekler için yapılmazken, anlatıcı kadınları dörde ayırmaktadır: “Dede Korkut dilinden ozan der ki,/Karılar dört türlüdür;/Birisi ev yapan sulptur,/Birisi solduran soptur,/Birisi dolduran toptur,/Birisi evin dayağıdır,/Birisi nice söylersen bayağıdır” (Gökyay, 2006, ss. 29-30). Anlatıcının tasnifine göre kadınlar “evin dayağı” olan kadınlarla evlenmelidir. Bu tasnifte övülen kadın tipi “evin direği” olarak yüceltilir. Yüceltilmiş kadın imajı ise direkt olarak ev ile ilişkilendirilmiştir. Kadın, kocası evde olsa da olmasa da konuğa gösterdiği misafirperverliğine göre değerlendirilir. Bu tasvirle kadına belirli bir misyon da yüklenmiştir. “Evin direği” olarak ailenin işleyişi ve toplumun sürekliliğini sağlamak kadının görevi olacaktır. Bu nedenle, kadından çocuk doğurması beklenir ki buna en iyi örnek Dirse Han'ın eşini çocuk doğurmadığı için azarlaması olarak gösterilebilir.

Yüceltilen “evin dayağı” kadın tipinin zıttı olan tip ise “solduran sop” olarak tanımlanmış kadınlardır. Bu tip kadınlar açgözlü, şikayetçi ve nankör olarak tasvir edilmiştir (Gökyay, 2006, s. 30). Bu tip kadınlar elindekilere tamah etmez ve sahip olduklarıyla asla yetinmezler. Bu sebeple başka biriyle evlenmek isterler. Bu durum aslında kadınların nefislerine hakim olamamasının sonucu olarak verilmiştir. Nefislerini tatmin etmek isteyen kadın, ailesine ve topluma olan görevlerini gözardı eder.

“Dolduran top” diye sınıflandırılan kadınlar da yine ev ile ilişkilendirilir ve ev dışında herhangi bir aktivite yapması uygun görülmez çünkü kadına atfedilen rollerin dışında kalırsa bu kadın toplum için tehlike oluşturmaktadır. “Nice söylersen bayağıdır” tipindeki kadınlar da toplumun kadınlara atadığı rollerin dışında kalan ve uzak durulması gereken kadınlardır. Yine ev ile ilişkilendirilen kadın, evine gelen misafiri iyi ağırlayamaz ve eşinin sözünü çiğneyip sözünün dışına çıkarsa bu grupta sınıflandırılır (Gökyay, 2006, ss. 30-31). Girişte, anlatıcının kadın tasnifine bakılırsa kadından ikincil konumda olmasını ve bu konumunu kabul etmesi, eşinin sözünden çıkmaması ve ona boyun eğmenin erdem olduğunu bilmesi elzemdir. Kadının yüceltilen rolü tamamen ev ile ilişkilendirilmiş olup “evin dayağı” tipi dışındaki kadınlar toplumun geleceği için tehlikeli bulunmuştur. Fakat bu tür bir tasnifin hikâyelerde yer alan kadın tipleriyle ve anlatıcının kadınlara karşı tutumuyla pek uyuşmadığı görülecektir. Kaplan'ın da öne sürdüğü gibi, “[a]sıl Dede Korkut hikâyelerinde kadının en büyük meziyeti kahramanlık ve annelik duygusu olduğu hâlde, burada kadın bambaşka bir zaviyeden, misafirperverlik ve ev işi bakımından değerlendirilmektedir” (1951, ss. 111-112). Araştırmacıların kanaati de giriş kısmında bulunan bu kısmın göçebe Türklerin yaşama biçimi ve değerlerini yansıtmadığı yönündedir (Kaplan, 1951, s. 112).

Bu bilgiler ışığında şu çıkarımda bulunulabilir: Giriş kısmında her ne kadar kadınlar katı bir şekilde gruplandırılmış ve kadınların rolleri ev işleri, eşe sadakat ve hizmet; çocuk doğurma ve yetiştirme olarak sınırlandırılmış olsa da *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde kadın tipleri, *Beowulf*taki karşılıklarının aksine, adeta birer alp gibi at binip, kılıç kuşanan, ok atan ve hatta gerektiğinde düşmanla cansiperane savaşan karakterlerdir. Elbette, bu durum toplumun göçebe olmasıyla ilişkilendirilebilir. Sürekli hareket hâlinde olan toplumlarda aşk ve tutkudan ziyade hayatta kalma önemli olduğundan, kahramanlık, göçebe düzende en önemli değer olarak görülür (Kaplan, 1951,

s. 100). Bununla birlikte, kahramanlığın şartlarını da göstermek durumundadırlar. Bunlar, fiziksel kuvvetinin olması, dayanıklılık ve savaş/dövüş yetenekleridir. Durum bu olunca, kadın tasvirleri de bu minvalde vücut bulmaktadır. Örneğin Beyrek babasına evlenmek isteyeceği kadını şöyle tasvir eder: “Baba, bana bir kız aliver ki, ben yerimden doğrulup kalkmadan onun doğrulup kalkması gerek. Ben karakoç atıma binmeden o şahbaz atının beline binmek gerek. Ben karımına varmadan o bana baş getirmek gerek. Bunun gibi kız aliver baba bana, dedi” (Gökyay, 2006, s. 78). Beyrek’e babasının cevabı “Oğul, sen kız istemezmişsin, kendine yoldaş ve hemta istermişsin” (Gökyay, 2006, s. 78) olur. Beyrek ile babasının arasında geçen konuşmadan o dönemde kadınlardan beklenenin bir kahramandan beklenenden çok da farklı olmadığını kolaylıkla anlaşılmaktadır.

Kan Turalı isimli karakter de kendisi için ideal gördüğü eşi, Beyrek’in kadın tasvirine benzer bir şekilde tarif eder: “Baba, ben yerimden doğrulmadan o kalkmış, ayağa dikilmiş ola; ben karakoç atıma binmeden o binmiş ola; ben kanlı kâfir eline varmadan o varmış, bana baş getirmiş ola” (Gökyay, 2006, s. 144). Kan Turalı’nın tarifi de savaşçı bir kadını işaret eder. Nitekim, bir gün Kan Turalı uyurken düşman saldırır. Kan Turalı uyandığında sevgilisini düşmanla çarpışırken görür: “Gelin at üzerinde, giyinmiş, süngüsü elinde” (Gökyay, 2006, s. 158). Yine Kan Turalı’yı düşman elinden Selcen Hatun kurtarıp kahramanlık becerilerini sergiler: “Bir bölük kaza şahin girmiş gibi kâfire at saldı, bir ucundan kırıp o bir ucuna çıktı” (Gökyay, 2006, s. 159). Bu ve buna benzer örnekler göre, hem Beyrek’in evlenmek istediği eş hem Kan Turalı’nın sevgilisi kahramanlık özelliğine sahiptir. Fakat, Kan Turalı, sevgilisinin cevval bir dövüşçü olmasını beklese de kadının kendinden daha bahadır olması onun için bir utanç kaynağıdır. Nitekim, Kan Turalı’nın sözleri şu şekildedir:

Kalkıp da Selcen Hatun durduğunda,  
Yelesi kara Kazılık atına bindiğinde,  
Babamın ak ban eşğine düştüğünde,  
Oğuzun ala gözlü kızı, gelini boyladıkta,  
Her kişi sözünü söyledikte,  
Sen orada kalkasın, övünesin,  
Kan Turalı güçsüz düştü,  
At ardına aldım, çıktım, deyesin,  
Gözüm döndü, gönlüm gitti,  
Öldürürüm seni!” (Gökyay, 2006, s. 161)

Bu dizelerde bahsi geçen Kan Turalı’nın tutumu, Esra Kavasoglu Parlak tarafından “ataerkil ikiyüzlülü[k]” olarak yorumlanmıştır (2019, s. 120). Kavasoglu Parlak’a göre, “[Kan Turalı’nın] Selcen Hatun sayesinde üç defa hayatı kurtulur ancak bunun bilinmesi ihtimalini kaldıramaz ve kadını öldürmek ister. Çünkü bunun bilinmesi ataerkil işbirliği içinde oluşturulan erkeksi role zeval getirme riski taşımaktadır” (2019, s. 120).

Erkek karakterlerinin alp tipinde kahramanlık becerilerine sahip ideal bir eş aradıkları gibi kadın karakterler de eş olarak kahraman vasıfları olan bir erkek tercih etmektedir. Örneğin, Trabzon tekfurunun kızı Selcen Hatun, evleneceği erkeğin kendisi gibi at binen, kılıç kuşanan, er meydanında gücünü gösteren biri olmasını ister. Nitekim, Selcen Hatun’la evlenebilmek için şart

koşulan görev oldukça zorludur ve amaç adayların gücünü sınamaktır: “O kızın üç canavar kalınlığı, kaftanlığı vardı. Babası, her kim o üç canavarı bassa, yense, öldürse kızımı ona veririm, deyü söz vermişti. Basamasa, başını keserdi. Böylelikle otuz iki kâfir beyinin oğlunun başı burç bedeninde kesilip asılmıştı” (Gökyay, 2006, s. 145). Selcen Hatun’a yaraşacak kişinin, yiğitlikte Selcen Hatun’la denk olması beklenir. Bu da ancak boğayı, aslanı ve buğrayı öldürme gücü olan biri olmalıdır.

Benzer bir şekilde, Beyrek ve Banı Çiçek’in hikâyesinde de Banı Çiçek kendisini alacak erkeğin kahramanlık özelliklerine haiz olmasını beklemektedir. Bu nedenle, Beyrek’in gücünü denemek ister. Beyrek’e kendini Banı Çiçek’in dadısı olarak tanıtır ve at binme, ok atma ve güreşme gibi yeteneklerini yarıştırmayı teklif eder. İlk iki yarışta Banı Çiçek’i geçen Beyrek, güreşte yenilemeyince şöyle der: “Bu kıza basılacak olursam soylu Oğuz içinde başımı kakınç, yüzüme tokunç ederler. . . Gayrete geldi, kavradı kızın bağdamasını aldı. Emceğinden tuttu, kızın memesine yapıştı, kız gocundu. Ku kez Beyrek kızın ince beline girdi, bağdadı; kız arkası üzerine yere vurdu” (Gökyay, 2006, s. 77). Eğer bu kıza yenilirse Oğuz içinde alay konusu olacağını düşünerek hırslanan Beyrek, Banı Çiçek’i güreşte güçlülükle de olsa yener. Beyrek’in galibiyeti üzerine Banı Çiçek gerçek kimliğini açıklar. Burada, kadının sosyal hayatta at binerek ve dövüşerek aktif rol aldığını söyleyebiliriz. Fakat, Bamsı Beyrek’in “bir kıza yenilme korkusu” kadın-erkek ilişkilerindeki hiyerarşik düzene dair ipuçları vermektedir. Fakat Mehmet Kaplan bu durumu farklı yorumlamaktadır:

Hikâyelerde ne kadar mübalâğa ve masal unsuru olursa olsun, göçebe cemiyetinde erkeğin kadını, kadının erkeği kuvvet ve cesaret bakımından denemesinin *hayatî bir değeri* olması ve bunun sebebi kolaylıkla tasavvur olunabilir. Zira daimî hareket halinde bulunan, şehir ve köylerde olduğu gibi tabii ve sunî hiçbir vasıta ile korunmayan bu toplulukta, düşman, erkeğin de, kadının da hayatını tehdit altında bulundurur. Şu halde ikisinin de kuvvetli ve cesur olması zaruridir. (191, ss. 101-102)

Kısacası, *Dede Korkut Hikâyeleri*’ndeki kadınların kahraman/alp özelliklerine haiz olmaları beklenir. Bu bağlamda, Selcen Hatun ve Banı Çiçek cesur savaşçı kadınlardır. Karşılık olarak da bu kadın karakterler, kendilerinde hâlihazırda bulunan kahramanlık özelliklerini eşlerinde de bulunmasını bekler.

*Dede Korkut Hikâyeleri*’nin aksine, *Beowulf*’ta kahraman özelliklerine sahip kadın tipine rastlanmamaktadır. Yine *Dede Korkut Hikâyeleri*’ne kıyasla, *Beowulf*’ta sınırlı sayıdaki kadın tiplerinin rolleri keskin sınırlarla belirlenmiştir ve bu rollerden çıkmaları mümkün değildir. Bu sınırlar, eril ve dişil ikili zıtlıklarının destanın mekânlarına nüfuzuyla daha da katı hâle gelmiştir. Heorot bu zıtlığın inşa edildiği mekâna örnek olarak gösterilebilir. Aslında, destanlarda mekân sınırı yoktur. Fakat eski toplumlarda kralın ve savaşçıların kazandıkları zaferleri kutladıkları, ziyafet çektikleri ve kralın cömertliğini gösterdiği görkemli salonlar ana mekân olarak düşünülebilir. *Beowulf*’ta da Heorot adı verilen heybetli salonda Hrothgar ve savaşçıları çoğu kez zaferler kutlamış ve eğlenmişlerdir. Grendel’in saldırıları ve ölümler bu salonda yaşanan eğlenceye gölge düşürmüştür. Nazmi Ağıl’ın makalesinde de değindiği üzere, aslında, bu salon dönemin tehlikelerinden ve kasvetli havasından insanlara bir sığınak oluşuyla insanların doğaya üstün gelişini ve hakimiyet kurmalarının da sembolüdür (2014, s. 45). Doğa ise genel anlamda

birçok yönüyle dişil olarak tasvir edilir. Böylece insan eliyle yapılan ve uygarlığın simgesi Heorot'a yapılan saldırılar düpedüz doğanın yaratıklarının işidir. Buradan dişil ve erilin çatışmasının mekânlar üzerinden de gösterildiği anlamı çıkmaktadır. Saldırıyı gerçekleştiren ilk canavar Grendel'dir ve Heorot'un neşesini nasıl kaçırdığı şu şekilde anlatılır:

Kısaca hayatından hoşnuttu herkes,  
 cehennem çukurundan çıkıp gelene dek  
 olanca şerriyle bir kara şeytan:  
 Grendel'di bu gaddar canavarın adı,  
 sınırlara musallat oluyor, meralarda  
 bomboş bataklıklarda barınıyordu.  
 Tanrı'nın sürgün ettiği, Kabil'in soyundan  
 Kovgun canavarlarla kalmıştı bir süre. (Ağıl, 2020, ss. 41-42)

Bu dizelerde, Grendel'in Tanrı'nın lanetlediği Kabil'in soyundan geldiği belirtiliyor. Aslında, *Beowulf* pagan inancı olan bir toplumun hikâyesidir ve pagan toplumlar doğayı temsil eden tanrıçalara tapar. Fakat, *Beowulf* çok sonraları bir keşiş tarafından yazıya döküldüğünden pagan öğeleri epey azaltılmış; yerine Hıristiyan öğeler yerleştirilmiştir. Bu da demek oluyor ki pagan inancın kadın tanrıcaları Hıristiyan inancının erkek tanrısıyla değiştirilmiş, dişil-eril zıtlığı daha da güçlü verilmiştir (Ağıl, 2014). Dişil doğanın yarattığı Grendel'in önce canavarlaştırılmış sonra da yok edilmiş olarak yorumlanması çok da yanlış olmaz (Ağıl, 2014, s. 45).

Ayrıca, Grendel'in babasından hiç söz edilmez. Grendel'i, sadece yine bir canavar olarak tasvir edilen annesi yetiştirmiştir. Bu açıdan hem doğayla özdeşleştirilmiş hem de dişi bir yaratık tarafından büyütülen Grendel'in insan yiyen bir canavar olması da çok şaşırtıcı değildir. Grendel'in saldırısının yarattığı dehşet şu dizelerde ayrıntılı olarak verilmiştir:

... Hızla hücum  
 etti canı canavar, doymaz bir iştihayla  
 ve dehşet saçarak daldı,  
 otuz yiğidi kaldırıp kaçırdı inine,  
 katliamın hazzıyla halinden hoşnut,  
 salak sarhoş sendeleyerek , parçalanmış cesetlerle. (Ağıl, 2020, s. 42)

Grendel tek seferde otuz yiğidi inine kaçıır ve dahasının cesetleri arasından mutlu ayrılır. Grendel öyle canavarca resmedilmiştir ki doğadan gelen bu canavarın katli insanlık için yararlı olacaktır mesajı anlatıcı tarafından sadece bu dizelerde değil, her daim verilir. Nitekim *Beowulf*, insan düşmanı bu yaratığı öldürür.

Grendel'in ölümüyle rahata erdiklerini düşünen Danlar, oğlu Grendel'in intikamını almak için saldıracak olan bir anneyle karşılaşacaktır. Anlatıcı, Grendel'in annesini tanıtırken bu isimsiz kadından Grendel gibi onu da doğanın dişil ve yıkıcı özellikleriyle özdeşleştirmemizi ister gibi bahsediyor: ""Buraya birkaç mil mesafede/kırağı kaplı bir kuru var;/kıyısındaki düğüm düğüm ağaç kökleri/kara bir gölge düşürür dibindeki göle" (Ağıl, 2020, s. 78). Kral Halfdane'nin tüm oğulların isimleri tek tek verilirken kızının ismini vermemesi gibi Grendel'in annesinin de isimsizliği kadının bu toplumda pek de görünür olmadığına dair güçlü kanıtlar sunuyor. Fakat, oğlu Grendel'in intikamını almak için Heorot'a saldırdığında kendini hatırlatıyor:

Ne var ki bu defa annesi düşmüştü yola,



kederli, kudurmuş, öç almaya aç.  
 Soluğu Heorot'ta aldı, daldı salona.  
 Talihleri az sonra dönecek olan Dan  
 askerleri her şeyden habersiz uyuyorlardı.  
 Hücuma geçti Grendel'in annesi .  
 -Gücü oğluna göre azdı gerçi, fakat  
 bir Amazon'un kuvveti ne denli denk  
 değilse donanımlı bir erkeğine  
 o kadirlik bir farkla- İndirdi kılıcını,  
 keskin kenar, sivri uç, kanla ıslı ıslıdı  
 yaban domuzunu yontup atarken  
 mişferin üstünden. (Ağıl, 2020, s. 76)

Bu dizelerde de açıkça belirtildiği gibi, Grendel'in annesinin saldırısının sebebi, oğlunun öcünü almak istemesidir. Üstelik, Anglo-Sakson toplumlarının olmazsa olmaz akrabalık bağına göre öç en doğal haktır. Bu bağa göre, bir aileden bir kişi başka bir aileden biri tarafından öldürülür veya zarar görürse mağdur ailenin öç alma ya da zararını tanzim etme hakkı doğar. Bu da demek oluyor ki Grendel'in annesi bu önemli toplumsal koda göre intikamını alabilir. Grendel'in annesi de bu bağa bağlı olarak hareket eder. Oğlunun Heorot'ta asılı sağ kolunu alan anne, Grendel'in ölümüne sebep olan bu kola karşılık Hrothgar'ın sağ kolu olarak bilinen yakın dostu Aeshere'i öldürür (Symons, 2018). Fakat, bu isimsiz kadına intikam hakkı dahi verilmediği gibi intikam aldığı için katli uygun görülür.

*Beowulf*'ta Grendel'in annesi haricinde detaylı anlatılan tek kadın Hrothgar'ın karısı Kraliçe Wealtheow'dur. Kraliçe olmasından mütevellit metinde daha fazla rastlayacağımızı düşüsek de durum pek de öyle değildir:

... Hrothgar'ın kraliçesi  
 Wealtheow göründü, gerektiği şekilde.  
 Altınları vardı üstünde, zarifçe selam verdi  
 salondaki adamlara, sonra kupayı uzattı,  
 memleketin muhafızı Hrothgar'a ilkin.  
 ...  
 Ve herkesi dolaştı Helming kadını,  
 ece zarafetiyle. Asil, yüzüklü parmakları  
 her yaştan kişiye sundu kadehi,  
 hem yerlilere hem yeni katılanlara,  
 sonunda Beowulf'a geldi sıra.  
 Ölçülü sözcüklerle Got'u selamladı  
 kraliçe ve şükretti kabul olduğu için  
 duası, epeydir süren acıyı dindirecek  
 güvenilir bir kurtarıcı geldiği için. (Ağıl, 2020, ss. 55-56)

Tüm destan boyunca, en detaylı anlatılan kadın Kraliçe Wealtheow'dur. Adıyla anılması dahi görünürlüğünün diğer sayıları sınırlı, isimsiz kadın karakterlere göre daha fazla olduğunun göstergesidir. Fakat yukarıdaki dizelerde de vurgulandığı gibi, Wealtheow kraliçe dahi olsa erkeklere hizmet etmek ve içki sunmak birincil görevidir. Savaşçılara içki sunarak onları

onurlandıran kişi yine kraliçedir. *Wealtheow* da bu görevi bir kraliçeye yakışır şekilde icra eder. Nitekim içki sunma durumunda dahi kraliçenin davranışları hep belli sınırlar içinde tasvir edilmiştir. *Wealtheow* “gerektiği şekilde” büyük salonda görünür, herkesi “zarifçe” selamlar, “ece zarafetiyle” herkese içki dağıttıktan sonra *Beowulf*’u da “[ö]lçülü sözcüklerle” selamlar ve bir kurtarıcı gönderdiği için Tanrı’ya şükreder.

Bahsedilmesi gereken diğer önemli bir husus ise *Beowulf*’ta erkek dayanışma örneklerinin açıkça verilmesi ve kadın dayanışma örneklerinin yokluğu. Nazmi Ağıl makalesinde, *Beowulf*’ta erkek dayanışma örneklerine sık rastlanmasına karşın benzer kadın dayanışma örneğinin olmayışına dikkat çeker (2014, s. 49). Kral ile savaşçıları arasında çok önemli bir bağ vardır ki bu bağa sadık savaşçılar kralları için cesurca ölümüne savaşır ve galip gelirse kralları tarafından sadakatlerinin karşılığını çeşitli ödüllerle alırlar. *Hrothgar*, *Grendel*’in annesi tarafından öldürülen arkadaşı *Aeshere* için üzülür. *Beowulf*’u son anında dahi yalnız bırakmayan *Wiglaf* ile *Beowulf*’un dayanışması da erkek dayanışmasına önemli bir örnektir. Ne var ki bunlara benzer bir örnek kadınlar arasında görülmemektedir. *Dede Korkut Hikâyeleri*’nde ise “kırk ince belli kız” sözleriyle bahsedilen grup “kadınlar arasında tıpkı erkek teşkilatına benzer bir teşkilatlanma” olarak değerlendirilebilir (Duran, 2004, ss. 81-85). Fakat *Beowulf*’ta sınırlı sayıda değinilen kadınlar hep tek başınadır.

*Grendel*’in annesine ek olarak kötü tasvir edilen kadınlardan biri de Kraliçe *Modthryth*’tir. Şairin kadın karakter isimlerini pek hatırlamazken sözü çok da gerek yokken *Modthryth*’e getirmesinin ana nedeni kadınların güç sahibi olmaması gerektiğini açıklamaktır:

Kötülükte hiç sınır tanımazdı hani.  
Yanılıp kimse bakmasın yüzüne,  
gündüz vakti gözlerine dikmesin  
kraldan başka biri, eyvah! Bakışlarını,  
olacaklar belliydi: Eli kolu bağlanır,  
prangaya vurulur, hüküm verilene dek  
türlü işkencelere tabi tutulurdu.  
Kılıç iner, giderdi kelle,  
bıçak keser, akardı kan ve ölüm  
bütün iğrençliğiyle boy gösterirdi.  
Güzelliği dillere destan bir kraliçe  
dahi öyle aşmamalı haddini. (Ağıl, 2020, s. 95)

Bir kahraman için gurur verici olabilecek güç gösterisi ve şiddet içeren davranışlar destanlarda kadın için neredeyse hiç kullanılmaz. Kullanıldığında ise eğreti durduğu gibi tıpkı Kraliçe *Modthryth* gibi kadının güç sahibi olduğunda sonuçlarının kötü olacağını belirtir. Zaten şair de kadının kraliçe de olsa haddini aşmaması gerektiğini vurgular ve asıl yapması gereken şeyin barış dokumak olduğunun özellikle üzerinde durur. Ayrıca şairin anlattığı üzere, *Modthryth*’e haddini bildirme yöntemi olarak evlilik kullanılmıştır (Ağıl, 2020, s. 95). Kısacası, *Beowulf*’ta kadın tipleri; kraliçe, anne, kız kardeş, kız çocuk gibi nispeten pasif rollerde görülmektedir. Aktif olmaları beklenen barışı tesis etme gibi rollerde dahi belli bir sınır içinde olmaları gerekliliği de belli örneklerle açıkça belirtilmektedir.

*Beowulf* ve *Dede Korkut Hikâyeleri*'nin kadın tasvirleri açısından, çok fazla ortak yönü olmamasına rağmen, benzeştikleri ana nokta kadınların annelik rolüdür. Yerleşik düzene ne kadar geçilmemiş olsa ve kadınlardan beklenen alpler gibi düşmanla gerektiğinde savaşmak da olsa çocuk doğurmaları da beklenmektedir. Bunun en iyi örneği, Dirse Han Oğlu Boğaç Han hikâyesidir. Bayındır Han'ın düzenlediği ziyafette, beyler sahip oldukları çocuklara göre ağrılanmaktadır. Dirse Han'ın oğlu ya da kızı olmadığından kara otakta ağrılanır: "Kimin ki oğlu, kızı yok, kara otağa kondurun" (Gökyay, 2006, s. 32). Çocuğu olmadığı için aşağılanan Dirse Han, çocuğu olmamasının sorumlusu olarak karısını görür ve onu azarlar:

Han kızı yerimden kalkayım mı?  
 Yakanla boğazından tutayım mı?  
 Kaba ökçem altına alayım mı?  
 Kara polat öz kılıcımı elime alayım mı?  
 Öz gövdenden başını keseyim mi?  
 Can tatlısını sana bildireyim mi?  
 Alca kanın yer yüzüne dökeyim mi?  
 Han kızı, sebebi nedir desene bana,  
 Yoksa, çok hışmederim şimdi sana! (Gökyay, 2006, s. 34)

Başlıca rolü çocuk doğurmak olarak görülen kadın, bu görevini yerine getiremeyince hakir görülür ve azarlanır. Merve Kolikpınar'ın belirttiği gibi, "[k]adının toplum içinde yer edinmesi ve saygı görmesi büyük ölçüde anne olmasına bağlıdır. Bu sebeple kadına çocuk sahibi olması için de dua edilir" (2017, s. 21). Aynı zamanda, Dirse Han'ın eşinin hikâyede önemli bir rolü olmasına rağmen adının olmayışı da kadının birey olarak değil, rolünün getirdikleriyle önem kazandığının açık bir göstergesidir (Kvasoğlu Parlak, 2019, s. 113).

İki destanda da çocuk sahibi olmanın ailenin ve toplumun devamı olarak görülmesinden dolayı kadının çocuk doğurup soyun devamını sağlaması elzem olarak görülür. Hele ki kahraman bir çocuk doğuran anneler övülür. Mesela *Beowulf* başarısından dolayı övülürken annesi de bu başarıdan payını alır:

Ama işte tanrının yardımıyla, bir yiğit  
 hiçbirimizin yapamadığı harika bir iş  
 başardı. Onu karnında taşıyan kadın  
 bilsin boşa gitmediğini çektiği çilenin,  
 kutlu bir oğul bağışlandığını kendisine. (Ağıl, 2020, s. 64)

*Beowulf*'un annesi, *Beowulf* gibi yiğit doğurduğu için övülür. Kadının adı özellikle belirtilmez çünkü ona atfedilen annelik rolü her şeyden daha önemlidir. Bu dizelerde de *Beowulf*'u doğuran annenin ne kadar kutsal bir iş başardığı vurgulanmıştır.

Diğer önemli bir ortak nokta ise iki destanda da kadınların ağıt yakan veya yas tutan olarak resmedilişidir. *Beowulf*'un son dizelerinde de bir kadının ağıt yaktığı söylenir ve detaylıca anlatılır:

... Bir Got kadını ağıt yaktı;  
 saçlarını bağlayıp serbest bıraktı  
 kaygılarını, feryat figan bir kabusu anlattı:  
 Aç kurtların işgalinde geniş yurt,  
 her yerde dağ gibi yığılı cesetler,

kan, kölelik ve her türlü horlanma. (Ağıl, 2020, s. 128)

Beowulf'un ölümüyle hâlihazırda kasvetli olan Anglo-Saxon destanı iyiden iyiye karanlık bir havaya bürünür. Bu karanlığı aktarmak yine yas tutan bir kadına düşer. Kadın ağdı aslında ölen kahraman krallarına değil, bu ölümle birlikte yaşayacakları kara günlere yakar: Yakın gelecekteki çok muhtemel düşman işgali sonucu yaşayacakları kölelik ve horlanma. Kadınların isimsiz oluşunun, onların toplumlarda görünür olmayışına bağlamanın yanlış olmayacağı daha önce belirtilmiştir. Burada da yine isimsiz bir Got kadının yası görülmektedir. Fakat buradaki isimsizlik toplumdaki görünürlüklerinin azlığından daha çok evrensellik yakalamak için kullanılmış bir stratejidir. Burada da tek bir kadının yası değil de o toplumun geleceğe dair endişelerini verdiğiinden isimsiz olarak aktarılmıştır.

Benzer şekilde, Banı Çiçek Beyrek'in kanlı gömleğini görünce eşinin gerçekten öldüğünü düşünür:

Gördü, tanıdı, odur, dedi. Çekti yakasını yırttı; acı tırnak ak yüzüne çaldı; güz elması gibi al yanağını yırttı.

Vay göz açıp gördüğüm,

Gönül verip sevdiğim,

Vay al duvağım iyesi,

Vay alnım başım umudu Han Beyrek! (Gökyay, 2006, s. 86)

Banı Çiçek, eşinin ölümü üzerine Oğuz Türklerine has belli başlı ağıt ritüellerini gerçekleştirir. Bekir Şişman'ın da belirttiği üzere: "ölenin yakınlarının yakalarını yırtmaları, böğürerek ve boncuk boncuk ağlamaları, yüzlerine tırnak çalmaları, yanaklarını yırtmaları ve saçlarını yolmaları ölüm karşısında Oğuzların sergilediği ortak bir tavır olarak belirmektedir" (2015, s. 125). Bu alıntıdan da anlaşıldığı üzere Oğuz Türklerinde ağıt yakmak kadına has bir durum değildir. *Beowulf* ta genelde kadına atfedilen ağıt yakma ve yas tutma eylemleri *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde cinsiyetsizleşir. Ölüm üzerine kadın-erkek farketmeksizin ağıt yakılıp yas tutulur. Fakat, yine de *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde de kadınların ağıt yakma örneklerinin erkeklerden daha çok olduğu gerçeği de unutulmamalıdır.

## SONUÇ

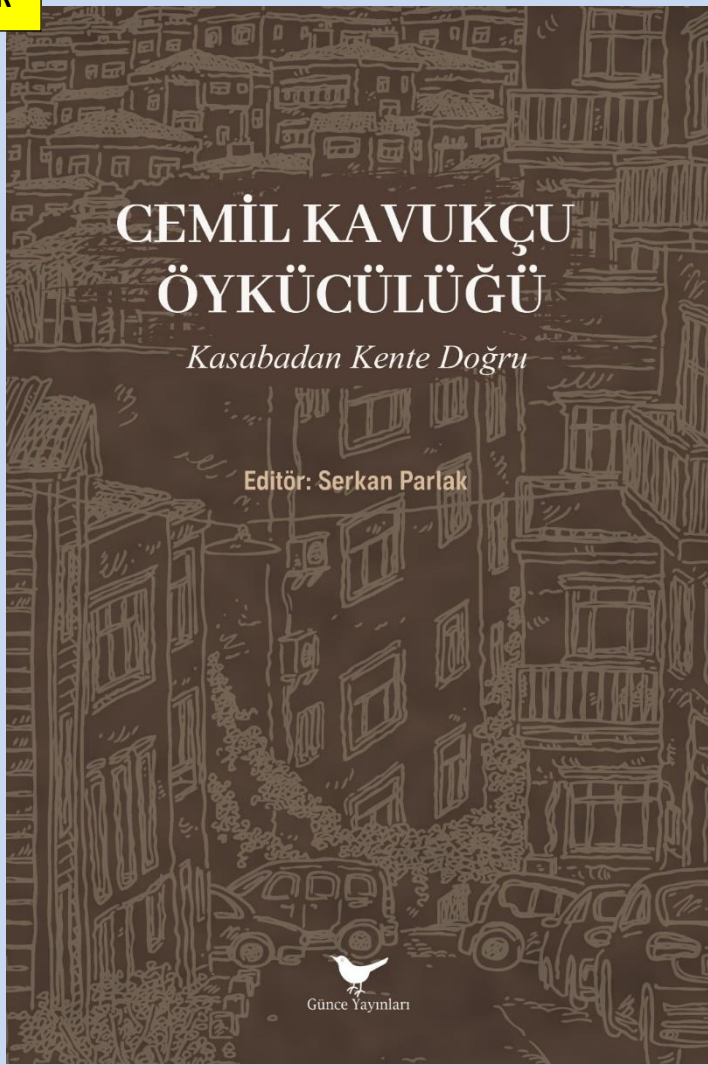
Sonuç olarak, *Dede Korkut Hikâyeleri* ve *Beowulf*, farklı coğrafya ve toplumların ürünü iki önemli destan örneğidir. Bu iki eser ne kadar birbirlerinden mekân ve zaman olarak çok uzak gözüksede ortak koşullar benzer kahramanlık hikâyeleri oluşturmada önemli bir etken olmuştur. Genel anlamda, iki eser de destan türü kapsamında değerlendirilmiş olup kahramanlık hikâyesi anlatır. Bu hikâyelerin baş karakteri elbette kahramandır. Kadın karakterlerin anlatıda çok önemli bir yer kaplamadığı düşünülse de aslında belli başlı rollerde etkin olarak kullanılmışlardır. İki destanda da kadın karakterlerin resmedildiği ortak rol annelik ya da ağıt yakan/yas tutan karakter rolleridir. *Beowulf*'un annesi *Beowulf* gibi yiğit bir oğul doğurduğu için övülür. *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde Dirse Han çocuk sahibi olmadığından aşağılanır. Annelik kadının birincil görevi ve sorumluluğu olarak görüldüğünden Dirse Han, bu durumdan eşini sorumlu tutup azarlar. Anne rolündeki iki kadının da ismi verilmemiştir. Nitekim bireylerden çok, annelik rolü öne çıkarılmak istenmiştir. Önemli olan kadınların kendisi değil, annelik rolüdür. İki eserde de benzer şekilde

tasvir edilen diğer kadın karakterler ağıt yakan kadınlardır. *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde ağıt yakmak her ne kadar cinsiyetsiz bir eylem olarak incelenmiş olsa da ağıt yakan kadın örnekleri daha fazladır. *Beowulf*'ta ise kahramanlarının ardından yas tutup ağıtlar yakan yine kadınlardır. Bu iki tip kadın karakteri haricinde çok fazla ortak yön bulunamamıştır. Nitekim *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde kadınlar alp/kahraman tipinde resmedilmiştir. Kadınlar da tıpkı erkekler gibi at binen, ok atan ve düşmanla kahramanca çarpışan karakterlerdir. *Beowulf*'ta ise tam aksine kadınlar kraliçe dahi olsa pasif olarak resmedilmiş, pasiflik adeta bir erdem olarak yansıtılmıştır. Bu durum ise, iki destanın farklı koşullarının yarattığı bir farklılıktır. *Dede Korkut Hikâyeleri* göçebe bir toplumu yansıttığından, kadınlar, sürekli hareket hâlinde, her türlü tehlikeyle başa çıkabilen, gerektiğinde düşman tehditi karşısında cansiperane dövüşebilecek şekilde karakterize edilmişlerdir. *Beowulf* ise yerleşik bir toplumun gereklerine göre kadın karakter tiplerini oluşturmuş ve rollerini toplumun devamını çocuk doğurarak sağlamak üzerine kurmuştur. Bu rolleri gerçekleştirmeyen veya aşan kadınlar ise tehlikeli bulunmuş ve toplum düzenini sağlamak ve devam ettirmek amacıyla cezalandırılmışlardır.

#### KAYNAKÇA

- Ağıl, Nazmi (2020). (Çev.). *Beowulf*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ağıl, Nazmi (2014). "Beowulf'un Kadınları". *Kültür ve Edebiyatta Cinsiyet, Cinsellik, Şiddet*, eds. Nevin Yıldırım Koyuncu and Dilek Direnç. Ege Üniversitesi Yayınları. Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi No. 1. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, ss. 43-49.
- Berktaş, Fatma (2014). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul, Metis Yayınları.
- Bhasin, Kamla (2014). *Ataerkil Sistem "Erkeklerin Dünyasında Yaşamak"*. (Çev. A. Coşkun). İstanbul, Kadınlarla Dayanışma Vakfı Yayınları.
- Britten, Fatoş Işıl (2021). "Hanım! Görelim Neler Söylemiş: Dede Korkut Kitabı ve Beowulf destanlarının karşılaştırılmalı bir incelemesi". *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, vol. 24, ss. 1138-1149.
- Chadwick, Kay Nora ve Victor Zirmunsky (1969). *Oral Epics of Central Asia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dalkesen, Nilgün (2007). *Gender Roles and Women's Status in Central Asia and Anatolia Between the Thirteenth and Sixteenth Centuries*. Basılmamış Doktora Tezi. Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Duran, Haniye (2004). "Burla Hatun'dan Terken Hatun'a". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, vol. 32, ss. 79-89.
- Duymaz, Ali (2020). "Dede Korkut Kitabı'nda Alplığa Geçiş ve Topluma Katılma Törenleri Üzerine Bir Değerlendirme". *İslamiyet Öncesi Türk Destanları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Eray Sarıtaş, Şenay (2020). "Dede Korkut Kitabı'nda Toplumsal Cinsiyet Rollerini Ekseninde Kadınlık Olgusu." *Üçüncü Sektör Sosyal Ekonomi Dergisi*, vol. 55, no. 3, ss. 1949-1964.
- Ergin, Muharrem (2008). (Çev.). *Dede Korkut Kitabı*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Gökyay, Orhan Şaik (2006). *Dede Korkut Hikâyeleri*. İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- Gökyay, Orhan Şaik (2007). *Dedem Korkudun Kitabı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Günay, Umay (1989). "Dede Korkut Hikâyelerindeki Karakterlerin Tahlili-I". *Türk Kültürü Araştırmaları*. Ankara, ss. 39-55.
- Kaplan, Mehmet (1951). "Dede Korkut Kitabında Kadın". *Türkiyat Mecmuası*, vol. 9, ss. 99-112. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/iuturkiyat/issue/18500/194865>
- Kavasoğlu Parlak, Esra (2019). *Kadın Çalışmaları Bağlamında Dede Korkut Kitabı'nın İncelenmesi*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Akdeniz Üniversitesi.
- Kolikipınar, Merve (2017). *Dede Korkut Anlatılarında Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Dil*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Ardahan Üniversitesi.
- Lerner, Gerda (1986). *The Creation of Patriarchy*. Vol. 1. New York ve Oxford, Oxford University Press.
- Neidorf, Leonard ve Chenyun Zhu (2022). "The Germanic Onomasticon and the Etymology of Beowulf's Name". *Neophilologus*, vol. 106, ss. 109-126. <https://doi.org/10.1007/s11061-021-09703-8>
- Pekşen Yakar, Azime (2021). "The Problematical Representation of the Hero in *The Song of Roland*". *Eurasian Journal of English Language and Literature*, vol. 3, no. 2, ss. 408-415. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/jell/issue/67448/1016380>.
- Reichl, Karl (2012). "Medieval Turkish Epic and Popular Narrative". *Medieval Oral Literature*, ed. Karl Reichl. Boston: De Gruyter, ss. 681-700.
- Reis, Huriye (2011). "Dede Korkut Kitabı ve Beowulf Destanında Yaşlılık ve Yaşlanma". *Millî Folklor*, vol. 12, no. 91, ss. 25-36.
- Symons, Victoria (2018). "Monsters and Heores in *Beowulf*". <https://www.bl.uk/medieval-literature/articles/monsters-and-heroes-in-beowulf>.
- Şişman, Bekir (2015). "Dede Korkut Hikâyelerinde Ölüm Karşısında Oğuz'un Tavrı". *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, vol. 8, ss. 111-120.
- Walby, Sylvia (1989). "Theorising Patriarchy". *Sociology*, vol. 23, no. 2, ss. 213-234. <http://www.jstor.org/stable/42853921>.



# “Türkiye” Şiiri Özelinde Osman Türkay’ın Milliyetçilik ve Türkiye Algısı\*

DOÇ. DR. CAN ŞEN\*\*

## Öz

Edebiyatı şekillendiren temel dinamiklerden birisi ideolojilerdir. Yazarların ve şairlerin dünya görüşleri ya da ideolojileri reddeden apolitik tutumları, ele aldıkları konunun işlenişini ve sunuluşunu ciddi anlamda etkilemektedir. Milliyetçilik de önemli ideolojilerden biri olarak edebiyatı etkilemekte, şekillendirmektedir.

Bu çalışmada Kıbrıs Türk edebiyatının önemli şairlerinden olan ve iki kez Nobel Edebiyat Ödülü’ne aday gösterilen Osman Türkay’ın (1927-2001) ilk şiir kitabı *7 Telli*’de (1959) yer alan “Türkiye” şiiri milliyetçilik ve Türkiye algısı açısından incelenecektir. Şairin 1951’den 1958’e kadarki Türkiye ve İngiltere izlenimlerinin bir yansıması olan bu şiir, başındaki epigraflardan itibaren Türkay’ın milliyetçilik algısını ve bu doğrultuda o yıllarda İngiliz sömürgesi olan Kıbrıs’tan bağımsız Türkiye’ye bakışını somutlaştırması açısından önemlidir.

**Anahtar sözcükler:** Kıbrıs Türk edebiyatı, Osman Türkay, milliyetçilik, Türkiye, şiir

## NATIONALISM AND TURKEY PERCEPTION OF OSMAN TÜRKAY SPECIFIC TO THE POEM “TÜRKİYE”

## Abstract

One of the basic dynamics shaping the literature is ideologies. World views or the apolitical attitude of the authors and the poets rejecting the ideologies seriously affect the examination or presentation of the subject they handle. Nationalism, being one of the important ideologies as well, affects and shapes the literature.

In this study, the poem “Türkiye” in the first poetry book *7 Telli* (1959) of Osman Türkay (1927-2001), who is one of the important poets of Cypriot Turkish literature and nominated for Nobel Literature Prize for twice, will be examined in terms of nationalism and perception of Turkey. This poem, which is a reflection of the poet's impressions of Turkey and England from 1951 to 1958, is important in terms of embodying Türkay's perception of nationalism as of the epigraphs at its beginning and accordingly his view of independent Turkey from Cyprus which was a British colony during those years.

**Keywords:** Cypriot Turkish literature, Osman Türkay, nationalism, Turkey, poem

\* Bu çalışmanın ilk şekli, Yakın Doğu Üniversitesi (KKTC) tarafından 28 Ocak 2022 tarihinde çevrimiçi olarak düzenlenen “Osman Türkay Paneli”nde sunulmuş olup çalışma daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamıştır.

\*\* Bartın Ün. Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, cansen20@gmail.com, Orcid: 0000-0001-7449-5112.

Gönderim tarihi: 29.04.2022

Kabul tarihi: 07.06.2022



## GİRİŞ

**M**illet, ortak bir kültüre ve ülkeye bağlı olarak yaşayan insan topluluklarını belirtmek için kullanılan bir kavramdır (Ercilasun, 1997, s. 450). “Millet”le bağlantılı olarak kullanılan iki kavramdan birisi olan “millî” millete ait olan her şeyi ifade ederken diğer bir kavram olan “milliyetçilik” ise bir dünya görüşüdür (Ercilasun, 1997, s. 450). Bu bağlamda milliyetçilik, fertlerin millet düzeyinde dünyayı anlamlandırmasını, dolayısıyla bilinçlerini şekillendiren; onların aidiyet duygularıyla birlikte kimliklerini belirleyen, davranış ve tutumlarını yönlendiren bir söylem ve algılama biçimidir (Özkırımlı, 2017, s. 14). Milliyetçiliğin bir kavram ve dünya görüşü olarak kimi çevrelerce olumlu, kimi çevrelerdeyse (şoven, ırkçı anlamında) olumsuz bir şekilde algılandığı görülmektedir.

Romantizm akımının bir etkisi olarak şairlerin/yazarların milletlerinin tarihlerine yönelmeleri edebiyatta millî bir bilincin oluşmasını sağlamış ve bunun sonucu olarak milliyetçilik zaman içerisinde edebiyata yansıyan / edebiyatı şekillendiren önemli bir ideoloji olmuştur (Kefeli, 2017, s. 70-71). Edebiyat üzerindeki bu etkisinin yanı sıra milliyetçilik edebiyattan bir araç olarak da yararlanmıştır. Bilhassa milliyetçi dünya görüşüne sahip şairlerin/yazarların millî kimlik inşasında edebiyatın toplum üzerindeki etki gücünden yararlandıkları görülmektedir (Sümer, 2015, s. 22). Bu açıdan milliyetçilik bağlamında edebiyatın biçimlendirmeye çalıştığı millî kimlikle edebî eserlere yansıyan toplumsal gerçeklik arasında dinamik ve çift yönlü bir ilişki olduğu söylenebilir (Hasdedeoğlu, 2019, s. 99).

Kıbrıs Türk edebiyatının dünyaca tanınan ve iki kez Nobel Edebiyat Ödülü'ne aday gösterilen şairi Osman Türkay'ın<sup>1</sup> (1927-2001) “Türkiye” şiiri şairin milliyetçilik algısı bakımından önemli bir şiiirdir. “Türkiye” Türkay'ın 1959'da yayımladığı ilk şiir kitabı *7 Telli*'de yer almaktadır.<sup>2</sup> 1951-1953 yılları arasında Türkiye'de ve 1953-1958 arasında İngiltere'de yaşayan Türkay'ın Türkiye ve İngiltere yıllarından izler taşıyan bu şiirinin biri başlığının üstünde, biri başlığın altında olmak üzere iki epigrafi vardır. Bu epigraflar ve şiirin kendisi, “uzay çağı ozanı” olarak anılan ve evrensel bir şair kabul edilen Osman Türkay'ın millî yönünü ortaya koymasına ve milliyetçilik algısını göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

### EPİGRAFLARDAN ŞİİRE “TÜRKİYE”DE MİLLİYETÇİLİK VE TÜRKİYE ALGISI

Osman Türkay'ın “Türkiye” şiirinin başlığının üzerindeki epigraf, Ziya Gökalp'ın 1911 tarihli meşhur “Turân” şiirinin sonundaki “*Vatan ne Türkiye'dir Türklere, ne Türkistân; / Vatan büyük ve müebbet bir ülkedir: Turân...*” (Filizok, 2005, s. 252) mısralarının değiştirilmiş bir şekliyle başlamaktadır:

“Vatan ne Turandır şimdi Türklere  
Ne de zincire vurulan Türkistan.  
Gökler sonsuzluğunca özgür  
Vatan Türkiyedir

<sup>1</sup> Hayatı ve sanatı hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız: (Öznur - Özdoğanoglu, 2003, s. 16-27; Memmedova Kekeç, 2019, s. 165-175).

<sup>2</sup> Osman Türkay, *7 Telli*, Girne Belediyesi Yayınları, Girne 2018, s. 35-40. Yazı boyunca parantez içinde verilecek sayfa numaraları bu eserdendir.

Daha ileri, daha aydınlık  
Çağlarla umran.” (s. 35)

Başlığın altındaki mensur ikinci epigrafla ise şiirin yazılış hikâyesini ortaya koymaktadır: “Türkiyeyi tanıtan renkli film bitmiş, Monseigneur sinemasının perdesi inmişti.. Gerçek ve gelecek bir dünyada yaşıyordum: Piccadilly meydanından geçen yüzlerce taşıt aracının uğultusu durmuş, kulaklarımı dolduran başka bir sesi dinliyordum. Bu ses, Türkiye’nin sesiydi: İleri, aydınlık, hür. Kulaklarımda hala o güzel sesin yankıları çınlamakta.” (s. 35)

Bu ikinci epigraftan Osman Türkay’ın ilk İngiltere döneminde Türkiye ile ilgili bir film izledikten sonra kendisinde uyanan duygularla “Türkiye” şiirini yazdığını anlamaktayız. Şiir, epigraflarından itibaren şairin Türkiye algısını ve bununla bağlantılı olarak milliyetçilik düşüncesini yansıtmaktadır.

Anavatan olarak görülen Türkiye’ye özlem Kıbrıs Türk edebiyatının önemli temalarındandır (Yeniasır, 2016, s. 46). Özellikle 1878’de adanın Osmanlı Devleti’nden ayrılması ve İngiliz sömürgesi olmasıyla Kıbrıs Türklerinde anavatana özlem duygusu oluşmuştur. Bunun neticesinde “anavatana özlem” Kıbrıs Türk edebiyatının en önemli temalarından birisi olmuştur. Sadece Osman Türkay’da değil onunla beraber pek çok Kıbrıslı şairin eserinde Türkiye’nin anavatan olarak algılanması, Türkiye’ye özlem ve hatta Türkiye ile yeniden birleşme arzusu karşımıza çıkmaktadır.

Bu doğrultuda Osman Türkay’ın bu şiirini değerlendirirken göz önünde bulundurmanız gereken hususlardan birisi de şiirin yazıldığı ve yayımlandığı yıllarda bağımsız tek Türk devletinin Türkiye olmasıdır. Bugünkü Türk cumhuriyetleri de o dönemde henüz bağımsız değillerdi, Sovyet Rusya egemenliği altındaydılar. Türkay bunu ilk epigrafta “Ne de zincire vurulan Türkistan.” mısraı ile vurgulamıştır. Dolayısıyla Türkiye, Kıbrıs Türkleri için aynı zamanda bağımsız bir Türk devleti/ülkesi anlamına gelmekteydi. Tarihî bağların yanı sıra bu açıdan da Türkiye’nin Kıbrıs Türk şiirine bir model olarak yansımaları gayet doğaldır. Tüm bunlarla bağlantılı olarak Atatürk inkılapları Kıbrıs Türkleri tarafından gönülden benimsenmiştir:

“Baştan beri Türk ulusunun ve Türkiye’nin bir uzantısı durumunda olan Kıbrıs ve Kıbrıs

Türklerinin Atatürk’e bağlılığı ve izinde oluşunun kesin bir sonucu ve gereği olarak Atatürk’ün Cumhuriyetle beraber başlattığı yenileşme ve devrim hareketlerini gecikmesiz şekilde benimsemiş ve yaşamına katmıştır.” (Altan, 1997, s. 107)

Atatürk inkılaplarının “Türkiye” şiirine yansımaları da milliyetçilik algısı bağlamında görmekteyiz. Şiirde dikkat çeken ilk husus Osman Türkay’ın ilk epigrafta Ziya Gökalp’ın mısralarını değiştirerek ondan farklı bir milliyetçilik anlayışıyla şiire başlamasıdır. Ziya Gökalp’ın “Turân” şiiri adından itibaren Türk milliyetçiliğinin en geniş şekli olan tüm Türklerin tek çatı altında birleşmesi düşüncesini vurgulamaktadır. Fakat şiirin başındaki epigraftan Osman Türkay’ın bunu çok gerçekçi bulmadığını anlamaktayız.



Burada Osman Türkay'ın tavrını daha iyi yorumlamak için Birinci Dünya Savaşı yılları ve sonrasında Türkiye'deki milliyetçilik anlayışındaki değişime ve tartışmalara genel olarak bakmamız gerekmektedir. Ziya Gökalp'ın "Turân" şiiri 1911'de yayımlanmıştır ve Birinci Dünya Savaşı yıllarında Turancılık düşüncesi Ziya Gökalp'ın İttihat ve Terakki Fırkası'nın bir bakıma ideoloğu olması sebebiyle devlet yönetimine de yansımıştır (Koroğlu, 2016, s. 134). Buna rağmen Turan düşüncesiyle ilgili çeşitli tartışmalar da mevcuttur. Bu tartışmalardan birisi Birinci Dünya Savaşı'nın sonlarında Halide Edib Adivar ile Ziya Gökalp arasında gerçekleşmiştir (Koroğlu, 2016, s. 237-248). Kendisi de o yıllarda milliyetçi düşünceye bağlı olan, hatta bu konudaki düşüncelerini 1912 tarihli *Yeni Turan* romanında<sup>3</sup> işleyen (Enginün, 1986, s. 60-63) Halide Edib, savaşın son yıllarında Türk milliyetçiliğinin faaliyet sahası ve uygulanışı açısından Ziya Gökalp'tan farklı bir yaklaşım ortaya koymuştur. 30 Haziran 1918'de *Vakit* gazetesinde yayımlanan "Evimize Bakalım: Türkçülüğün Faaliyet Sahası" adlı yazısında Halide Edib, Turan düşüncesinden farklı olarak Anadolu merkezli bir milliyetçilik anlayışını vurgulamıştır (Koroğlu, 2016, s. 237). Yazıdaki "ev"den kasıt Anadolu'dur. Ona göre Anadolu'daki sosyal ve ekonomik durumu düzeltmeden daha geniş bir milliyetçilik anlayışıyla Turan düşüncesine yönelmek sağlıklı olmayacaktır (Koroğlu, 2016, s. 243).

Ziya Gökalp ise Halide Edib'in bu yazısına sert bir şekilde cevap vererek Turan düşüncesini savunmuştur (Koroğlu, 2016, s. 243-246). Ziya Gökalp'ın sert yanıtına ve Turan düşüncesinden vazgeçmemesine rağmen Birinci Dünya Savaşı'ndan Osmanlı Devleti'nin yenik ayrılmasıyla beraber Halide Edib'in Anadolu merkezli milliyetçilik anlayışının daha gerçekçi ve sağlıklı olduğu ortaya çıkmıştır (Koroğlu, 2016, s. 247). Devrin koşulları ve yaşanan değişimler neticesinde Ziya Gökalp'ın da Turan düşüncesinde bir değişikliğe gittiğini görmekteyiz (Koroğlu, 2016, s. 250). 1923'te yayımladığı *Türkçülüğün Esasları*'nda Turan düşüncesini "uzak mefkûre", daha dar planda Oğuz Türkleri arasında olabilecek bir birleşmeyi ise "yakın mefkûre" olarak nitelendirmiş (Ziya Gökalp, 2019, s. 21, 23) ve "Bugün şeniyet sahasında yalnız Türkiyecilik vardır. Fakat, ruhların büyük bir iştiaqla aradığı (Kızıl Elma), şeniyet sahasında değil, hayal sahasındadır. (...)" (Ziya Gökalp, 2019, s. 25) diyerek mevcut koşullarda Türkiye sınırlarıyla kapsamı çizilmiş bir milliyetçilik anlayışının geçerli olduğunu vurgulamıştır. Atatürk milliyetçiliği de bu şekilde Misak-ı Millî sınırlarıyla çizili ve "Yurtta sulh, cihanda sulh" anlayışına dayalı bir milliyetçilik anlayışıdır (Gönlübol, 1980, s. 502).

Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'nın ardından devlet nezdinde Türkiye merkezli bir milliyetçilik anlayışının kabul görmesine rağmen Ziya Gökalp'ın "uzak mefkûre" olarak nitelendirdiği Turancılık'ın da kimi milliyetçi çevrelerde benimsendiği bilinmektedir. Osman Türkay'ın bu düşünceyi çok benimsemediğini ve Ziya Gökalp'ın Turan düşüncesine karşı tepkisel bir yaklaşımla şiirine başladığını görmekteyiz. Ancak bu noktada Osman Türkay'ın 1923'ü milat kabul ederek binlerce yıllık Türk tarihini/kültürünü yok saydığını düşünmek doğru olmayacaktır. Güncel siyasal ortam içerisinde Atatürk milliyetçiliğini, Türkiyeciliği benimseyen Osman Türkay'ın kaynaklarından birisi Türk tarihi ve mitolojisidir (Memmedova, 2010, s. 63). Örneğin,

<sup>3</sup> Romana Türkçülük düşüncesinin yansımaları hakkında ayrıntılı iki inceleme için bakınız: (Akgün, 2007, s. 30-35; Sümer, 2015, s. 231-242).

“Asya” şiirinde Türk tarihinin eski çağlarına, Orta Asya’ya kadar uzanır ve Tanrı Dağlarından bahseder: “Ben Tanrıdağ doruğunda Gökbilge Hakan / Ülkemi kurar, töremi sürdürürüm / Doğarım gök çatlayanda yıldırımın içinde” (aktaran Birinci, 1999, s. 408). Buradan yola çıkarak Türkay’ın siyasî bir Turancılık’tan uzak durduğunu, edebî ve kültürel açıdan ise Türk tarihini, mitolojisini yadsımadığını söylemek mümkündür.

Şiirin başındaki manzum epigraftan yola çıkarak Osman Türkay’ın milliyetçilik algısını belirginleştirdikten sonra şiirin kendisine baktığımızda bu kez milliyetçilik algısına koştur bir Türkiye algısı karşımıza çıkmaktadır:

“İşte topraklarım, doğudan<sup>4</sup> batıya  
Sereserpe uzanır işlenmiş, bahtiyar;  
Bir tohumdan yüz tane üretir,  
Bir çekirdekten bolluğa kavuşur  
Çelik bilekli,<sup>5</sup> altın kalpli çalışkan insanlarım.  
Artık ne kuraklığım kaldı,  
Ne karanlığım,  
Ne de bataklıklarım:  
Artıkça artıyor santrallerim, kanallarım, barajlarım.



Osman Türkay

İşte insanlarım tepeden tırnağa  
Bilgiyle görgüyle şenlik, esenlik;  
Bir yanda fabrikalarım  
Fırınlarım, ocaklarım;  
Öte yanda verimli tarlalarım  
Ormanlarım, ağaçlarım;  
Üniversitelerim laboratuvarlarım  
Şehirlerim, limanlarım, yollarım  
Onlarla şerefli, onlarla mutlu, onlarla hür.  
Doğudan Batıya yönelmiştir  
Beynim, kafatasım, kollarım.” (s. 35-36)

Bu mısralarla başlayan<sup>6</sup> şiirin tamamında ekonomik anlamda güçlü bir Türkiye modelinin ortaya konulduğunu görmekteyiz. Şiirdeki Türkiye algısı, ekonomik olarak güçlenmiş; fabrikalarıyla, tarımsal üretimiyle, şehirleriyle, liman ve yollarıyla sürekli kalkınan bir ülke şeklindedir. İngiltere’ye gitmeden önce 1951-1953 yılları arasında Türkiye’de yaşayan Türkay, Türkiye’yi ve buradaki ekonomik kalkınma çabalarını gözlemlemiştir. Bu bağlamda şiirde sunulan Türkiye algısı şairin gözlemlerine dayalı, gerçekçi bir algıdır. Kutlu Adalı’nın kendisiyle yaptığı bir söyleşide Türkay, şiiri hakkında bu doğrultuda şunları söylemiştir:

<sup>4</sup> Bu kelime kitapta “doğrudan” şeklinde yazılmış. Bunun bir dizgi hatası olduğunu düşünmekteyiz.

<sup>5</sup> Bu kelime kitapta “bilekti” şeklinde yazılmış. Bunun bir dizgi hatası olduğunu düşünmekteyiz.

<sup>6</sup> Çalışmamızı uzatmamak için mısra sayıları farklılaşan bentlerden oluşan ve uzun bir şiir olan “Türkiye”nin tüm parçalarını alıntılar yerine şiirde irdelediğimiz yaklaşımın belirginleştiği parçalar üzerinde duracağız.

“(…) Şiirin kompozisyonuna göre Türkiye, yeni Türkiyedir. Türkiye ve Türk ulusu içinde saklı bulunan cevheri, enerji potansiyelini Türk yurdunun sathına umran eserleri olarak çaktığı zaman pek tabii mutlu Türkiye doğacaktır.

Atom çağının ve Atom çağından sonra gelecek çağların Türkiyesi bugünden doğmaya başlamıştır. Devletler ne kadar kuvvetli olurlarsa, o kadar siyasi ve iktisadi bağımsızlığa ulaşabilirler. (...)” (içinde Öznur - Özdoğanoglu, 2003, s. 108)

Osman Türkay’ın bu sözleri aynı zamanda şiirin arka planındaki düşünceyi de ortaya koymaktadır. Devletlerin siyasî ve iktisadî bağımsızlıkları güçlerine bağlıdır. Bir devlet ekonomik, sosyal ve kültürel anlamda ne kadar güçlü olursa bağımsızlığını da o ölçüde koruyabilecek ve güçlü, hür bir ülke olarak varlığını sürdürebilecektir. Bu açıdan Türkay’ın milliyetçilik anlayışının ekonomik bir temele dayalı olduğunu bu şiir özelinde söylememiz mümkündür.

Osman Türkay’ın ortaya koyduğu milliyetçilik anlayışının Atatürk milliyetçiliği çizgisinde olduğunu yukarıda belirtmiştik. Şiirde bununla bağlantılı olarak “Ben Türkiye, Atatürk’ün kurduğu / Cumhuriyetin bilim potasında yuğurduğu” (s. 37), “Kulak verin, kulak verin / Andım var Ataya / Gönlümdeki umranı / Çakacağım sathına yerin.” (s. 38) ve “Bu yapı sağlam / Bu temel derin / Üstündedir artık Atam eserin / Çağdaş uygarlıkların.” (s. 39) mısralarıyla şairin üç yerde Atatürk’e gönderme yaptığını görmekteyiz.

Bunların dışında şiirde dikkat çeken başka bazı hususlar da bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, tarih bağlamında karşımıza çıkmaktadır:

“(…) Beşiği cümle uygarlıkların:

Salkımla başak

Çiçekle yaprak kadar güzel

Güneşle bayrak

Şimşekle toprak kadar gerçek

En eski uygarlıkların

Sümerlerin, Etilerin, Selçukların.” (s. 37-38)

mısraları Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki tarih araştırmalarını, Anadolu’daki eski uygarlıkların geçmişlerinin araştırılmasını anımsatmaktadır.

İkinci olarak, Osman Türkay’ın diğer şiirlerinden içerik açısından farklı bir noktada duran bu şiirde şairin genel şiir iklimini çağrıştıran “fütürist” mısralar da karşımıza çıkmaktadır. Şiirin yedinci ve sekizinci bentlerinde fütürist yönelim açıkça görülmektedir:

“Çağım makine çağı

Fabrika kuruyorum, fabrika kuruyorum

Bir atom çekirdeği içinde

Nasıl dönerse elektronlar

Kafamın içinde öyle

Dönüyor milyon ve milyonlar

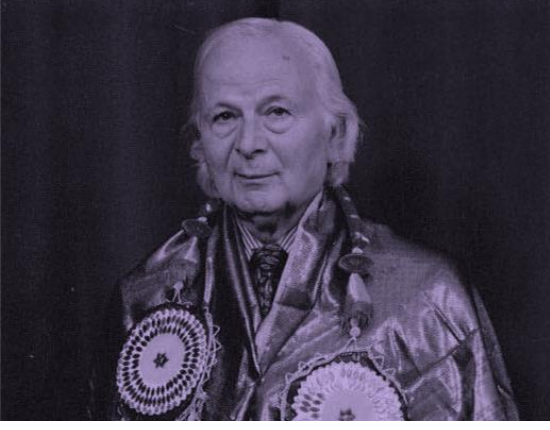
Elektromotif elektromotorlar

Çelik çelik üstünde

Çelik çelik içinde

Betonarme vücudum, iskeletim ruhum.

Fabrika kuruyorum, fabrika kuruyorum” (s. 38-39)



**Osman Türkay**

“İşte ordularım sınırdan sınıra  
Hürriyet aşkıyla mertlik, yiğitlik;  
İşte zırlı tanklarım, jet uçaklarım  
Gemilerim tezgâhlarım  
Alanlarım hangarlarım  
Mehmedlerim arslanlarım  
Gökyüzüne ışık tutan bayraklarım  
Barış için harbe hazır  
Sert vuruşur, mert savaşır” (s. 36)

1974’te gerçekleşen Kıbrıs Barış Harekâtı’ndan on beş yıl önce yayımlanan *7 Telli*’de yer alan bu şiirdeki “*Barış için harbe hazır*” mısraını bir şair önsezisi<sup>7</sup> olarak değerlendirmek mümkündür. Türkay bu mısra da aslında Atatürk’ün “*Yurtta sulh, cihanda sulh*” ilkesine bağlı ama bir yandan da tehditlere karşı güçlü bir ordu vurgusu yapmak istemiştir. Yine de Kıbrıslı bir şairin harekâttan yıllar önce, bilinçli olarak olmasa da, “barış için savaş” vurgusu yapması ve harekâtın “Barış Harekâtı” olarak adlandırılması arasındaki bağ oldukça anlamlıdır. Bu bağlamda dönemin başbakanı Bülent Ecevit’in harekâtı ilân ettiği ilk demecinde “barış” vurgusu yaptığı sözlerini burada aktarmak istiyoruz:

“Türk Silahlı Kuvvetleri’imiz Kıbrıs’ta indirme ve çıkarma hareketine başlamış bulunuyor. Allah milletimize, bütün Kıbrıslılara ve insanlığa hayırlı etsin. Bu şekilde insanlığa ve barışa büyük bir hizmette bulunmuş olacağımıza inanıyoruz. Öyle umarım ki, kuvvetlerimize ateş açılmaz, kanlı bir çatışmaya yol açılmaz. Biz aslında savaş için değil, barış için ve yalnız Türklere değil Rumlara da barış getirmek için Ada’ya gidiyoruz. (...)” (Ecevit, 2011, s. 57)

## SONUÇ

Osman Türkay’ın ilk şiir kitabında yer alan “Türkiye” onun bu şiirini yazdığı yıllardaki milliyetçilik ve Türkiye algısını ortaya koyması açısından önemli bir şiirdir. Epigraflarından başlayarak şiirin bütününde görüldüğü üzere Osman Türkay, bu şiirinde gerçekçi bir milliyetçilik anlayışından yanadır ve bu noktada Ziya Gökalp’ın 1910’larda ortaya koyduğu Turan düşüncesinden ayrılmaktadır. Onun milliyetçilik anlayışı, kapsamı Türkiye sınırlarıyla çizili olan

<sup>7</sup> Buna farklı bir örnek olarak yine Kıbrıs Türk edebiyatından Süleyman Uluçamgil’i gösterebiliriz. Yirmi yaşında şehit düşen Uluçamgil, bazı şiirlerinde şehit olacağını sezmiş gibidir (Şen, 2016, s. 77-85).

Atatürk milliyetçiliğinin bir yansımasıdır ve Türkay, 1950'lerin Türkiye'sine bu milliyetçilik algısıyla bakmaktadır. Şairin 1950'lerin başında Türkiye'de bulunması, ülkedeki gelişmeleri yakından gözlemlemesini ve şiirine gerçekçi bir şekilde taşımasını sağlamıştır.

"Türkiye"nin yazıldığı yıllarda Kıbrıs'ın İngiliz sömürge yönetimi altında oluşu Türkay'ın o tarihlerde dünyadaki tek bağımsız Türk devleti olan Türkiye'ye bakışını etkilemiştir ve şairin milliyetçilikle bağımsızlık arasında bir bağ kurmasını sağlamıştır. Ona göre bağımsız Türkiye, Atatürk'ün açtığı yolda ekonomiye, sanayileşmeye, eğitim ve bilime önem vererek gelişmiştir ve gelişmeye devam edecektir. Dolayısıyla "Türkiye" şiiri özelinde şairin milliyetçilik anlayışının ekonomik kalkınmayla doğrudan bağlantılı olduğunu da söylememiz mümkündür. Şaire göre ekonomik kalkınma bağımsızlığın sürdürülebilir olması açısından önem taşımaktadır. Türkay'ın bu düşüncesi doğrultusunda sanayileşme de şiirine fütürist bir şekilde yansımıştır ki buradaki fütürist tavır onun şiir dünyasının bileşenlerinden birisidir.

Sonuç olarak Osman Türkay'ın "Türkiye" şiirinde, 1950'li yıllardaki milliyetçilik ve Türkiye algısını, kendi şiir dünyasının bileşenlerinden de yararlanarak oldukça açık bir şekilde ortaya koyduğunu söylememiz mümkündür. Şiir dünyasının bütünü içerisinde işlediği temalar açısından evrensel bir şair olarak kabul edilen Türkay'ın bu şiiri onun millî meselelere bakış açısını göstermesi açısından önem arz etmektedir.

#### KAYNAKÇA

- Akgün, Atıf (2007). "Yeni Turan Romanı ve Türkçülük Mefkuresi Açısından İncelenmesi". *Edebiyat Otağı*, (24): 30-35.
- Altan, Mustafa Haşim (1997). *Atatürk Devrimlerinin Kıbrıs Türk Toplumuna Yansıması*. KKTC: Milli Eğitim, Kültür, Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları.
- Birinci, Necat (1999). "Osman Türkay'ın Şiirinde Kıbrıs". *Türk Dili*, (569): 407-421.
- Ecevit, Bülent (2011). *Dış Politika ve Kıbrıs Dosyası*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Enginün, İnci (1986). *Halide Edib Adıvar*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ercilasun, Bilge (1997). "Edebiyatta Millîlik ve Milliyetçilik", *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler-1*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Filizok, Rıza (2005). *Ziya Gökalp*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gönlübol, Mehmet (1980). "Atatürk Döneminde Türk Dış Siyaseti". *Türk Dili*, (347): 500-503.
- Hasdedeoğlu, M. Onur (2019). *Halide Edib ve Yakup Kadri'nin Romanları Ekseninde Türk Edebiyatının Ulus-Devlet Oluşumuna Etkisi*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Kefeli, Emel (2017). *Batı Edebiyatında Akımlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Köroğlu, Erol (2016). *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Memmedova, Elmira (2010). "Osman Türkay'ın Etkilendiği Kaynaklar". *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 2(1): 59-81.
- Memmedova Kekeç, Elmira (2019). "Osman Türkay". *Kıbrıs Türk Edebiyatı Tarihi (1571-2017)*. 2. Cilt. Yayıma Hazırlayanlar: İsmail Bozkurt - Oğuz Karakartal - Nihal Solak. Ankara: Kıbrıs Türk Edebiyatı Araştırma ve Tanıtma Projesi Yayını.
- Özkırmı, Umut (2017). *Milliyetçilik Kuramları - Eleştirel Bir Bakış*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- Öznur, Şevket - Özdoğanoglu, Tuncay (2003). *Uzay Çağı Ozanı Osman Türkay*. Lefkoşa: Gökada ve Osman Türkay Vakfı Yayınları.
- Sümer, Mehmet (2015). *Millî Kimliğin İnşasında Edebiyatın Rolü (1911-1920)*. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Şen, Can (2016). "Ölümünü Sezen Şairin Sesi: Kıbrıslı Şehit Süleyman Uluçamgil". *Kıbrıslı Şehit Şair Süleyman Uluçamgil*, Editör: Can Şen, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Türkay, Osman (2018). *7 Telli*. Girne: Girne Belediyesi Yayınları.
- Yeniasır, Mustafa (2016). "Süleyman Uluçamgil'in Kıbrıs Türk Şiirindeki Yeri". *Kıbrıslı Şehit Şair Süleyman Uluçamgil*. Editör: Can Şen. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Ziya Gökalp (2019). *Türkçülüğün Esasları*. Hazırlayanlar: Ebru Özgün - Buğra O. Uluyüz. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.



# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



# Surviving in 'A World of Wounds': Environmental Ethics in David Greig's *Outlying Islands*

DR. ÖĞR. ÜYESİ İSMAİL SERDAR ALTAÇ\*

## Abstract

David Greig, one of the pioneering playwrights of the contemporary Scottish theater, deals with such issues as Scottish identity, globalization, war, and the environment in his plays. His play *Outlying Islands* mobilizes these issues together to question the ethics of the human-nature relationship. It demonstrates humanity's adverse impact on nature through a military anthrax test to be conducted on an island before the WWII. The aim of this paper is to display the stances of the characters in terms of environmental ethics by using Aldo Leopold's 'land ethic' and Arne Naess' deep ecological thought as a theoretical framework. Their notions provide a convenient perspective for the exegesis of the play, for they deny the image of humanity as independent of nature. Within this framework, this paper discusses whether the characters adopt an intrinsic value system for the nonhuman beings, and the role of science and religion in the formation of their value systems is demonstrated.

**Keywords:** David Greig, *Outlying Islands*, environment, ethics, science, religion

## 'YARALI BİR DÜNYADA' HAYATTA KALMAK: DAVID GREIG'İN *OUTLYING ISLANDS* OYUNUNDA ÇEVRESEL ETİK

### Özet

Çağdaş İskoç tiyatrosunun önde gelen yazarlarından David Greig, oyunlarında İskoç kimliği, küreselleşme, savaş ve çevre gibi konuları ele alır. *Outlying Islands* adlı oyunu bu konuları bir araya getirerek insanların doğa ile olan ilişkilerini etik bağlamında sorgular. Oyun, İkinci Dünya Savaş öncesinde askeri amaçlarla bir adada gerçekleştirilmesi planlanan şarbon deneyi üzerinden insan faaliyetlerinin doğa üzerindeki olumsuz etkilerini ortaya koyar. Bu çalışmanın amacı da *Outlying Islands* oyununda karakterlerin çevresel etik bağlamındaki duruşlarını ortaya koymaktır. Bu amaçla, bu çalışmada Aldo Leopold'ün 'toprak etiği' kavramı ve Arne Naess'in Derin Ekoloji düşüncesi kuramsal çerçeve olarak kullanılacaktır. Doğadan bağımsız bir insan tasavvurunu reddetmeleri bakımından bu iki düşünürün görüşleri oyunun yorumlanması için elverişli bir kuramsal bakış açısı sunmaktadır. Bu çerçevede karakterlerin insan olmayan varlıklara yaklaşımında içsel bir değer sistemi benimseyip benimsemedikleri tartışılacak ve bu değer sistemlerinin oluşumunda bilimin ve dinin rolü ortaya koyulacaktır.

**Anahtar sözcükler:** David Greig, *Outlying Islands*, çevre, etik, bilim, din

## INTRODUCTION

**T**hough wars have been an inseparable part of the thousands-year-old human history, the tools used in warfare during the last century have eclipsed the previous ones with respect to their lethal impact on populations in a wider area. Fueled by the development of science and industrialization, warfare has not only changed but also the pace of the change has increased in a way that made the wars even more violent. Michael Allen Fox indicates that the violent actions “[have] to do with the exercise of power over others, in such a way that their freedom of action, security, and inviolability are limited or eliminated, or their lives are damaged to a significant extent, or else ended” (2015, p. 33). The intersubjective nature of violence makes it one of the fundamental topics of ethics. The problem is that in a world where ethics applies only to human relations, people are more likely to mourn only human losses during conflicts. The damage inflicted on nature almost always goes unnoticed during armed conflicts or the preparation for them.

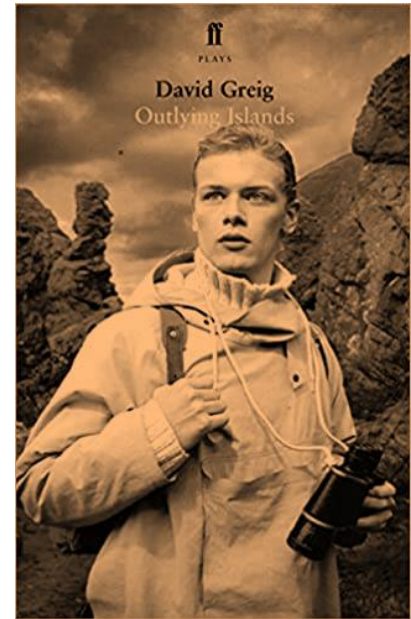
David Greig’s *Outlying Islands* (2002) is a play that revolves around this question. Set on an island in the Outer Hebrides prior to the Second World War, the play evokes a set of questions on the ethicality of the relation of human beings to the environment specifically in a martial context. David Greig’s plays are marked by a consciousness that highlights “how the local and global affect each other” (Özata, 2020, p. 238), and *Outlying Islands* reflects the same interaction in that it focuses on how a global crisis echoes on a deserted and forsaken Scottish island. However, during the course of the play, the island ceases to be a peripheral location and becomes the nexus through which the characters explore themselves. Indeed, ‘place’ is not just a background against which the play is set in *Outlying Islands*; on the contrary, the whole mechanism of play is heavily tied to the category of place.

Though the play covers only one month and takes place on an isolated island in the Outer Hebrides, the ecological implications of the play exceed the spatio-temporal framework of itself and lead the audience to question the deep-seated shortcomings of humanity about the environment across the Earth and centuries. This paper aims to highlight the environmental consciousness and ethics in the play and explore the ways in which the play reflects the overall approach of Western societies to nature. To this end, after a brief theoretical discussion of environmental ethics in Aldo Leopold’s thinking and Deep Ecology, the paper demonstrates the ethical stances of the characters when the question is the environment within a context in which personal and national interests lead to a dilemma. Secondly, it manifests how the play expresses the formative role of science and religion in the changing boundaries of (environmental) ethics.

## ENVIRONMENTAL ETHICS: LEOPOLD AND NAESS

Aldo Leopold is the first philosopher to bring together the science of ecology and ethics (Özdağ, 2005, p. 35). This is not to say that Leopold is the first person to have and express environmental concerns; but he is the first to carry the environmental concerns into the field of ethics, forcing and conducting humanity to re-evaluate the definition and scope of ethics. The term 'land ethic', Leopold's most prominent contribution to environmentalist thought in the 20th century, has assumed a pivotal role in conceptualizations of human and nature relationships. In his famous work, *A Sand County Almanac*, he draws a theoretical framework for this concept by making use of the historically shifting and expanding boundaries of ethics. To this end, he refers to the incident in which Odysseus hangs "a dozen slave-girls of his household whom he suspected of misbehavior during his absence" and reminds the reader that Odysseus' act is not a matter of propriety on the ground that the girls were merely the property of Odysseus (1968, p. 201). Leopold does not condemn Odysseus for his action, though he is well aware of the unethical characteristic of the action by today's standards. However, he underlines the ethical discrepancy between the two periods to suggest the possibility of an ethical domain with flexible and widening boundaries. The hypothesis of a flexible ethical boundary provides Leopold with fertile soil on which he can ground a new understanding of nature and humanity's role in nature. The ethics which initially organized interpersonal relationships, later, had a formative role in the relationship between individuals and society. Leopold argues that there is hardly any reason why the trajectory of the development of ethics does not consist of nonhuman beings in the near future.

He explains the land ethic as something that "simply enlarges the boundaries of the community to include soils, waters, plants, and animals, or collectively: the land" (1968, p. 204). 'Community' is a keyword in this definition, for this word, until Leopold and also mostly today, has only meant an aggregation of human beings, in the widest sense. For instance, the sociologists R. M. MacIver and C. H. Page explains that "[t]he basic criterion of community [...] is that all of one's social relationships may be found within it" (1959, p. 9). This paper does not question the sociological validity of this argument. However, ecologically speaking, this argument denotes the 'community' in highly anthropocentric terms. MacIver and Page also list certain sentiments that are expected to be found in a community. These sentiments are "we-feeling", "role-feeling," and "dependency-feeling" (1959, p. 293) that locate an individual into a relational network of interdependency. Leopold claims that "[a]ll ethics so far evolved rest upon a single premise: that the individual is a member of a community of interdependent parts" (1968, p. 203). What Leopold does is to introduce nonhuman elements into this network: The ethics that keep the individual in check within a human community, out of a Hobbesian world, are expected to have the same influence on one's relation to nature. The recognition of interdependencies, in turn, leads humanity to question his/her place on Earth, which eventually ends up with a new understanding



of human-nature relations: “[A] land ethic changes the role of *Homo sapiens* from conqueror of the land community to plain member and citizen of it. It implies a respect for his fellow members, and also respect for the community as such” (Leopold, 1968, p. 204).

A similar vein that challenges the longstanding ethical anthropocentrism exists in the Deep Ecological movement that started a few decades following Leopold’s call for a land ethic. Andrew McLaughlin explains that “the idea that humans are not *only* valuable part of nature is the watershed perception from which Deep Ecology flows” (1995, p. 86). This perception echoes Leopold’s idea of the human as a “plain member” of nature, persisting in the same anti-anthropocentric creed. Arne Naess, who coined the term ‘deep ecology’, lists certain tenets of the movement in his article “The Shallow and The Deep, Long Range Ecology Movements. A Summary”, and calls for a biospherical egalitarianism that recognizes “*the equal right to live and blossom*” for all forms of life (1995a, p.152). Though Naess’s argument has confronted much criticism, especially by the social ecologist Murray Bookchin, and accused of being misanthropic, the impact of his argument on the value system needs to be recognized.

Both Aldo Leopold’s land ethic and the Deep Ecology movement ascribe an intrinsic value to the nonhuman domain. This tendency is, in fact, closely related to the concept of the community stated by Leopold. The intrinsic value that had been thought to be exclusive to human beings is claimed to exist in all beings by Leopold and Naess. In a system that confers intrinsic value only on humanity, the other beings are valuable so long as their existence or destruction serves the needs of the human beings. To state it in more concrete terms, nature ceases to have economic value once the inherent value of the nonhuman beings is acknowledged. Being a conservationist himself, Leopold criticizes the strategies of conservation that solely aims to maximize economic profits:

It tends to ignore, and thus eventually to eliminate, many elements in the land community that lack commercial value, but that are (as far as we know) essential to its healthy functioning. It assumes, falsely, I think, that the economic parts of the biotic clock will function without the uneconomic parts. (1968, p. 210)

Leopold’s objection is largely due to the fact that a conservation policy that adopts an economic perspective is likely to create expendable elements in nature; however, this policy is totally blind to the integrity of the ecosystems in which commercial and non-commercial parts are essential to each other. The value system proposed by Deep Ecology is not different from the one proposed by Leopold. The first of the eight points that Arne Naess puts forward as the general principles of the movement highlights the intrinsic value of all beings: “The well-being and flourishing of human and non-human life on Earth have value in themselves [...] These values are independent of the usefulness of the non-human world for human purposes” (1995b, p.68). This belief is also what distinguishes deep ecology from the kind of environmentalism that Naess labels as ‘shallow’ and that “take[s] an instrumental approach to nature, arguing for the preservation of natural sources only for the sake of humans” (Garrard, 2012, p. 24). Despite its seemingly caring attitude about nature, the shallow approach to environmental problems, as its name implies, is unlikely to find ethical and permanent solutions, primarily because they maintain the Cartesian duality that has shaped and informed humanity’s tyrannizing relation to nature. This duality both radically

divides the human culture and nature as two separate domains and introduces a strict hierarchy between these two elements.



David Greig

Deep ecology both challenges the hierarchies that have shaped the Western view of nature for ages and puts forward a new model in which the ontological barriers between humans and nature are shattered. Naess' idea of 'self-realization' aims to achieve this goal by questioning the conventional meanings of such concepts as "self" and "ego" and integrating them into his new ontological model. Naess claims that "we tend to confuse our 'self' with the narrow ego" (1995c, p. 225). Though 'self' has also been associated with wider human communities, its use has never covered nonhuman beings; as a result, Naess "tentatively introduce[s] [...] the concept of ecological self (1995, p.

226). This identity is sought to be reached through a series of identifications with the beings outside the narrow ego and social sphere. Once 'ecological self' is achieved, the distinction between ego and the other is obliterated; as a result, any element in nature becomes an intrinsic part of one's identity. There is a concrete result of this newly adopted identity: The protection of nature becomes the protection of 'self', and threats to nature become threats to oneself. Thus, any attempt to defend nature ceases to be an act of altruism and becomes an act of self-defense. In Naess' words, "if your self (in the widest sense) embraces another being, you need no moral exhortation to show care" (1995, p. 234). At this point, Naess' ethical model diverges from Leopold's land ethic. Leopold defines ethics in an ecological sense as "a limitation on freedom of action in the struggle for existence" (1968, p. 202). This definition implies a certain degree of self-sacrifice by those people observing the ethical norms, which shows that the dualism between human beings and nonhuman beings is sustained if not a relationship based on domination and exploitation is fostered.

Regardless of the differences in their views, Leopold's land ethic and Deep Ecology underscore the necessity of reducing the human impact on nature. This does not mean that all human actions are viewed as unnatural. As a result of the mechanism of nature that also consists of human beings, certain species may *naturally* diminish in number or even become extinct, be it anthropogenic or non-anthropogenic. Each constituent of nature has an agency that influences the overall ecosystem. However, two points distinguish human beings from the other constituents. Firstly, as Leopold states, "[m]an's invention of tools has enabled him to make changes of unprecedented violence, rapidity and scope" (1968, p. 217). Though evolutionary change is an inherent phenomenon of ecology, the pace and the radius of influence of the changes precipitated by the scientific and technological developments have overshadowed evolutionary changes. Secondly, as Callicott aptly argues, unlike the other species "*Homo Sapiens* is a moral species, capable of ethical deliberation and conscientious choice" (2001, p. 214). They have the ability to

measure their impact and decide whether their action is ethically right or wrong. Leopold proposes a simple formula to assess the ethical propriety of one's influence on the environment: "A thing is right when it tends to preserve the integrity, stability, and beauty of the biotic community. It is wrong when it tends otherwise" (1968, p. 224- 25). Departing from this notion, the following pages will discuss the environmental ethical issues presented in David Greig's play *Outlying Islands*.

### AN ORNITHOLOGIST IN A WORLD OF WOUNDS

*Outlying Islands* presents the story of two ornithologists, Robert and John, arriving on an island to observe, photograph, and keep a record of the birds living there. However, they are not alone in their scientific excursion that takes a month. They are accompanied by Kirk, the owner of the island, and Ellen, Kirk's attractive niece. Though Robert and John suppose that their presence on the island is merely because of a scientific inquiry, especially on Leach's storm petrels, soon it becomes clear that the government aims to turn the island into an anthrax testing zone before the Second World War and the ornithologists are sent to the island to calculate the possible financial loss of Kirk as a result of this test. The ministry and Kirk are revealed to have arrived at an agreement in which Kirk is to be economically compensated for his loss of animals, including the birds on the island. This realization starts the complication in the play. Robert, who truly acts with ecological sensibilities, strongly opposes this project and tries to dissuade Kirk from leasing the island to the ministry. However, Kirk, who is utterly ignorant of the value of the natural environment, rejects Robert's proposal, which leads to a brawl as a result of which Robert causes Kirk's death. The other thread of the plotline focuses on the two ornithologists' relationship with Ellen living under Kirk's guardianship. Robert's attitude towards her is marked by its amoral characteristic. Being a womanizer figure, Robert attempts to manipulate John to view Ellen as a sexual object of desire. However, in these attempts, Robert uses the theses of a biologist who deems sexuality an inevitable part of living organisms rather than merely trying to create a 'Don Juan' out of John. Yet, John does not cede to these desires though he is attracted by Ellen, too. As Sıla Şenlen Güvenç indicates "John is a character [...] who acts in accordance with 'super ego' [...] [w]hile Robert wishes to be free and independent of all social restrictions. Robert, acting with his instincts or 'id', is truly a part of nature" (2020, pp. 128-129)<sup>1</sup>. Despite his initial reluctance, John cannot further resist his desires towards the end of the play. In the scene, in which Ellen and John have a sexual affair, Robert enters the scene for a brief moment and later leaves to jump off the cliffs, which takes place off the scene and is told to the audience when the Captain arrives on the island to transport them back to the mainland.

The whole story is replete with ethical questions. However, these ethical questions are not restricted to interpersonal relations only. They also include those concerning the environment in a way that, at some points, intersects with social ethics. From this perspective, Ellen is not just a woman figure whose existence calls for the discussions of intersexual ethical relations, but is an 'object' of male oppression, namely her uncle Kirk who also dominates nature without any ethical

<sup>1</sup> The translation from Turkish into English has been made by the author of this article.

impediment. Another example of ethical question is the use of chemical and biological weapons. Though the United Kingdom, albeit with some reservations, ratified the 1925 Geneva Protocol, which banned the use of asphyxiating and other poisonous gases in warfare, the play is mainly based on the United Kingdom's plans to use these gases. The play does not separate the questions concerning the use of these gases on humans during a possible war from the questions concerning their possible impact on nature. Thus, the notion of "survival of the fittest" does not only governs international relations but also determines the fate of ecosystems. The biological aspect of Darwin's evolutionary theory is based on the idea of "survival of the fittest", but the evolutionary ethics of Darwin demonstrates that survival is not merely a matter of conquest of a living being against the other living beings. In fact, cooperation and self-restriction become essential elements in the struggle for existence, which eventually leads to the formation of morality and ethics. In the *Descent of Man*, Darwin states that "[n]o tribe could hold together if murder, robbery, treachery, &c. were common; consequently such crimes within the limits of the same tribe 'are branded with everlasting infamy'" (1981, p.93). The historical evolution of ethics, as it has also been demonstrated by Leopold, has had an ever-widening boundary since its beginning. Thus, it may be argued that the ethical boundaries within the tribes had a tendency to expand in a way that encapsulates greater human populations (e.g. nation); and according to this perspective, peace in international relations can be interpreted as a period in which nations keep their insatiable desire for more power in check. Indeed, the existence of international law ensures "a common standard of conduct for states in their relations with one another" (Nardin, 1983, p. 233). Under these circumstances, the time in which the play is set needs to be marked in terms of international law and ethics. This peculiar time, which is the eve of the Second World War, signifies a period of a state of exception in which virtually all the regulations governing international relations, or ethics, start to melt away. In such a political atmosphere, the historically widening ethical boundaries recedes so strongly that 'the land', the subsequent nominee to be included in the ethical circle, is immediately lost on the horizon. The environment that has already been suffering from the objectifying practices of humans becomes dispensable for the sake of the war effort. This becomes the main field of conflict between the characters in *Outlying Islands*. The attitudes of the three characters about this matter can be summarized as follows: the degradation of nature is totally ignorable for Kirk, an acceptable loss for John and totally objectionable for Robert.

The beginning of the second act, which really commences the plot, manifests a huge difference between John and Robert. In this scene, John is shown to be at pains to create a civilized space that may enable human habitation in a derelict chapel. However, Robert is rather occupied by the natural environment of the island at that moment, exploring it and immersing himself within it. He is neither interested in their scientific objectives nor securing a convenient place for their accommodation:

Robert: I went for a swim. At the cliff bottom, there is rock stack about twenty yards offshore. It looked inviting. [...] The cliffs, John- you must see them- the noise of them.

Kittiwakes, guillemots, razorbills, puffins, fulmars, shags... (2010, pp. 137- 138)

Their first preoccupations on the island confirm Şenlen Güvenç's above-given commentary on their personalities. On the one hand, Robert disregards the possible consequences of his actions by



swimming and immersing himself in an environment in which he does not have any practical experience, at all. In line with his belief that “the more outlying the island- [t]he further it is in the remote ocean- [t]he stronger the force that pulls us towards it” (2010, p. 131), he has a deep attachment to the wilderness where the human beings do not enjoy a privileged position. On the other hand, John displays a prudent attitude by trying to shield himself from nature, thus fostering a culture-nature discrepancy. Robert is perfectly aware of the contrast between them and as he aptly observes he is “a gambler” and John is “a saver” (2010, p. 149). His attachment to the wilderness also foreshadows the extent to which his opposition to Kirk may reach. Unlike Robert, Kirk represents the anthropocentric view that objectifies the nonhuman world in order to derive financial benefits. Until the moment of his death, he seems to be in a continual attempt to rationalize and justify his arbitrary power over the island and the other nonhuman living beings. Referring to the other living beings on the island, he says that “we are their husbandmen. God made them for our food” (2010, p. 159). This point of view is symptomatic of a mindset that puts nature outside the ethical boundaries, for Kirk does not include nonhuman beings as a member of the community to which he belongs.

Though he is not as blatant as Kirk, John displays a similar anthropocentric attitude. At this point, the national identities of the two ornithologists need to be marked in order to notice the degree of dissimilarity between them in terms of environmental ethics. While John is Scottish, Robert is an Englishman. However, the imminent danger that awaits the ecosystem of a Scottish island ironically terrifies Robert more than it does John. About the ecological impending crisis, John puts forward contradictory statements:

**John:** If there’s going to be a war, we’ll need weapons.

**Robert:** Let them use bayonets.

**John:** That’s hardly sensible.

**Robert:** How dare they interfere! What’s the bloody point of coming here if it’s to be wiped out?

**John:** Maybe we can persuade the ministry. If we make the scientific case-

**Robert:** [...] What does anyone care about an outlying island?

**John:** Weapons have to be tested. Maybe we just have to accept... there are other islands we can study. (2010, p. 169)

John’s contradictory statements are a result of his confusion at the moment of an ethical decision he has never made before. Robert’s argument reminds him of his identity as an ecologist, which forces John to present a half-hearted solution to the crisis. However, apparently having grown up under the influence of authority, he also has an identity as a patriot and dutiful citizen. He does not only justify the country’s war effort but also has an intention to join the air force.

What distinguishes Robert from John is that the horizon of his environmental ethical boundary is wider than John. The moral responsibility he feels exceeds the national boundaries and includes the whole Earth. Robert’s gradually increasing attachment to and identification with nature overshadow any other previous allegiances he had prior to his arrival on the island. For this reason, he proposes John to cut off their ties with the ministry and, of their own accord, follow the migration of the birds whose route overlaps with several sovereign political powers (2010, p. 207).

This signifies that he is not concerned with the imminent war or the destruction it would be likely to bring into his country, having left behind the social and political realities in which he is embedded. The spatial detachment of the island from the mainland serves as a catalyst for Robert's detachment from all kinds of human institutions. Such an inclination is already observable in his coarse manners; for instance, his obscene language or debauchery evinces his disregard for religious and social ethics; and his contempt for conventional values serves to foreground his ethical allegiance with the nonhuman world. However, despite his environmental commitments, it is hardly possible to include Robert's attitude within the ethical system as it is proposed by Aldo Leopold. As J. Baird Calliott aptly demonstrates Leopold does not introduce the land ethic as a substitution for the social ethics that has been evolving for ages; instead, he defines Leopold's land ethic as an "accretion" over the already existing one (2011, p. 211). Thus, Robert's position in environmental ethics becomes closer to a rather radical interpretation of deep ecology than Leopold's land ethics. Especially, the dialogue between Robert and John given above has strong discursive clues about this tendency. While John uses the pronoun "we" to refer to the United Kingdom, Robert prefers "they", isolating himself from the human institutions against which he apparently has a grudge.

Robert's environmental concerns can be said to go so far as to the level of misanthropy. For him, the well-being of the island's ecosystem and wilderness outweighs the welfare of human beings. As to the anthrax test to be carried out on the island, he comments as follows:

**Robert:** [...] Let them test their fucking bombs on London.

**John:** Excuse your French.

**Robert:** Why don't they infect the salons and gas slums?

Spread botulism in the suburbs?

**John:** Steady on.

**Robert:** People are the problem, Johnny, not the birds,

Wherever they gather, they spread contagion.

Let them take the mainland, and leave me the island.

I've been here a day, but it is more mine than [Kirk's]. (2010, p. 170)

This point of view spots a parasitic relation between human institutions and nature; and indeed, Robert accuses Kirk of being a "parasite" (2010, p. 170) when he realizes that he would not be able to persuade Kirk not to lease the island to the ministry. This perspective also serves to annul the social ethics that organize the relationship between Robert and Kirk, which makes it easier for the former to kill the latter. The basic reason why Robert associates Kirk with a parasite is that Kirk evaluates the environment as a source of human welfare. For instance, as an apology for leasing the island to the government, he claims that "[this island] is a useless lump of rock [...] For seven hundred pounds my niece can be married and her husband given a share of a herring drifter" (2010, p. 167). Kirk's commentary suggests that he believes in an extrinsic value system that confers value on things so long as they are useful and economically beneficial for human beings. However, the kind of value that Robert attaches to the environment is intrinsic, which further indicates a deep ecological point of view.

Except for Kirk, “[a]s the play unfolds, they embark on a journey of self-discovery, pushing at the limits of their existence to explore what is to be human” (Holdsworth, 2008, p. 139). On the one hand, John and Ellen have an opportunity to discover their repressed sexuality in this period of self-transformation. As Şenlen Güvenç suggests, the death of Kirk who represents authority facilitates the freedom of the characters (2018, p. 147). On the other hand, Robert ends up with a new and wider self beyond the boundaries of his skin and beyond his narrow ego. This new identity is close to what Arne Naess calls the “ecological self” that is achieved by self-realization. Though his curiosity about the relationship between the newly hatched birds and their mothers, his inquiries into the relationship between various species of birds, and his urge to follow the migration routes of the birds seem to be the ordinary questions of a scientist who regards nature as just an object of inquiry, these may well be read as the exploration of Robert’s newly found wider identity. Despite being an ornithologist, John is not as fervently interested in such questions as Robert, only taking photographs of the natural life to be included in a catalogue. Robert, on the other hand, starts a process of identification with natural life starting from the beginning of the play. The birds on the island are no longer separate entities independent of Robert’s self, but an intrinsic part of who he *is*. The way he commits suicide, as Ellen relates it, is highly suggestive of this argument. To the captain, who comes to retrieve the group from the island, Ellen says that “[h]e ran at the cliff edge. And spread his arms out and flew” (2010, p. 230). His actions blur the boundaries between human beings and birds. What is more crucial than a mere zoomorphic depiction of his suicide, Robert’s identification with the animals can give the audience an idea about why he commits suicide. Though Kirk’s death provides Ellen and John with sexual freedom, it is just a palliative solution for Robert’s desire to protect the environment, or ‘his self’, for Robert is well aware that the ministry is going to conduct the anthrax test. Although after Kirk’s death, he gladly expresses that “[t]he ministry will never get their hands on the island with Kirk gone”, the characters share the tacit understanding that reality, would sooner or later, intrude into their dream space. The expected boat that would come from the mainland symbolically represents this reality. When he is about to cede to his sexual desires, in a monologue, John preaches to himself that “I feel myself to be falling. I must remember- there is a boat coming. I must remember there is a war coming. I must remember- there are other people to consider” (2010, p. 201). These self-encultations manifest the strong consciousness that they cannot isolate themselves on the island from reality (e.g. ethical rules, social conventions, national political agenda, and human institutions). Though Robert never voices this consciousness as openly as John, he is aware of it, and as an individual who has been developing an ecological self, Robert submits to the same fate that awaits the nonhuman world. Arne Naess says that “[t]he joy is a feature of the indivisible, concrete unit of subject, object and medium” (1995c, p.236) to express the ontological unity of the individuals with the rest of the world. However, in the face of greater political forces over which he practically has no control, Robert is forced to share the doom, rather than the joy. In short, Robert can be said to have “an ecological awareness that nature and the self are one” (Capra, 1995, p. 20). Furthermore, Verónica Rodríguez highlights that shamanism and shamanic practices have a profound effect on the theater of Greig, which leads to the recognition of the interrelatedness of all

beings and that “ ‘we’ [...] are all implicated in an ecology of ethical responsibility” (2019, pp. 4-5). *Outlying Islands* displays the same characteristic in its own way. Thus, the (possible) loss of an element in the web of interrelation affects another element, namely Robert, in the play. Aldo Leopold famously states that “one of the penalties of an ecological education is that one lives alone in a world of wounds” (1953, p. 165). The degree of ecological consciousness determines the psychological effect of environmental degradation and change. During his last appearance on the stage, according to Ellen, Robert weeps, which can be interpreted as an indication of ecological grief.

*Outlying Islands* puts forward an overall commentary on and an inquiry into the nature of the current human and nonhuman relationship. At the end of this attempt, the play can be argued to identify two major elements that are responsible for the ecological degradation that the island faces. The first of these is the science that is put to the service of capitalism and anthropocentric ideals of the conquest of nature. This urge eventually leads to the formation of ‘cheap nature’ that is expendable for the sake of endless growth and material accumulation (Moore, 2016, p. 79; Tan, 2022, p. 117). The exponentially improving martial technology, which is intimately related to this urge for accumulation, not only raises the number of human casualties but also targets nature as a testing ground or inflicts ‘collateral’ damage on nature along with the human casualties. William Gay states that “[e]ven if protecting national security justifies military systems, this benefit needs to be weighed morally against ecological concerns” (2015, p. 53). The play turns the military tests into a conundrum for the reader and the audience who have not heeded their ecological ramifications so far. These tests are the embodiment of a mentality that started with Renaissance anthropocentrism and continued with the Cartesian duality that privileges humanity for its rationality over the nonhuman world constituted by mere bodies. Under such circumstances, the birds on the island become mere functional entities that serve the fulfillment of ‘greater’ human purposes for the government. Moreover, the characters, Robert and John, can be said to be allegorical figures standing for the modern scientists who have little understanding of the ecological consequences of their actions. In the play, it needs to be marked that, out of the five characters, Robert, John and Ellen are those who are not aware of the government’s anthrax test plan at the beginning. On the other hand, Kirk, who apparently does not care about the confidentiality of the government plan, and the captain whose sole task is to transport the ornithologists to the island, have already been informed of the government’s plan for the island, which clearly indicates that the plan is, in fact, not a secret one, at all. For this reason, Robert’s and John’s initial ignorance is ironic and can be construed as a criticism of the scientists’ inability to see the ways by which they can serve as an oppressive and instrumental mechanism on nature.

The second element that the play asserts as the culprit of the ecological problems is religion and religion’s formative power on human and nonhuman relationships. This issue occupies a central position in the tensions of the play. The pagan past of the island retains its shadowy existence throughout the play and is in a constant confrontation with the Christian domination over the island. George Sessions observes that “[w]ith the beginnings of agriculture, most ecocentric cultures (and religions) were gradually destroyed, or driven off into remote corners of

the Earth by pastoral and, eventually, 'civilized cultures'" (p. 158). In Scotland, the spread of Christianity that started in the sixth century took place at the expense of Celtic paganism. As the play illustrates, the mainland is dominated by the Christian culture while some traces of paganism are still visible on the remote island. Within this framework, Lynn White's famous inquiry into the relationship between religion and the environment can conveniently illuminate the interpretation of the play. He claims that "[t]he victory of Christianity over paganism was the greatest psychic revolution in the history of our culture" (1996, p. 9), for this shift, according to White, radically reorganized the people's way of being on Earth in terms of their intellectual and spiritual frameworks. Kirk represents this new way of understanding and interpreting the world. He is portrayed not only as a greedy and grumpy old man but also as a deeply Christian figure who justifies his actions through the Scripture. He claims that "God put the birds here for man to eat. And God, in all his graciousness, has afforded me the fowling rights. That's all I need to know about nature, boy" (2010, p. 156). Kirk's explanation strongly echoes White's argument that Christianity grants man the license to dominate the nonhuman world. White asserts that, according to Judeo-Christian perspective, "no item in the physical creation had any purpose save to serve man's purposes" (1996, p. 9). This mentality is closely related to the Great Chain of Being that puts forward a universal hierarchy in which the spirit-matter ratio of a being's constitution determines its place. As a being that "has no soul" (2010, p. 168), according to Kirk, the death of the island by the chemical agents is a negligible loss when compared to the human benefits to be derived from it. However, an ethical approach to the environment refutes the relations of benefit, seeing human beings as just another member of the biotic community. In fact, the island was once settled by a pagan community who adjusted their beings and ways of living to the natural environment of the island. Robert calls the island "an almost pristine habitat [...] [that] has barely been touched by humans" (2010, p. 155). However, both the reader and the characters are aware of the fact that the island was inhabited by the people marginalized and dehumanized by the mainstream Christian culture. In Lynn White's view, such pagan cultures are diametrically opposed to the Judeo-Christian culture with respect to their relation to nonhuman beings: "By destroying pagan animism, Christianity made it possible to exploit nature in a mood of indifference to the feelings of natural objects" (White, 1996, p. 10). For the obliterated pagan culture, claims Christopher Manes, "all the phenomenal world is alive [...] [and] it is filled with articulate subjects, able to communicate with humans" (1996, pp. 17- 18), and exactly, for this reason, the island has a soul, contrary to Kirk's argument. The text does not give the audience much detail about the daily practices of the previous pagan community on the island but, when John expresses his astonishment at how they survived on such an island where there are compelling natural forces like strong winds, Robert simply answers that "You adapt. That's all. You stay underground" (2010, p. 207). Robert's commentary is saturated with the Darwinian notion of adaptation, yet this adaptation process is not restricted to animals; the people who lived on the island were subject to the same process, which deconstructs humanity's imagined privileged position among nonhuman beings.

## CONCLUSION

This paper has discussed Greig's *Outlying Islands* with respect to its dialogue with the long-standing ethical problems related to human-nonhuman relationships. The play subtly includes the pagan history of the island to imply that these problems are not only the outcome of modernity and the science driven by it but also a religious shift that took place much earlier and shaped the whole outlook of Western societies towards nature. However, either way, the fundamental flaw that leads to the degradation of nature lies in the value systems adopted by these societies. Kirk's disregard for nonhuman beings is a consequence of the defect in his value system that evaluates them only in terms of financial and use value. As such, he does not feel any ethical responsibility towards the constituents of the ecosystem on the island. Though this paper has not evaluated the play from an ecofeminist perspective, it has also been observed that the oppression from which Ellen suffers is evidently an extension of Kirk's objectifying attitude towards nature. The step Robert takes to liberate the nonhuman beings provides her with freedom. On the other hand, John, whose personality is shaped by conventional ethics and morality, is at a loss to take concrete action against Kirk, being stuck between his identities as an environmental researcher and a dutiful citizen. However, despite its highly misanthropic overtones, Robert's attitude that leaves aside the anthropocentrism and the supremacy of human institutions over nature offers two possible alternatives to the predicament of nature. Firstly, by a recognition of their intrinsic value, the nonhuman beings can be included in the sphere of normative ethics, or, secondly, by an identification with the nonhuman beings, they can become a part of one's self, which eventually turns the defense of nature into the defense of one's self. In conclusion, using the war effort as a yardstick, the play offers an alternative blueprint by which one is led to reconsider and reconceptualize his/her place in nature and reshape his/her overall attitude towards nature.

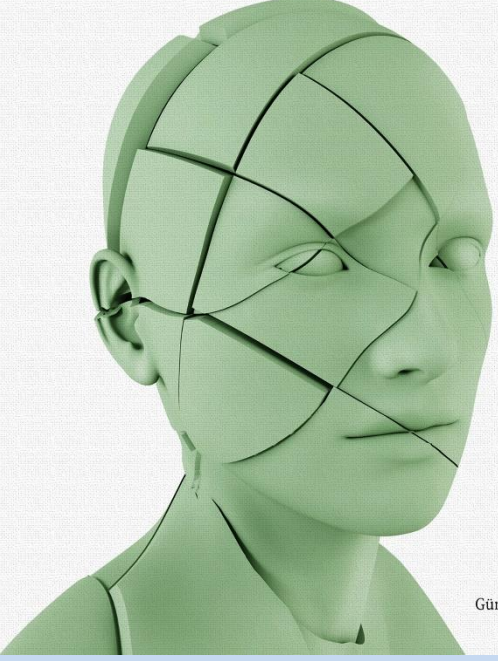
## BIBLIOGRAPHY

- Callicott, J. Baird (2001). "The Land Ethic". *A Companion to Environmental Philosophy*. Ed. Dale Jamieson. Malden: Blackwell. 204- 217.
- Capra, Fritjof (1995). "Deep Ecology: A New Paradigm". *Deep Ecology for the Twenty-First Century* Ed. George Sessions. Boston: Shambhala. 19- 25.
- Darwin, Charles (1981). *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. New Jersey: Princeton University Press.
- Fox, Michael Allen (2015). "Reflections on Violence". *The Peace of Nature and the Nature of Peace: Essays on Ecology, Nature, Nonviolence, and Peace*. Ed. Adrew Fiala. Leiden: Brill. 31-40.
- Garrard, Greg (2012). *Ecocriticism*. Oxon: Routledge.
- Gay, William (2015). "Negative Effects of Militarism on the Environment". *The Peace of Nature and the Nature of Peace: Essays on Ecology, Nature, Nonviolence, and Peace*. Ed. Adrew Fiala. Leiden: Brill. 51-59.
- Greig, David (2010). *Selected Plays 1999- 2009: San Diego, Outlying Islands, Pyrenees, The American Pilot, Being Norwegian, Kyoto, Brewers Fayre*. London: Faber and Faber.

- Holdsworth, Nadine (2008). "The Landscape of Contemporary Scottish Drama: Place, Politics and Identity". *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*. Eds. Nadine Holdsworth and Mary Luckhurst. Malden: Blackwell. 125- 145.
- Leopold, Aldo (1953). *Round River: From the Journals of Aldo Leopold*. London: Oxford University Press.
- Leopold, Aldo (1968). *A Sand County Almanac*. New York: Oxford University Press.
- MacIver, R. M. and Charles H. Page (1959). *Society: An Introductory Analysis*. London: Macmillan.
- Manes, Christopher (1996). "Nature and Silence". *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Ed. Cheryll Glotfelty and Harold Fromm. Athens: The University of Georgia Press. 15-29.
- McLaughlin, Andrew (1995). "The Heart of Deep Ecology". *Deep Ecology for the Twenty-First Century*. Ed. George Sessions. Boston: Shambhala. 85- 93.
- Moore, Jason (2016). "The Rise of Cheap Nature". *Anthropocene or Capitalocene?: Nature, History and the Crisis of Capitalism*. Ed. Jason Moore. Oakland: PM. 78- 115.
- Naess, Arne (1995a). "The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movements. A Summary". *Deep Ecology for the Twenty-First Century*. Ed. George Sessions. Boston: Shambhala. 151- 155.
- Naess, Arne (1995b). "The Deep Ecological Movement: Some Philosophical Aspects". *Deep Ecology for the Twenty-First Century*. Ed. George Sessions. Boston: Shambhala. 64- 84.
- Naess, Arne (1995c). "Self-Realization: An Ecological Approach to Being in the World". *Deep Ecology for the Twenty-First Century*. Ed. George Sessions. Boston: Shambhala. 225- 239.
- Nardin, Terry (1983). *Law, Morality and the Relations of States*. New Jersey: Princeton University Press.
- Özata, Cüneyt (2020). "Binary Oppositions, Otherness, and Borders in David Greig's Europe". *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cumhuriyet Armağan Sayısı*, pp. 237-247. DOI: 10.18026/cbayarsos.669875.
- Özdağ, Ufuk (2005). *Amerikan Doğa Yazınında Leopold'cu Düşünce*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Rodríguez, Veronica (2019). *David Greig's Holed Theatre: Globalization, Ethics and the Spectator*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Sessions, George (1995). "Ecocentrism and the Anthropocentric Detour". *Deep Ecology for the Twenty-First Century*. Ed. George Sessions. Boston: Shambhala. 156- 183.
- Şenlen Güvenç, Sıla (2018). "'Biz De, Kendi Çapımızda Avrupayız': Küreselleşme Işığında David Greig'in "Avrupa" Adlı Oyunu". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* Vol. 58 No. 1, pp. 187-202. DOI: <http://dx.doi.org/10.33171/dtcjournal.2018.58.1.10>
- Şenlen Güvenç, Sıla (2020). *Çağdaş İskoç Tiyatrosu*. İstanbul: Mitos-Boyut.
- Tan, Cenk (2022). "Reinterpreting the Anthropocene: Towards an Ecocentric Worldview". *Post-Theories in Literary and Cultural Studies*. Ed. Zekiye Antakyalıoğlu. Lanham: Lexington Books (Rowman & Littlefield). 113- 123.
- White Jr., Lynn (1996). "The Historical Roots of Our Ecological Crisis". *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Ed. Cheryll Glotfelty and Harold Fromm. Athens: The University of Georgia Press. 3-14.

# TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

# Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

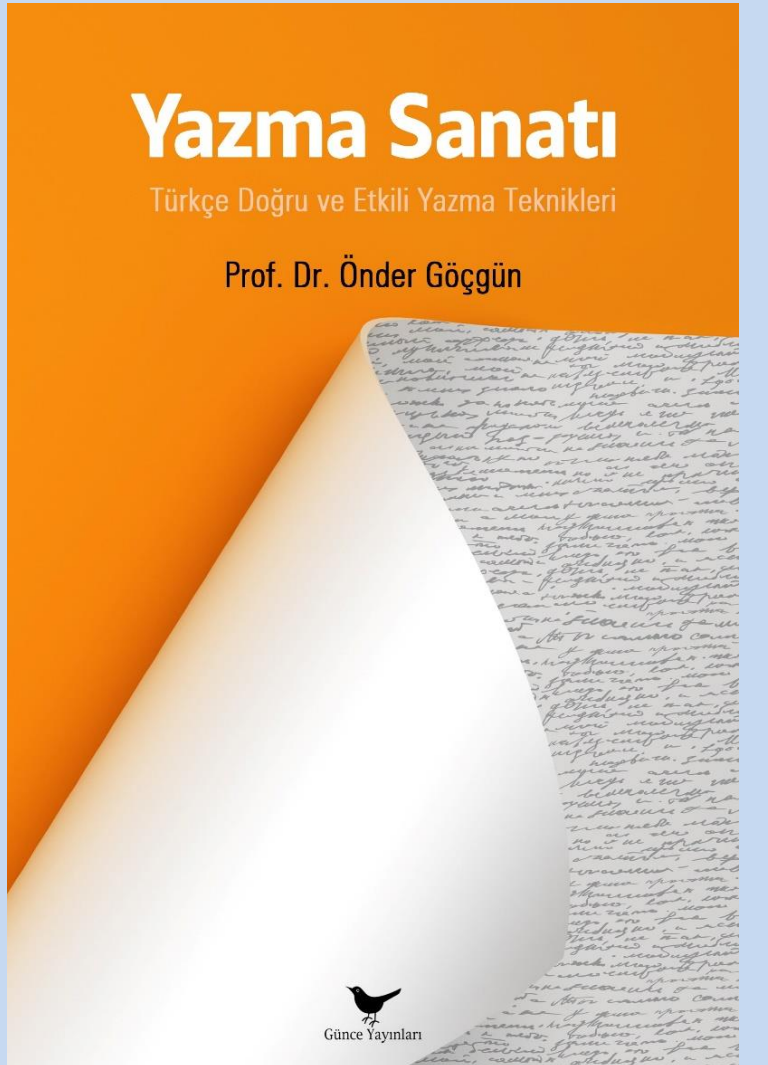


Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları



# Jorge Luis Borges ve Sezai Karakoç'ta Gül İmgesi

DR. ÖĞR. ÜYESİ ŞEYMA KARACA KÜÇÜK\*

## Öz

Arjantin'li yazar Jorge Luis Borges öyküleri ve şiirlerinin yanı sıra deneme ve kurmaca arasındaki sınırı zorlayan çalışmalara imza atan bir sanatçıdır. Edebiyattan felsefeye, inanç tarihinden mitolojiye uzanan geniş bir yelpazede fikirlerinin izini sürdüğümüz Borges şiirlerinde sık sık gül imgesine yer verir. Bu durum onun hem dünya görüşünün hem de edebi perspektifinin bir ürünü olarak nitelendirilebilir.

Sezai Karakoç ise gerek sanata bakış açısını gerekse de dünya görüşünü *diriliş* düşüncesi çerçevesinde şekillendiren ve bu ideal etrafında hem şiirler yazan hem de medeniyet ve kültür temelinde bilgi ve fikirlerini aktaran yazılar kaleme alan önemli bir Türk şairdir. Dolayısıyla fikir yazıları ve şiirleri arasında bir etkileşim vardır ve bu etkileşimden doğan önemli kavramların izini sürmek özellikle şiirlerine yansıyan imgeleri değerlendirmek bakımından önemlidir. Bu anlamda gül, Karakoç'un şiirlerinde sıkça yer verdiği ve düşünce yazıları bağlamında değerlendirildiğinde onun sanata ve dünyaya bakış açısını da ortaya koyan bir imgedir.

Karakoç ve Borges farklı iki edebiyata mensup sanatçılar olmasına rağmen şiirlerinde ve düz yazılarında sıkça yer verdikleri gül imgesiyle sanata ve dünyaya bakış açılarını ortaya koymaktadır. Bu çalışmanın amacı her iki sanatçının düz yazılarından yola çıkarak gül imgesi bağlamında sanata bakış açılarını ve dünya görüşlerini değerlendirmek ve şiirlerinde kullandıkları bu imgeyi karşılaştırmaktır.

Anahtar sözcükler: Jorge Luis Borges, Sezai Karakoç, gül, sonsuzluk, imge

## “THE IMAGE OF THE ROSE IN THE WRITINGS OF JORGE LUIS BORGES AND SEZAI KARAKOÇ”

### Abstract

Argentine writer Jorge Luis Borges is a writer who, in addition to his short stories and poems, creates works that transgress the border between essay and fiction. The rose image used by Borges in his poems, whose ideas we trace in a wide range from literature to philosophy, history to mythology, can be described as a product of both his worldview and literary perspective.

Like Borges, Sezai Karakoç is a prominent Turkish poet who frequently includes in his poems the rose image and when evaluated in the context of his writings, it also reveals his perspective on art and the world. He shapes both his perspective on art and his worldview within the framework of the idea of “revival” and writes poems around this ideal, as well as articles that convey his knowledge and ideas on the basis of civilization and culture. Therefore, there is an

\* Hitit Ün. Yabancı Diller YO, Yabancı Diller Bölümü, seymakaracakucuk@hitit.edu.tr, Orcid 0000-0002-0134-7001  
Gönderim tarihi: 23.05.2022 Kabul tarihi: 28.07.2022

interaction between his articles and his poems, and it is important to follow the important concepts arising from this interaction, especially in terms of evaluating the rose image reflected in his poems.

Although Karakoç and Borges are poets belonging to two different literatures, they reveal their perspectives on art and the world with the rose image that they frequently include in their poems and prose. The aim of this study is to evaluate the perspectives and worldviews of two poets on art in the context of the rose image based on the prose of both poets and to compare this image they use in their poems.

Keywords: Jorge Luis Borges, Sezai Karakoç, rose, eternity, image

## GİRİŞ

**E**debiyatta sanatın ne olduğu, reel ve metafizik dünyayla ilişkisi edebiyatın uzun soluklu tartışma konularından biridir. Bu anlamda Batı edebiyatında mimesis kavramına bir açılım sağlayan Platon'un sanatla ilgili düşünceleri önem taşır.

*Republic* adlı eserinde sanat eseri ve algılanan dünya/ doğa arasındaki ilişkiyi göstermek için "ayna imgesini"(Mualem, 2012, s. 127) kullanan Platon bir anlamda sanat ve dünya arasında yansımaya dayalı bir ilişkinin varlığına işaret eder. Sanatçı için de "benzetmeci"(2010, 338) ifadesini kullanan Platon için eşya, sanat aracılığıyla ancak gerçeğine benzetilebilir. Borges'in mimetik kavramına bakış açısından doğan ve eserlerine yansıyan krizi derinlemesine irdeleyen Shlomy Mualem, *Borges and Plato* adlı çalışmasında *Timaus*'ta Platon'un bahsettiği ve tüm ideaların varlığına kaynaklık eden arketiplerin algıladığımız dünyanın da "ilk tasarımı"(s. 127) olarak hizmet ettiğine dikkat çeker ve bu görüşe göre "tüm evrenin arketiplerle mimetik bir bağlantı dâhilinde var olduğunu" (s. 127) belirtir. Bu açıdan yaklaşıldığında Platon, mimesisi gerçekliği temsil etmesi bakımından alt bir mertebeye yerleştirir. Yani "temsil edilen nesne orijininin kusurlu bir şeklidir"(s. 127). "Socrates de *Cratylus*'ta dil ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi ele alırken "dil gerçekliği tamamen taklit etmesinin imkânsız"(Mualem, 2012, s. 127) olduğunu söyler. Bu imkânsızlık çerçevesinde daha önce de belirttiğimiz gibi ayna imgesi sanat eserinin gerçeklikle olan ilişkisini tayin ederken Batı düşüncesinin sanata olan bakış açısını da büyük oranda etkilemiştir. Bu doğrultuda sanat eseri doğanın bir yansıması olarak görülmüştür.

Borges'in de özellikle düşünce yazılarında sanat eserinin gerçeklikle ilişkisini sorguladığı, bu ilişkide hayatın anlamına da eğildiği ve algılanan dünyayla metafizik âlem arasında sanat anlayışını konumlandırmaya çalıştığı görülür. Bu durum onun şiirlerinde kullandığı metaforlara, sembollere ve imgelere de yansır. Özellikle gül imgesi bu bakımdan dikkat çeker. Zira Borges, birçok şiirinde nihai hakikati görebilme yetisi bağlamında gül imgesine yer verir. Metafizik bir âlemlerle irtibatı olduğu düşüncesi uyandıran bu imge karanlık, körlük gibi izleklerle birleşerek reel dünyadaki görme duyusunu da sorunsallaştırır. Böylece gül imgesi ne reel dünyada ne de kurmaca dünyada hakikatin temsil edilemeyeceğine işaret eder. Gül imgesinin metafizik odaklı bir biçimde ele alınışı Borges'in gülü ilahi bir boyutla ilişkilendirdiğini gösterir. Nitekim Batı mistik edebiyatında "ikmalin, noksansız oluşun, mükemmelliğin sembolü olan güle"(Sri, 2011, s. 44) kutsallık atfedilir. Bunun en belirgin örneğine Dante'nin *İlahi Komedya* adlı eserinde rastlanır.

Düşsel bir yolculuğun anlatıldığı bu eserde cennetin dokuzuncu küresinde “kutsal aşkı” simgeleyen bir gül bulunur. Bu gülün “taç yapraklarında inançlı ruhlar tahtlarda oturmaktadır”(Alsancak, 2017, s. 52). *İlahi Komedyâ*’da rahipleri de gülle özdeşleştiren Dante, gülü mistik ve dini odaklı ele alır. Dante’ye benzer biçimde Shakespeare, Goethe, Rilke, Eliot gibi dünyaca ünlü şairler de gül imgesini şiirlerine taşır. Örneğin Shakespeare, *Soneler*’inde gülü birçok kez asli güzelliği ifade etmek için kullanırken: “Ve zavallı güzellik zar zor peşinden gider / Yapma güllerin –oysa tek gerçek gül ondadır”(2009, s. 121) dizelerine yer verir ve güle saf, mutlak bir gerçeklik atfeder. Doğu kültürüne ilgi duyan Goethe, Eliot gibi şairler ise bu imgeyi doğu mistisizmine özgü anlamlarla zenginleştirir. Örneğin İslam şairi Hafız’dan etkilenen Goethe; “İmkânsız görünür her zaman gül, / Anlaşılmaz hiçbir zaman bülbül” dizelerinde “tasavvuf şairlerinin inşa ettikleri gül-bülbül mitolojisinin ruhunu kavramıştır”(Özkan, s. 85). Bu anlamda Doğu kültüründe gülün tarihinin önemli bir yeri vardır. “Hammer Purgstall *Geschichte der schönen Redünskte Persiens* (Fars Edebiyatı Tarihi) adlı eserinde gülün tarihinden bahsederken şunları söylemektedir: Bülbülün güle olan aşkı, Fars şiirinin en eski ve en zarif efsanelerindendir”(akt. Özkan, s. 86). Kimi zaman ilahi bir tecelliye işaret eden kimi zaman da Hz. Muhammed’in vafına bürünen gül imgesine Divan edebiyatında sıkça rastlanmaktadır. Bu edebiyata ilgi duyan bir diğer şair ise Rilke’dir. Onun Doğu edebiyatına olan ilgisi ve gülü alımlayış şekli ise şu dizelerde belirgindir: Bahçeleri terennüm et, gönlüm, tanımadığın; / Sırça kadehlere dökülmüş bahçeleri, berrak, ulaşılamayan. / İsfahan ve Şiraz’ın su ve güllerini terennüm et bahtiyar, tebeil et onları, / Hiçbir şeyle karşılaştırılmayacak olanları...(akt. Özkan, s. 82).



Charles Baudelaire

Zarifliği, mükemmelliği ve ideali temsil eden gül Batı edebiyatında kimi zaman anlam bakımından bunun zıttı bir manaya da büründürülmüştür. Örneğin Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri* adlı eserinde gülün tazeliği ve güzelliğine değil solgun yanına vurgu yapar. “Akşamın Ahengi” adlı şiirinde kendisini “mezarlığa” benzeten anlatıcı aynı zamanda “solmuş güllerle dolu eski bir odayım ben” (akt. Yılmaz, 2013, s. 42) der. Batı edebiyatında gül imgesinin yaşadığı bu kırılmanın kültürel arka planında modernleşmeyle birlikte dine duyulan inancın ve geleneğin sarsıntı geçirmesinin büyük bir etkisi olduğu söylenebilir.

Kendine yabancılaşan, dünyanın ruhani dayanaklarını yitiren bireyin güle zarafet, güzellik ya da mükemmellik nazarından bakması zorlaşacaktır. Ancak yine de bu sarsıntıyla beraber Dünya edebiyatında gül imgesi dini ve metafizik boyutuyla ve özellikle mutlak gerçeklik temsiliyle biçimlenmeye devam etmiştir. Bu bakımdan doğu mistik öğretilerine ilgi duyan Borges’in de gülü dini ve metafizik boyutuyla ele aldığı ve onu hakikat sorunsalı çerçevesinde değerlendirerek sanat anlayışını bu bağlamda konumlandığı görülür.

Borges'e benzer şekilde sanatın reel dünya ve metafizik âlemle ilişkisi Sezai Karakoç'un da yazılarında karşımıza çıkar. Onun sanat anlayışı da reel dünya ile metafizik dünya arasındaki etkileşimden beslenir. Ancak bu etkileşimde sanat ürününün doğanın taklidi olduğu değil yaratışın taklidi olduğu görüşü ön plana çıkar. Karakoç hem sanat görüşünü hem dünya görüşünü Klasik Türk edebiyatının önemli mazmunlarından olan gül imgesine başvurarak açıklar. Koparılması, ölmesi, dirilmesi ve dirilmesi itibarıyla gül, sanat ürününün yaratılış ilkelerini belirleyen bir imge olarak yer alır. Bu yaratılış serüveni aynı zamanda Karakoç'un düşünce yazılarında kâinatın, insanın genel anlamda eşyanın yaratılışına benzer merhaleler taşır. Gerek yazılarında gerekse de yaşantısında İslam dinini referans alan Karakoç insanın ölüm, diriliş ve ahirete doğma sürecini de yine bu imgeye dayandırır. Aynı zamanda gül, onun şiirlerinde de sık sık karşımıza çıkar. Ancak bu imge onun dünya görüşüne ve sanat anlayışına paralel olarak farklı manalara bürünür. Nitekim Klasik Türk edebiyatında "gül sevgili tipinin bütün özellerini taşır. Özellikle peygamberden söz edilirken eski şiir ve nesrimizde çok zaman gül-i gülzar-ı rüsül, gül-i gülzar-ı nübüvvet, gül-i gülzar-ı risalet sıfatları kullanılır" (Ayvazoğlu, 2002, s. 1668). Kurnaz'a göre "klasik mazmun ilişkileri veya gülşen, gülzar, gül yüzlü, gül yanaklı, gül dudaklı gibi fazla karmaşık olmayan terkipler"(s. 221) Tanzimat döneminden sonra da halk şiirleri ve divan edebiyatında varlığını büyük ölçüde sürdürmüştür. Diğer yandan modern Türk şiirinde gül farklı anlamlar ve çağrışımlar elde etmiştir. Örneğin Yahya Kemal "Rindlerin Ölümü" adlı şiirinde gül imgesini şu şekilde kullanır: "Hafızın kabri olan bahçede bir gül varmış; / Yeniden her gün açarmış kanayan rengiyle / Gece bülbül çağırın vakte kadar ağlarmış / Eski Şirazî hayal ettiren ahengiyle."

Bu dizelerde büyük İslam şairlerinden Hafız Şirazi'nin kabrine yerleştirdiği gül ile hem geleneksel gül bülbül motifine yer verir hem de gülün yeniden doğuşu simgeleyen yönüne vurgu yaparak ona farklı bir mana yükler. Böylece gerek geleneksel gerekse de modern bir açılım sağlar. Yahya Kemal'in yanı sıra Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı, Orhan Veli gibi şairler de gül imgesini yeni tasavvurlarla şekillendirir. Ancak örneğin gül, Orhan Veli'de geleneksel anlamından tamamen sıyrılarak daha "somut" ve "materyalist"(Çetin, 2013, 213) bir imgeye dönüşür. Gülün geçirdiği soyuttan somuta doğru olan bu dönüşüm Karakoç'un şiirinde dini ve metafizik anlamına tekrar kavuşur. "Sezai Karakoç'ta gül çok defa İslam'ın ba-sü ba'delmevt'inin, dirilişin sembolüdür"(Kurnaz, 1996,s. 221). Yani Karakoç, gülü klasik mazmun ilişkilerinin dışına taşır ve onu farklı manalarla yeniden diriltmeye çalışır. Onun şiirlerinde gül, aynı zamanda yaratılışın ve eşyanın özüne işaret eden bir imge olarak da yer alır. İşte bu bakımdan Borges'in ve Karakoç'un şiirlerinde kurguladıkları gül fikri arasında benzerlikler vardır. Çünkü Borges her ne kadar dünya görüşünü belirli bir dini inanç sistemine dayandırmasa da özellikle eşyaya metafizik ve mistik bir tecrübe nazarıyla bakar. Sezai Karakoç da İslam inancını referans almakla birlikte eşyanın özü ve mahiyeti, gerçekliği gibi temel metafizik problemleri fikir yazılarında ele alır.

Dolayısıyla bu çalışmanın temel amacı Borges'in ve Karakoç'un sanat anlayışı ve dünya görüşlerinden yola çıkarak şiirlerinde kullandıkları gül imgesini karşılaştırmak ve böylece bu imgenin onların şiirlerinde metafizik âlemle irtibatını tartışmaktır. Bunun için çalışmada öncelikle

her iki sanatçının sanat ve dünya görüşüne yer verilmiş daha sonra ise şiirleri gül imgesi bağlamında incelenmiştir.

### BORGES VE KARAKOÇ'UN SANAT ANLAYIŞI VE DÜNYA GÖRÜŞÜ

Borges, Platon'un mimesise ilişkin görüşlerinden hem eserlerinde hem de kendisiyle yapılan röportajlarda değinir ve bu kavramın işaret ettiği unsurları yorumlar. Ancak bu yorumlamada Mualem'in de dikkat çektiği üzere derin bir gerilim yatar. Borges, Platon'un bahsettiği ve evrenin ilk tasarımları olarak gördüğü arketipler hakkında "hareketsiz ve korkunç bir müze" (Borges, 1999,s. 126) benzetmesi yapar. "Ölümlü bir göz bunları(rüyanın ya da kâbusun dışında) hiç gördü mü bilmiyorum" der ve devam eder:" her ne kadar sonsuzluğun sürekliliğini sağlasa da(...)bu platonik arketipler yine de bir canavarı andırıyor"(1999,s. 126). "Zaman" ı da "sonsuzluğun bir kopyası" (1999,s. 126)olarak düşünen Borges için arketipsel tasarımlardan oluşan idealara ulaşip ulaşmamak



Jorge Luis Borges

belirsizdir. Borges'in arketiplere özellikle sonsuzluk bağlamında yaklaşımı dikkat çeker. Çünkü bu arketip onun da belirttiği gibi "insan düşüncesiyle bağlantı" (akt. Mualem,2012, s. 106) halindedir. Sonsuzluğa erişmeyi imkânsız olarak gören Borges "Obras Completas" başlıklı eserindeki bir denemede ise Mualem'in de vurguladığı üzere Platon'un arketiplerle ilgili düşüncesi hakkında aslında yanıldığını; Schopenhaur ve Erigana gibi filozofları okuduktan sonra arketiplerin ne denli hareketli olduğundan bahseder ve sonsuzlukla ilgili ise şöyle der: "Birçok şairin özlemini çektiği sonsuzluğun her ne kadar fani olsak da aslında dayanılır gibi olmayan bir tekerrürden bizi azat eden bir ustalık eseri olduğunu nasıl da anlayamadım"(akt. Mualem, 2012, 108). Bu anlamda insanın hem içinde hem de dışında olduğu sonsuzluğa edebiyat nazarından baktığımızda şairin dil aracılığıyla sonsuzluk arketipine ulaşip ulaşamayacağı sorunsalı Borges'in poetikasının temel meselelerinden biridir. Platon'un idealar ve arketipler kavramına bakış açısının değişime uğramasıyla genel anlamda sanata bakış açısı da değişen Borges "Öteki Kaplan" ve "Sarı Bir Gül" adlı şiirlerinden yola çıkarak sanatın eşyayı ele geçiremeyeceğini "ancak her ne kadar ele geçirilemez olursa olsun kelimelerden, sembollerden, metaforlardan, sıfatlardan bir şekil elde ettiğimizi ve bu şeylerin de var olduğunu" söyler. Ona göre sanatın dünyası gerçek dünya kadar değer taşıyan bir dünyadır"(akt. Mualem, 2012,s. 147).

Borges algılanan dünyanın ve kurgusal dünyanın her ne kadar farklı iki dünya olduğunu belirtse de sanatın umut verici yönüne de odaklanır. Hakikat yakalanamayacak dâhi olsa şair bunu kendine bir görev haline getirmeli ve kelimelere de bu doğrultuda yaklaşmalıdır. Bu anlamda onun şairin amacına ilişkin *Sonsuz Gül* kitabının önsözünde söylediği şu sözler önem taşır: "Söz başlangıçta zamanın tefeciliğinin tüketip harcadığı büyümlü bir simgeydi herhalde. Şairin amacı, hiç değilse belli bir ölçüde, söze ilkel ve artık gizli olan gücünü yeniden kazandırmak olmalı"(Borges,

2016, s. 44). Bu sözler Borges'in hem şaire hem de şiire bakış açısının algıladığımız ve metafizik âlem arasındaki bir sınırdaki yoğrulduğunu gösterir. Zira söze ve kelimelere aşkın bir anlam potansiyeli yüklenir ve şairin de bu anlamı bir ölçüye kadar yansıtması beklenir.

Reel dünya ve metafizik dünyayı sorgulayan Borges sanat eserinin eşyayı ele geçiremeyeceğini söylerken bir anlamda onun özüne, anlamına doğrudan ve tam anlamıyla nüfuz edilemediğinden bahseder. Dolayısıyla onun sanat eseri hakkındaki görüşü insanın, eşya ve evren karşısındaki konumu hakkında da ipucu verir. Yani ne kadar uğraşılırsa uğraşılırsın anlam ve hakikat ele geçirilemez bir özellik taşır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide hayatın anlamı hakkındaki şu ifadeleri de bu bakımdan dikkat çeker:

"Hayatın anlamı bize söylenseydi, muhtemelen anlamazdık. Kişinin bunu bulabileceğini düşünmek saçmadır. Dünyanın ne olduğunu ya da kim olduğumuzu anlamadan yaşayabiliriz. Önemli olan ise etik ve entelektüel içgüdüdür. Entelektüel içgüdü cevabını asla bilemeyeceğimiz halde bizi aramaya iten şeydir. Sanırım Lessing Tanrı'nın sağ elinde hakikatin kendisini, sol elinde ise hakikatin arayışını tuttuğunu söylemesi halinde Tanrı'dan sol elini açmasını isteyeceğini; hakikati değil hakikatin arayışını dilediğini ifade etmişti. Elbette bunu isteyecekti çünkü sorgulama sonsuz hipotezler içerirken hakikat birdir ve bu da entelektüel oluşla örtüşmez. Oysa entelektüelliğin merak duygusuna ihtiyacı vardır"(akt. Mualem, 2012, s. 67).

Hayatın nihai anlamının ele geçirilemez oluşuna dikkat çeken ancak yine de kendisini ilgilendiren entelektüel bir içgüdüyle anlamı sorgulayış olduğunu vurgulayan Borges "John Wilkins'in Analitik Dili" başlıklı bir denemesinde ise "evrenin ilahi bir düzeni olduğunu" ancak bu düzenin bizi insani tasarımlar yapmaktan alıkoyamayacağını" (1999, s. 231) söyler. Diğer yandan evrenin anlamı her ne kadar ele geçirilemez olsa da "Tanrı'nın gizli sözlüğündeki kelimeler, tanımlar, etimolojiler ve eşanlamlar hakkında kafa yormak gerekir"(s. 231). Bu anlamda hayatın özüne, anlamına hakikatinin dair Borges'in görüşlerinin sanat eserine bakış açısıyla paralellik taşıdığı görülür. O, evrenin arketipsel bir tasarım olduğuna, arketiplerin evrenin asli unsuru olması bakımından evrenin özünü teşkil ettiğine ancak bu özü veya anlamı kişinin idrak etmesinin imkânsızlığına inanır. Bir sanatçı olarak da onun, sanat eserlerinde eşyanın özünün yakalanamayacağı ancak metafor ya da sembollerle evrene ilişkin hakikat ve özle alakalı insani tasarımlarda bulunulabileceği görüşünü taşıdığı söylenebilir.

Sezai Karakoç'u Borges'le buluşturan en önemli nokta ise her iki sanatçının da sanat eserine metafizik ve tanrısal- insani tasarım mukayesesi odağında bakmasıdır. Karakoç, sanatın metafizik âlemle olan ilişkisini değerlendirdiği *Edebiyat Yazıları I* başlıklı eserinde şunları söyler; "Evet, fizikötesi hayatın içindedir. Nasıl ki, hayat da onun içindedir. Onunladır ki, hayat, Tanrı'nın boyasıyla boyanmaktadır"(2017, s. 10). Sezai Karakoç bu duygunun çağımızda yitirildiğini, insanların umutsuzluğa sürüklendiğini ve bu olumsuz gelişmenin de "ruhun fizikötesine açılışını" (2017, s. 10) etkilediğini belirtir. Diğer yandan o umudunu kaybetmez ve sanatı da kapsayacak şekilde bir dirilişten bahsederek şunları yazar:

"İşte çağdaş metafizik anlayışı bir uçurum kadar derin bu umutsuzlukla, bulunmuş bir cennet kadar muştulu bu dirilişin karşılaştığı kesin şafakta yeniden doğacaktır. Yani İslam uygarlığının ruh dirilişinden. Ve bu diriliş çilesinden. Öyle ki, bu metafizik, düşünce ve sanat

planında da hayat ve düşün planında olduğu gibi, absürttten realizme kadar bütün bir oluşlar ve paradokslar yelpazesini de hesaba katan bir sistemi de beraberinde getirsin” (s. 10).



Sezai Karakoç

Sanatın metafizikle temas halinde olması gerektiğine dikkat çeken Karakoç “sanatın amentüsündeki metafizik ve soyutun biri insanüstü biri doğaüstünün, öteki zaman ve şartlar üstünün kapılarını aralarlar ”(2017, s. 12)der. Karakoç’un metafiziğe olan bu eğilimi onun sanat eserinin oluşum süreciyle ilgili düşüncelerinde de büyük rol oynar. Zira yazılarında sanatçı ve sanat eseriyle ilgili düşüncelerini fizikötesi ve dini referanslar çerçevesinde oluşturur.

Karakoç’un sanatsal etkinlik süreciyle ilgili çıkış noktası sanatın Tanrı’nın *yaratışını* taklit etmek üzerine kuruludur. Bu anlamda Platon’un sanatın doğayı taklit ettiği fikrinin üzerine çıkarak sanatçının doğadaki malzemeyi kullandığı sıradaki eylemine odaklanır. Ona

göre sanatçı, işi “Tanrı’nın yaratışını taklide yeltenme cinsinden bir iş olmakla birlikte, O’nun gibi yoktan var edici değildir elbet”(2017, s. 13). Bu noktada Tanrı’nın eylemini başka şekilde taklit eden bir sanatçı figürü karşımızda durmaktadır. Onun kullanacağı ve sanat eserine dönüştüreceği/dirilteceği malzemeyle ilişkisi de Tanrı ve yarattıklarına benzer şekilde gelişir. Bu işlem doğadaki modelin “doğadan koparılması,” “soyutlama” aracılığıyla “ modelin direnişinin kırılması” ve “son işlem olarak ona kendisinin soluğunu “üfürmesi” (2017, s. 12)esasına dayanır. Karakoç’un sanatsal yaratışa yaklaşımında metafizik ana unsurdur. Özellikle soyutlama kavramının metafizikle derin bir bağı olduğu görülür. Nitekim ona göre “soyutlama doğanın kemiğini, iskeletini görmek, geometrisine ermek ve matematik imkânlarını kurcalamak, yeni eserin üzerine oturacağı şematizmi yakalamak çabasıdır”(2017, s. 13). Bunun da ötesinde soyutlama “hilkatin sırlarını okuma ve onları yeni bir alfabeyle ve dile bağlama kaygısıdır” (Karakoç, 2017, s. 12).Bu çaba Borges’in, şairin görevinin kelimedeki gizil gücü bulması gerektiğiyle ilgili düşüncesiyle de oldukça örtüşür. Çünkü Borges de eşyaya, sahip olduğu ilksel, mutlak bir anlam nazarından bakar ve şairin de bu anlamı ona iade etmesi gerektiğinden bahseder.

“Şairin Tragedyası” başlıklı denemede Karakoç’un şairin tanımıyla ilgili yer verdiği şu ifadeler de Borges’in şaire yüklediği misyonla benzerlik taşıması bakımından oldukça önemlidir; “Şair nedir? Kelimedeki hayatı bulandır. Hayattan ve tabiattan daha güçlü bir hayatı. O hep bu hayatı ortaya koydukça yaşanan hayat ona karşı çıkacak, karşılıklı direnç, çekiş ve gerilimden, şairin tragedyası doğacaktır”(2017, s. 70). Karakoç’un “hayattan ve tabiattan daha güçlü bir hayatı” şeklindeki ifadesinin Borges’in önerdiği kelimedeki primitif ve gizil gücün yeniden bulunması fikriyle paralellik taşıdığı ve bu anlamda Platon’un arketip kavramıyla da ilişki dahilinde olduğunun altı çizilmelidir.

Karakoç özellikle soyutlamanın işlevinden bahsederken sanatçının doğanın en özüne, iskeletine yani bir anlamda adeta Platon'un evrenin ilk tasarım olarak nitelendirdiği arketipe inmeyi önerir. Benzer şekilde Borges'in kelimeyi, zaman tarafından yıpratılan ve şair aracılığıyla gizil gücü primitif boyutu iade edilmesi gereken bir sembol olarak görmesi Karakoç'un sanatçının doğadaki malzemeyi diriltme işleminden geçirmesiyle benzerdir. Şair doğadan aldığı malzemeyi, kelimelerle dirilterek doğanın kalbine iner. Dolayısıyla kelime gizil gücünü tekrar kazanır.

Özellikle Karakoç'un edebiyat yazılarına bakıldığında aslında sanat görüşünü topyekûn gül imgesine yasladığı; gül imgesini hem kozmik düzen hem de sanatsal tasarımı açıklamak için kullandığı; eşyayı "doğadan koparma" ve "diriltme" gibi eylemler dâhilinde ele alarak doğanın ve sanata konu olan malzemenin adeta bir çiçek ve gül gibi tasavvur edilmesini sağladığı görülür. Yani sanat eseri şair tarafından aynen bir gül gibi doğadan önce koparılır sonra soyutlanarak gizil gücü, taşıdığı anlamı bulunmaya çalışılır ve koparıldıktan sonra tekrar canlandırılmaya, diriltilmeye çalışılır. Karakoç'un tüm bu eylemleri ilahi tasarıma ait kavramlarla ilişkilendirdiğine de dikkat edilmelidir. Örneğin şair, Tanrı'nın yaratış eylemine benzer şekilde sanat eserine soluğunu üfürür ve bu şekilde dini bir referansla Âdem'in yaratılış sürecine atıfta bulunulur. Özellikle "Ruhun Dirilişi" başlıklı çalışması kozmogonik unsurları gül imgesine atıfta bulunarak açıklaması bakımından onun sanata bakış açısını da ortaya koyar. Nihayetinde insanı, Tanrı'nın "bizzat eşsiz sanatından bir örnek" olarak değerlendiren Karakoç evreni de O'nun sanat eseri olarak görür. "Yaratılış Sırrı" başlıklı yazısında evrenin az da olsa ahenksizlikleri olduğunu söylemekle birlikte onu baskın olarak ahenk dâhilinde ele alan yazarın "kâinat bütünü ile bir armoni içindedir. Çiçek bir armoni silsilesi sonucunda açar. Meyve ve çocuk bir armoniden doğar"(Karakoç, 2019,s. 94) şeklindeki ifadesi *Edebiyat Yazıları*'nda sık sık işaret ettiği ve sanat eserini çiçek ve daha özelde gül imgesi çerçevesinde "koparmak," "diriltmek," gibi fiillerle birlikte anmasının da gerekçesini açıklar görünmektedir. Tanrı eşsiz bir sanatkâr olarak nasıl kâinatı yaratmışsa insan da sanatçı kimliğiyle bu yaratışı taklit ettiğinde gül imgesinde ifadesini bulan ve yaratış sırrının anahtarlarını barındırma potansiyeli taşıyan sanat eserleri meydana getirir. "Ölümden Sonra Kalkış" başlıklı yazısında varoluşun fizikötesi âlemine odaklanan Karakoç, Tanrı'yı hem var edici hem yok edici özelliğiyle anar. O'nu gerek fiziki âlemin gerekse de de fizik ötesi âlemin mimarı olarak değerlendirir ve yine gül imgesine başvurarak şöyle der: "Ne yana dönersek dönelim, bizimle olan, bizi gücüyle çeviren [...] bizi armağanlara boğan, yaratıcı, öldürücü, değiştirici, gülü açan, bülbüle o ilahi sesi veren[...] var edici ve yok edici Allah var"(2019, s. 112). Yazarın Tanrı'dan bahsederken gülü açtırma gücüne atıfta bulunması, sanat eserini çoğu kez gül imgesi dâhilinde ele alması yönünden sanatçıyı ve sanat eserini neden gül imgesiyle ilişkilendirdiğini de kanıtlar niteliktedir. Sanatçı Tanrı'nın yaratış gücüne benzer biçimde sanat eseri yaratır. Karakoç'un, bu yaratışta metafizikle derin bağları olan ve soyutlama ilkesinden yararlanarak eşyanın kalbine, doğanın iskeletine inmeyi başarabilen sanatçının ortaya koyduğu sanat eserini de "tohum"(2017, s. 50) benzetmesiyle ele alması dikkat çekicidir. Zira ona göre doğum da tohum halinde bu dünyaya bir açılıştır. Bu durumda sanatçı aslında güle benzeyen sanat eserini adeta bir gül gibi açtıran kişidir. Karakoç tohumun sadece dünyaya değil aynı zamanda öteki dünyaya da bir açılış olduğunu ekler. Böylece nasıl "gökyüzüne dal budak salan



ağaç bu tohumun toprak için de ölüp de yeniden dirilmesinden meydana geliyorsa” “insan da ölümle çürüyecek, fakat gün gelince, ölmeyen ruhu yeniden dirilen vücuduna açılacaktır”(2019, s. 145). Bu noktada Karakoç’un sanat eserini yaratış ilkeleriyle açıklayarak malzemeyi doğadan koparmak, sonra onu soyutlayarak adeta öldürmek ve somutlama aşamasında tekrar diriltmek şeklinde ele alması dünya ve ahiret hayatı arasında insanın doğum ölüm ve yeniden dirilişinin bir izdüşümünü ortaya koyması olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla sanatçının belki de en önemli misyonu diriltmedir. Zira ona göre “götüreceklerimize göre ağırlanacağımız bir yuva vardır.” Bir döndürücü var, bir aslına çevirici vardır”(2019, s. 112). Bu bakımdan diriltmek aynı zamanda bir öze dönüştür. İşte şair de bu öze dönüşü kelimelerle gerçekleştirmeye çalışan kişidir. Bu bakımdan gül, hem kâinatın hem de sanat eserinin yaratılış sürecini temsil eden bir imge olarak öze dönüşün de anahtarını barındırır.

Her iki şairin yazılarından yola çıkıldığında şiirde ele geçirilmeye çalışılan bir kaynak, öz, cevher olduğu görülür. Eseri doğuran büyük değişime ermek, yani doğanın kemiğine inmek için “bir anahtar” olduğundan bahseden Karakoç aynen Borges’in sanat eserinin hakikati ele geçiremeyeceği görüşüne benzer biçimde bu anahtarın “ele geçirilemez” oluşunun altını çizer ve şöyle der: “Bütün anahtarlar, kuşkusuz, Tanrı’nın elindedir. Sanatçı uğraşarak onlardan bazılarını ulaştır. Her çağda yenilerine ulaşılır. Ama yaratış sırrı gereği, yine de sonunda “anahtarlar, Tanrı’da kalır”(s. 13).

Bu bakımdan gerek Borges’in gerekse de Karakoç şiire ve genel manada sanata metafiziksel etkinliğin aşkın bir ürünü olarak bakar. Bu etkinlik onların geleneğe ve zaman olgusuna bakışlarının da bir sonucu olarak düşünülebilir. Bunun için her iki sanatçının zaman kavramına ve sanat eserinin zaman ile olan ilişkisine yaklaşımı üzerinde durulması gereken bir konudur.

### **BORGES VE KARAKOÇ’UN ZAMAN ALGISİNİN GÜL İMGESİNDEKİ TEZAHÜRÜ**

Borges gerek doğrudan gerekse de dolaylı olarak birçok yazısında ya da söyleşilerinde sanat eserinin zaman içerisinde ne tür merhalelerden geçtiğine, önceki ürünler ve ardından gelenlerin zamansal konumlanmalarına dair izlenimini paylaşır. Bu izlenimin onun Platonik arketiplerle ilgili düşüncesiyle ilişki dâhilinde olduğunu belirtmek gerekir. Zira Borges’e göre “sonsuzluk küçük dilimlere bölünmüş zamanın arketipidir (akt. Mualem,2012,s. 106). Zaman ise monoton, tekerrür eden bir silsile değil, canlı, hareket halinde bir yapıdır. Bu bakımdan Karakoç’la Borges’in zaman mefhumuna ilişkin düşüncelerinin de yine oldukça benzerlik taşıdığı görülür. Karakoç’a göre de “zaman, sonsuzluğun bu dünyaya düşmüş gölgesidir. Bu dünyanın idrak boyutları içinde duyulan sonsuzluk parçasıdır zaman”(Karakoç, 2019 s. 144). Karakoç’un ve Borges’in zamana ilişkin algıları aynı olmakla birlikte bir noktada değişkenlik gösterir. Karakoç metafizik boyutu daima İslam inancıyla şekillendirir. Nitekim ona göre zaman, “öteki dünyayı ifşa eden en keskin belgelerden biridir”(Karakoç, 2019, s. 144). Kutsal kitaplar ve özellikle Kuran-ı Kerim ise metafizik boyutun en önemli belgesi niteliğindedir. Zira ona göre “doğum, değişim ve ölüm, Kur’an’da insanın fanilikten sonsuzluğa nasıl geçeceğini belirten merhaleler olarak yeni ve umutlu bir öz kazanmışlardır”(Karakoç, 2019, s. 140).Bu merhalelerde Hz. Muhammed’in ve diğer peygamberlerin hatta velilerin ve tasavvuf ehlinin de rolüne değinen Karakoç’un eserlerinde

metafizik âlem İslam kozmogonisinden bağımsız düşünülemez. Diğer yandan Borges, metafiziğe ilişkin görüşlerinde çeşitli dinlere ve öğretilere yer verse de doğrudan bir dine ya da öğretiye adanmışlık göstermez ya da bağlılığından bahsetmez. Dolayısıyla eserlerine yansıyan gül imgesini de tek bir din ya da öğreti çerçevesinde yorumlamak mümkün görünmemektedir.

Yine de her iki sanatçının da zamanla ilgili düşüncelerinin bu denli birbirine benzediği göz önünde bulundurulduğunda sanat eserinin zamanla ilişkisine aynı metafizik pencereden bakmaları şaşırtıcı değildir. Nitekim zamanı bir tekrar edişler zinciri olarak görmeyen Borges, sanat eserini zamansal bir çizgiye hapsedmez. Ona göre bir sanat eserindeki figür başka zamanlarda başka sanat eserlerinde tekrar doğar, bir diğer deyişle *dirilir*. O, bu durumu “Coleridge’s Flower”(Coleridge’in Çiçeği) başlıklı denemesinde ele alır ve Coleridge’in şu sözlerinden hareketle bir sanat eserinin zaman içindeki dönüşümünden bahseder: “Düşünün ki bir kişi rüyasında cennete gitmiş olsun ve ona da ruhunun cennette bulunduğu bir göstergesi olarak bir gül bahşedilsin. Kalktığında bir de baksın ki elinde bir gül! Peki buna ne demeli!”(1999, s. 240).

Borges, Coleridge’in kurguladığı gül imgesinden yola çıkarak başka bir zamanda başka bir yazarın romanında yer verdiği gülden bahseder. H.G. Wells’in *Zaman Makinesi* adlı romanına değinen sanatçı, bu eserdeki ana karakterin geleceğe seyahat ettiğini belirtir. Geri döndüğünde ise elinde gelecekte getirdiği bir çiçek vardır. Borges’e göre, Coleridge’in bahsettiği gül ile H.G. Wells’in kurgusundaki gül arasında derin bir bağ yatar. Coleridge’in bahsettiği ilahi ya da hayali gül bir başka eserde gelecekte gelen bir güle dönüşmüştür.

Borges zikrettiği iki esere bir üçüncüsünü daha ilave eder. Henry James’in ölmeden önce kaleme aldığı ve yarım kalan *The Sense of the Past* (Geçmiş Hissi) adlı romanında on sekizinci yüzyıla seyahat eden bir karakter vardır. Ancak Borges bu sefer hayal ve gerçek arasındaki irtibat noktasının gül değil on sekizinci yüzyıla ait bir portre olduğunu belirtir (1999, s. 241). Wells’in muhtemelen Coleridge’in metnine aşikâr olmadığını, Henry James’in ise Wells’i çok iyi tanıdığını ve ona hayranlık duyduğunu söyleyen Borges yazarlar arasındaki bu bağı hepsinin “tek” yazarı temsil ettiği görüşüne yer açarak “eğer bu doktrin doğruysa bahsettiği bu ilişki ağının da oldukça önemli olduğuna”(1999, s. 241) dikkat çeker.

İki sanatçının sanat ve dünya görüşlerini birbirine yaklaştıran bir zemin olarak gül imgesi Karakoç’un eserlerinde de benzer bir değerlendirme biçimiyle ancak kendi kültürel coğrafyasını yansıtan unsurlarla ortaya çıkar. Zira Karakoç için de edebiyat geleneğinde “belirgin temalar” vardır. Karakoç bu temaların çağdan çağa görünümünün değişime uğramasından bahsettiği “Gelenek ve Şiir” başlıklı yazısında şunları söyler: “Her uygarlık kurum gibi şiir de doğup gelişmesine başlayınca birtakım arketiplere, insanlık ömrüne sahip bir ömürdeki laytmotiflere kavuşmuştur. Belirgin temalar vardır ki, insan ruhu ve psikolojisine paralel olarak çağdan çağa kalırlar. Her çağın şartları içinde bu arketipler ve laytmotifler yepyeni kılıklarla yeniden doğarlar” (2017, s. 115).

Karakoç’un şiirde kullanılan ve yeni görünümde elde eden görüntülerle ilgili sözleri oldukça dikkat çekicidir. O da Borges gibi şiirde kullanılan bazı unsurların arketipsel özellik taşıdığından bahseder. Ona göre “arketipler insanlığın (...) ruhunda kazınmaz bir mühür gibi

işlenmiştir”(2017, s. 116). Her ne kadar yazısında bu kavramı doğrudan felsefeyle ve metafizikle ilişkilendirmediği düşünülse de Karakoç da Borges gibi arketiplerin ilkselliğine vurgu yapar. Ayrıca onun şiire bakış açısının hâlihazırda metafizikle yoğrulduğu da göz önünde bulundurulmalıdır. Bu açıdan yaklaşıldığında şiir, çağdan çağa nesilden nesile değişse de *özünde* aynı kalan fakat sadece görüntü itibariyle değişen fikirler, temalar barındırır. Karakoç bu görüşünü de diriliş eylemine benzeterek açıklar ve sıklıkla başvurduğu sanat eseri ve gül arasındaki sezdirimsel benzerliği arketipler bağlamında şu şekilde ele alır: “Her uygarlık değişiminde bu yerine oturmuş arketipler ve laytmotifler dünyası da adeta ölüp yeniden dirilir. Bambaşka renklerle ve görüntülerle. Öyle ki, çok iyi bir inceleme yapılmazsa derinlerde aynı arketiplerin ve laytmotiflerin bambaşka dil ve deyişler, kılık ve kıyafet içinde ortaya yeniden çıktığını fark etmemiz mümkün olmaz” (s. 115).

Farklı zaman ve mekânlarda ortaya çıkan sanat eserlerinde kullanılan belirli bazı unsurların farklı görüntü düzeylerine kavuştuğu görüşünü taşıması itibariyle Borges’le aynı düşünceleri paylaşan Karakoç yine Borges’in doğrudan sanat eserlerinde ortaya çıkan belirgin ve kendini yineleyen/yenileyen fikirlere yer verdiği gibi şiir tarihinde yaşanan gelişmeleri ele alır. Ona göre de “ Mısır, Çin, Eski Yunan, Latin İslam(Arap, Acem, Türk), Batı edebiyatları ve bunların içinde bilhassa şiir sanatı incelendiğinde, aşağı yukarı, benzer temalar ve biçim denemelerinin sürüp gittiği görülür” (s. 117). Geçmişte ortaya konan biçimler ve fikirler geride bırakılmamıştır. “Ne gazel ölmüştür ne de kaside. Kasidelerde kişilere olan bağlılık, günümüzde doktrinlere, sistemlere, dünya görüşlerine bağlılık biçimine girmiş durumda[dır]. Kitaplık çapta şiirler de Mesnevilere karşılıktır”(2017,s. 116). Biçimsel bakımdan dahi şiir tarihinin aynı özden beslendiğini ifade eden Karakoç divan edebiyatının önemli mazmunlarının da yeni kılıklara bürünmesi gerektiğini söyler. Şiire bakış açısında bir değişime daha doğrusu dirilişe gerek olduğunu vurgulayan yazar şunları söyler: “Asıl gerekli olan, eski şiirimizin ruhunun, algılanmasının, şiire bakışının yeniden dirilişiydi. Biçimlerin ve mazmunların aynen alınışı, kullanılışı değil, onların bugünkü şartlarda doğurması gereken şekilleri. Yani, şiir, aruzla olmak zorunda değil, ama aruz ruhu ve yankısından sesler getirmeli; gül, bülbül, şarap, saki, rakip gibi mazmunların kullanılması yenilenmeli, ayrıca çağımızda bunlara karşılık, yeni mazmunlar doğurmalı idi”(1986, s. 13).

Kendi gagesini de bu doğrultuda şekillendiren şair, divan edebiyatında kullanılan gül mazmununa yeni bir soluk üfler. Borges de birçok şiirinde gül imgesine yer verir. Bu imgenin iki sanatçının şiirlerine nasıl yansıdığı da sanat ve dünya görüşlerini göstermesi ve mukayese etmek bakımından önem taşır.

### **BORGES VE KARAKOÇ’UN ŞİİRLERİNDE GÜL İMGESİ**

Evrenin anlamı ve hakikati sorunsalına söyleşilerinde ve düz yazılarında rastladığımız Borges’in şiirlerinde de aynı sorunsalı işlediği görülür. Bu anlamda özellikle eşyanın özünü, cevherini ve daha da önemlisi yaratılış sırrını görebilmek Borges için bir uğraş halini alır. Bu uğraş ise gül imgesiyle temsil edilir. Özellikle “Bir Kör” başlıklı şiiri kelimelerle öze, hakikate ermenin; mutlak anlamı bulmanın imkânlarını irdelemesi bakımından onun arketiplerle ve sanat eseriyle kurduğu ilişkiyi gösterir. Şiirde dış dünyanın renklerinden mahrum olan kör adam aynada

kendisine bakarken başka yüzleri de düşünür ve şöyle der: “Bilmiyorum hangi yaşlı yüz sessizce / Ve bezgin bir öfkeyle kendi imgesini arıyor”(Borges, 2016, s. 75).

Kendi imgesinde başka imgelerinde olabileceği ihtimali üzerinde duran anlatıcı eşyayla ilgili ise şu ifadelere başvurur: Gene söylüyorum yalnızca boş ve yapay / Yanlarını yitirdim eşyanın”(s. 75). / Eşyanın biçimi ve özüyle ilgili bir ayrım yapan anlatıcının bir sonraki dizede; “Bu soylu sözler Milton’un bilgeliği, / Ama ben gene de harfleri ve gülleri düşünüyorum” (s. 75) şeklindeki ifadeleri gül ve harfler arasındaki ilişkiye işaret eder. Bu ilişkide Milton’a atıfta bulunulması da dikkat çeker. Zira Milton da kör bir sanatçıdır. Görme duyusuyla eşyanın hakikatine nüfuz etme probleminin ön plana çıktığı bu dizelerde bedensel anlamda yaşanan engelden ziyade eşyanın anlamını görme uğraşı vurgulanır.

Aynı zamanda kelimeler ve güller arasında bir tezatlık olduğu fikri uyandıran bu dizeler, eşyanın hakikatinin ne olduğuna ilişkin bir şüphe hissine gönderme yapar. Bu şiir onun gül imgesine başvurduğu diğer şiirlerle birlikte ele alındığında gül, görünenden öte görülemeyen bir öze, hakikate ve eşyanın arketipine işaret eder. Bu anlamda Borges’in gül imgesine yüklediği anlam özellikle “Sonsuz Gül” adlı şiirinde oldukça belirgindir. Şiirde yine kör bir karaktere yer verilmesi üstelik bu karakterin İslam coğrafyasıyla ve tasavvufla irtibatı düşünüldüğünde sūfi kimliğiyle bilinmesi gül imgesinin Borges tarafından farklı bir kültürel bağlama dayandırılarak işlendiğini gösterir. Bu anlamda Borges’in aslında Doğu medeniyetine özgü bir imgeyi şiirine eklediği görülür. Şiirde Nişapurlu Attar “bir güle” bakar. Bakarken sessiz sözcükler söyler: “Kırılğan küren elimde. Ve zaman / Büküyor ikimizi de biz farkında olmadan. / Bu akşam saatinde, unutulmuş bir bahçede”(2018, s. 89).

Borges’in İslam kültüründe özellikle sufilerin gül mazmununu sık sık kullandıklarıyla ilgili bilgisi olduğuna “Emanuel Swedenborg” adlı mistik bir bilgeden bahsettiği yazısında rastlanmaktadır. Borges bu yazısında “Müslüman sufilerin insanın Tanrı’yla kelimelere dökülemeyecek olan birleşmesini (union) tarif etmek için olağanüstü imgelere ve gül imgesine başvurduklarını” (Borges, 1999, s. 451) söyler. Dolayısıyla şiirde gül, Attar’ın Tanrı’yla kavuşma isteğini imler. Attar’ın şiirde güle konuşurken söylediği şu sözler yaratılmışlar yani eşya ve Tanrı arasında kurulan bağı da gösterir:

“Ben körüm, bir şey de bilmiyorum. Ama  
Gidilecek daha çok yol olduğunu ve her şeyin  
Eşyanın sonsuzluğu olduğunu görüyorum. Sen  
Müziksin, ırmaklar, gökler, saraylar, meleklerin,  
Ey sınırsız, gizdeş gül, sonunda  
Tanrının benim ölü gözlerime göstereceği”(s. 89).

Borges’in bir sufi nazarından gül imgesine yer vermesi iki bakımdan önemlidir. İlk olarak Borges daha önce de belirtildiği üzere şiirlerde farklı temaların farklı zamanlarda ve yeni anlamlarla ortaya çıkacağı görüşündedir. Kendisinin bu şiirde Attar’ın güle bakış açısına yer vermesi gül fikrinin çeşitli zamanlarda ve hatta toplumlarda ve kültürlerde farklı şekiller aldığı doğrudan bir göstergesidir. Bu da onun zamanı durağan olmayıp faal bir şekilde algılamasının tezahürüdür. Bunun yanı sıra Borges, Attar’ı şiirinde bir karakter olarak belirlerken aslında kendisiyle onun arasında da bir özdeşlik kurmuş olur. Nihayetinde o, Attar’ın güle baktığı

sıradaki halini takınır ve böylece kendi algısını Attar'ınkine eklerler. Özellikle Borges'in körlüğü bir tema olarak işlediği ve "Bir Kör" şiirinde de gülü, hakikati görme imkânıyla birlikte ele aldığı düşünüldüğünde kendisi ve kör bir sanatçı arasında bağ kurduğu göze çarpar. Bu bakımdan o hem farklı zaman ve mekânlardaki kişilerle temas kurarak başka sanatçılar tarafından kullanılan gül imgesini kendi şiirine eklerler hem de körlük teması çerçevesinde maddenin suretini görmekle onun özünü, ruhunu, hilkat sırrını görmek arasında bir fark olduğuna işaret eder. Aynı durum "Bir Gül ve Milton" adlı şiirinde çok daha belirgindir. Anlatıcı geçmişteki tüm "gül silsilesini" düşünüp bunların içinden Milton'un "yüzüne tuttuğu ama göremediği gülü" (1972, s. 161) arzular. Gülün "geçmişteki varlığını büyümlü biçimde koruduğunu" (s. 161) söyler ve ekler; "Görünmeyen bu gül" "sonsuz dek bu şiirde parlayacaktır"(s. 161).

Şiirde hem zamanın sonsuzluğunu hem de bu sonsuzlukta görülmesi imkânsız ama varlığı muhakkak olan bir hakikati imleyen gül, Borges'in sanatçılar ve sanat eserlerinin bütüncül bir halkayı andırdığı doktrinine de gönderme yapar.

"Adroque" adlı şiirde de yine eşyanın hakikati ve ele geçirilemezliği arasında bir gerilim yatar. Anlatıcı geçmişte bulunduğu bir mekâna bahçelere ve bir eve yönelir. Ancak bu mekândaki nesnelere dair yaşantılar mazide kaldığı için artık "dördüncü boyutta" yani "anılarla bellek"(2014, s. 134) boyutuna hapsolmuşlardır. Anlatıcı bir sonraki dizelerde bu nesnelere hakkında onları "nasıl yitirebilirdim" sorusunu sorar. Hemen arkasındansa anılarda kalan eşyayla ilgili yaptığı şu gönderme yitirilen eşyanın hakikati ve ona ulaşma sorununu gündeme getirmesi bakımından dikkat çeker: "Bugün artık Cennetin İlk Âdeme / Sunduğu güller gibi erişilmezdir."(2014, s. 136)

Âdem'e sunulan gül nesnelere zamanla ilişkisi bakımından düşünüldüğünde ulaşılması güç bir deneyimi temsil eder. Bu deneyim Hz. Âdem'e ve cennete atıfta bulunulması açısından Tanrı'ya yakınlık deneyimiyle ilişkilendirilebilir. Bu itibarla Borges bir yaratılış miti etrafında, görülmesi imkânsız olan bir hakikate işaret etmek için gül imgesinden faydalanır.

Aslında bu sorun Borges'in sadece şiirlerinde değil sanat ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi izah ettiği bazı öykülerinde de yankılanır. Bu öykülerdeki gül imgesinin nasıl kullanıldığını incelemek de onun sanat ve dünya görüşünü ve şiirlerine olan yansımaları tanımlayabilmek adına önemlidir.

Ünlü İtalyan şair Giambattista Marino'nun ölümünün kurgulandığı "Sarı Bir Gül" adlı hikâyede anlatıcı bahsi geçen şairin "yeni Homeros, yeni Dante" diye ilan edildiğini söyler ve ölmeden hemen önce gördüğü sahneyi şu şekilde betimler:

"Bir kadın, bir vazoya sarı bir gül koymuş; erkek, doğrusu biraz kendi canını bile sıkan, o bildik dizeleri fısıldıyor:

Bahçenin mor renkleri, çimlerin görkemi,  
İlkbaharda tomurcuklanan, nisanın gözleri...

İşte kutsal esin o anda geliyor. Marino *gülü* görüyor, tıpkı Adem'in cennette bir gül görmüş olabileceği gibi ve sonsuzluğun söyledikleri değil, gülün ta kendisi olduğunu hissediyor"(s. 2014, s. 68).

Anlatıcı yine Âdem'e ve cennete gönderme yaparak güle gerçekliği ve hakikati temsil eden bir anlam yükler. Böylece söylenenden öte; görülen, doğrudan deneyimlenen bir ana işaret eder. Marino'nun güle ilgili ne düşündüğü ise sanat ve gerçeklik arasındaki ilişkinin nasıl değerlendirildiğini anlamak adına önemli ipuçları barındırır. Zira Marino "gülün adını anabiliriz

ya da anıstırabiliriz ama onu anlatamayız. Odanın köşesinde sarımsı bir gölge oluşturan kat kat sıralanmış bütün o ciddi kitaplar[...] dünyanın aynası değil sadece dünyaya eklenmiş bir şeyler”(s. 69) şeklinde değerlendirmede bulunur.

Borges’in bu hikâyesi onun dünya ve sanat görüşüne ışık tutması bakımından gerek hayatın hakikatine gerekse de sanatın gerçekliğine dair önemli tespitler barındırır. Borges, Âdem’e sunulan gülü sonsuzluğa benzeterek ona arketipsel bir özellik yükler. Bu durumda gül sonsuzluğun bir imgesi haline gelir. Marino’nun ölüm anına yakın bir zamanda gülü görmesiyle bir nevi yaşamın hakikatine erdiği imlenir.

Hikâyede sanat ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi göstermesi için gül ve kitaplar arasında da çarpıcı bir benzerlik kurgulanmıştır. Marino’nun dışarda gördüğü sarı gül önce eşyanın arketipsel tasarımına daha sonra ise “dünyanın aynası değil” de dünyaya eklenmiş olan kitaplara dönüşür. Sanatın dış dünyayı tam anlamıyla yansıtamayacağı görüşünü destekleyen bu satırlar aynı zamanda Borges’in yaşadığı metafizik gerilime de ışık tutar. Nitekim gül, Marino’nun kütüphanesinde yani genel olarak edebi metinlerde yer aldığı harflerle hakikatine nüfuz edilemeyen eşyayı temsil eder. Dolayısıyla sanat eseri, dünyanın aynası değil dünyaya eklenmiş bir üründür. Bu durumda gülü anıstırmak mümkün olmakla birlikte onu kelimelerle *tam anlamıyla* ifade etmek imkânsızdır. Bu da Borges’in “Sarı Bir Gül” hikâyesi hakkında dile getirdiği “şeylerin sanat aracılığıyla ele geçirilemeyeceği yani eşyanın hakikatine erişmenin imkânsızlığı”(2013, s. 69) görüşüne paraleldir.

Borges, gülü eşyanın hakikatine işaret eden bir imge olarak bir başka hikâyesinde daha ele alır. Aristoteles’in eserlerini şerh etmesiyle tanınan ve Batı’da Averroes diye bilinen İbn Rüşd bu hikâyenin ana karakteridir. Bir toplantı sırasında Averroes ve arkadaşları arasında sanat ve gerçeklik üzerine bir tartışma cereyan eder. Averroes’in arkadaşı Farah, “İbn Katiba’nın Hindistan bahçelerinde yetişen ölümsüz bir gül türünün kusursuz bir örneğinden, kan kırmızı taç yapraklarında “Tanrı’dan başka yoktur tapacak ve Muhammed Tanrı’nın Elçisidir” harfleri okunan bir gülden söz ettiğine” (s. 122) değinir. Averroes’un buna karşılık “inanç sözcüsü güllerin bulunduğunu benimsemenin” (s. 122) zorluğundan bahseder. Bir başka arkadaşı ise farklı bir örneğe başvurur. “Gezginin biri[...] yeşil kuştan meyveler veren bir ağaçtan söz et[mektedir]”(s. 122). Averroes ise iki örnek hakkında şu yorumda bulunur: “Meyvelerle kuşlar, doğal dünyanın parçalarıdır, oysa yazı, bir sanattır. Yapraklardan kuşlara varmak, güllerden harflere varmaktan kolaydır elbet” (s. 122). Borges’in Averroes’e söylediği bu sözler onun daha önce hem şiirlerinde hem de fikir yazılarında karşımıza çıkan sanat eseriyle gerçekliğin ele geçirilemeyeceği görüşünü destekler. Diğer yandan gülü ölümsüzlükle ve kendisinde görünen harflerle yani olağanüstü bir durumla birlikte bir imge olarak kullanan Borges, şiirlerinin aksine bu hikâyede hakikatin surete bürünme potansiyeline kapı aralar. Tartışma sırasında Averroes’in arkadaşlarından biri yazının bir sanat olması fikrine karşı çıkarak “özgün Kuran’ın –Kitabın Anası- Yaratılıştan önceye dayandığını ve cennette saklandığını anımsatır.”Yazının bir sanat türü sayılmasına öfkeyle karşı çıkar” (s. 122). Bir başkası ise Kuran hakkında Basralı Şahiz’in söylediği şu sözleri hatırlatır :“Kuran, insan ya da hayvan kalıbına girebilen bir tözdür”(s. 122). Tartışmanın sonunda Farah’ın “temel öğretiyi açıkladığına değinilerek “Kuran Tanrı’nın niteliklerinden biridir, tıpkı O’nun

dillerde gezen takvası gibi, bir kitaba geçirilmiş, dile getirilmiş, yürekte anılmıştır; o dil, o harfler, o yazı insan elinden çıkmadığı ama Kuran ele-geçmezdir ve öncesiz-sonrasızdır”(s. 123).Bu tartışmanın sonunda Avveroes’un “Kitabın Anası” olarak nitelendirilen Kuran’ın “Platon modelini oldukça andırdığını”(s. 123) aklından geçirmesi de bulunduğumuz dünyadaki eşyanın metafizik âlemdeki arketiplerin bir yansıması olduğu; dolayısıyla Yaratıcı’nın niteliklerinden biri olarak Kuran’ın bu dünyada kitap suretinde ortaya çıksa dahi aslının ele geçirilemezliği görüşünü yansıtır. Bu anlamda Borges, gül ve onun üzerinde yazılan kelime-i tevhit aracılığıyla yaratılanların özündeki hakikate gönderme yapar.

Tüm bu örnekler Borges’in eşyanın özü ve hakikatine ilişkin görüşlerini gül imgesi çerçevesinde açıkladığı gösterir. Bu bağlamda Sezai Karakoç’un şiirlerine yansıyan gül imgesi Borges’in kullandığı gül imgesiyle mukayese edildiğinde benzer özellikler taşır. Nitekim her iki şair de gül aracılığıyla yaratılışın ve eşyanın anlamına işaret eder. Örneğin Karakoç’un da “Fırtına” başlıklı şiirine anlattığı: “Fırtına kömürdü elmas oldu / Gül açıldı insan oldu”(2020, s. 168) der. Böylece gül ve insan arasında kurulan alegorik bir yaratılış sürecine ve hakikate gönderme yapılır. Yine “Hızır’la Kırk Saat” şiirinde de yaratılışın hakikati bağlamında bu sefer amacına işaret edilir. Bir arayış kurgusu olarak ön plana çıkan şiirde Hızır: “Bahar, yaz, güz, kış / Ben, sen, İsa ve Yahya / Bir gülü yetiştirmek için / Yaratılmışız”(2020,s. 186)der. Şiirde Hızır’ın kimliği ve kullanılan gül imgesi arasında da önemli bir bağ vardır. Çünkü o, zaman ve mekâna bağlı kalmadan çağlar boyu yolculuk yapabilen ve insanoğlunun erişemediği bilgiye sahip olandır. Bu anlamda Hızır aslında tek bir kişidir. Bu durum ise şiire şu şekilde yansır:

“Mansur olup asılan Muhyiddin’iz  
Hızır olup suda  
Anadolu’da  
Bir ses duyup  
Dönüp duran  
Hızır’ı görüp Şems diyen  
Mevlana olan” (s. 235).

Zamanın ve mekânın sınırlarını aşan bir figürle gül yetiştirme idealinin birlikte sunulması fanilikten bekaya geçişte yani fiziki âlemden fizikötesi âleme yapılan yolculukta peygamberlerin, velilerin, ariflerin rolünü de belirgin kılar. İnsanın dirilişi tıpkı bir gül gibi fiziki âlemden metafizik âleme doğmak için çeşitli merhalelere gerek duyar. Bu merhaleler sadece bedenle birlikte ahirete doğmak ve dirilmek değil aynı zamanda kişinin aslına dönüşüdür. Zira “Gül Muştusu”nda yer alan: “Ölen döner ve çağırır / Gülün açışı gibi”(2020, s. 366) dizeleri öldükten sonra dirilmenin bir “dönüş” eylemiyle anlam bulduğunu gösterir. Bu bağlamda: “Yaratılışa dönmüşümdür baharla / İlk yaratılışa / Gül saçarım düşmanıma bile” (2020: s. 370) dizeleri de Karakoç’un yaratılış sürecini diriliş ekseninde bir öze dönüş olarak açıkladığını ve gülü de bu eksene yerleştirdiğini gösterir. Bu yüzden onun şiirlerinde gül, sık sık dönüşüme uğrayarak farklı eşyalar suretine bürünen bir özü, cevheri de temsil eder. Nitekim “Gül ağacı” kimi zaman “tabut” olur. “Güller” baharın salavatlarıdır. “Hızır fısıltısı”dır (2020, s. 372). Kıyamet demek gülün geri gelişi demek”tir. “Gül peygamber muştusu peygamber sesidir”(2020, s. 379). Gülü bir değişim ve

dönüşüm silsilesi olarak hem zamansal hem de mekânsal bakımdan kullanan Karakoç nesnelere kalbine de gülü yerleştirir. Hem insanda hem nesnelere somutlaşan bu imge nihai olarak Hz Muhammed’de somutlaşır. Bu durum:

“Bir gül ansızın patlayıp açılacak bir saksıda  
 Ve kalkacak bir insan ayağa  
 Ve ışık ışık ışık  
 Arkasında solunda ve sağında  
 Ve uzatacak ellerini dışarıya  
 Ah bu ne beyaz ne beyaz  
 Musa’nın elleri  
 Ve yüzü İsa yüzünün benzeri  
 Sonra bir değişim daha  
 Bir değişim daha  
 Kendinde özetleyem bütün peygamberleri  
 Son Peygamber’in kendisi sanki”(2020, s. 292) dizelerinde açıkça görülür.

Gülü, zamanın ve mekânın sınırlı etkisini kırmak, sınırlı olan fiziki âlemin faniliğinden metafizik âlemin bekasında dirilmeyi temsil eden bir imge olarak kullanan Karakoç’un Borges’e benzer şekilde bir anlamda gülü elden ele dolaştırdığı görülür. Nitekim Borges de Milton, Feridüddin Attar, İtalyan sanatçı Marino gibi şahsiyetleri gül fikri bağlamında eserlerinde kurgular. Böylece zamanın süreklilik, yenilenme ve dirilme özelliğine vurgu yaptığı görülür. Borges’ten farklı olarak ise Karakoç, gülü İslam medeniyeti odağında ele alır. Özellikle Hz. Peygamber nezdinde gül fikrini ön plana çıkarır. Çünkü gül, Hz Muhammed’in bir vasfıdır. “Gül Muştusu”nda gülün topraktan yeniden dirilmesi için “Diri ve Diriltici” olanın sevgilisine yakarılır. “Gül tohumlarını saç bize”(2020, s. 403) denerek diriliş umudu beslenir. Borges ise gül imgesiyle daha çok hakikatin görülüp görülemeyeceği sorunsalı üzerinde durur. Eşyanın taşıdığı özün ve hakikatin sanat aracılığıyla ele geçirilemeyecek olması zaman zaman Borges’in umut ve umutsuzluk arasında bir gerilim yaşamasına neden olur. Zira o, içlerinde “Sarı Bir Gül” hikâyesinin de bulunduğu bazı şiirler sonucunda umutsuzluğa kapıldığından bahseder. (akt. Mualem,2012,s. 147). “Sanatın umutsuzluk olduğu” fikrini ise -doğayı taklit edemesek de- “bir sanat eseri ortaya koyduğumuzu” düşünerek “umuda”(akt. Mualem, 2012, s. 147) dönüştürür. Karakoç’un şiirlerine baktığımızda bu türden bir umutsuzluk fikrine rastlamak mümkün değildir. Çünkü Karakoç sanat eserini Tanrı’nın yarattıklarına değil, yaratış sürecine benzeterek açıklar. Bu yüzden onun hakikat algısının doğrudan Tanrı düşüncesiyle beslendiği görülür. Gül hem Tanrı’nın hem de onun sevgilisi Hz Muhammed’in bir vasfı olarak kâinatın yaratılış sürecini açımlayan; çeşitli peygamber ve erenler suretine bürünebilen; her türlü nesnenin de kalbinde, özünde bulunan bir hakikattir. Karakoç şiirde metafizikle derin bağı bulunan soyutlama ilkesiyle hakikatin görülme sorunsalının üstüne çıkar. Bunu ise Hz Muhammed ve diğer yaratılmışlarda gül imgesini somutlaştırarak gerçekleştirir. Dolayısıyla sanat ve gerçeklik arasındaki sorun da bu şekilde bertaraf edilir.



## SONUÇ

Sanatçıların eserlerinde temsil yoluyla yansıttıkları nesnelere gerçeklik kavramıyla ilişkisinin ne olduğu sanatın en dinamik sorusudur. Bu soru çerçevesinde eserlerinde çeşitli temalara, metaforlara, sembollere ya da imgelere eğilerek doğadaki bir malzemeyi sanat eserine dönüştüren sanatçıların taşıdıkları dünya, sanat görüşü ve birikimlerini de eserlerine yansıttıkları görülür.

Borges ve Karakoç her ne kadar farklı zaman ve mekânda, farklı kültürel birikimle sanat eserleri ortaya koysa da reel dünya ve metafizik dünya arasındaki etkileşim problemini hem hayatın hem de sanatın hakikatini anlamlandırmak üzere tartışmışlardır. Metafizik âlemi reel dünyadan bağımsız görmeyen her iki şair de sanat eserlerinde eşyanın reel dünyadaki varlığını metafizik boyutuyla ele almıştır. Bu durum onları eserlerinde eşyanın ve yaratılışın hakikatiyle ilgilenmeye yöneltmiştir. Bu yönelimde ise her iki şair için gül imgesinin önemli bir rolü vardır.

Eşyanın özü ve cevherine reel dünyada erişilemeyeceği; ancak metafizik boyutta görülebileceğine inanan Borges'in sanata yaklaşımının temelinde de sanat eserinin eşyanın aslını olduğu haliyle yansıtamayacağı görüşü yatar. O, bu durumun bir göstergesi olarak sık sık gülü, mutlak hakikati temsil eden bir imge olarak kullanır. Bu hakikatin bir gül suretinde Âdem'e sadece cennette görünür olması bakımından reel dünyayla ilişkisi sanat eseri aracılığıyla da onarılamaz. Ancak sanat her zaman hakikati anlatmak için bir uğraş olarak varlığını korur.

Benzer biçimde Karakoç da gül imgesini eşyanın özüne işaret etmek için kullanır. Yaratılışın özüne, doğanın kalbine ve kemiğine inmek için sanatçı toprağa atılan tohumu yani gülü diriltme uğraşı içindedir. Bu diriliş aynı zamanda bir öze yani hakikate de dönüş çabasıdır. Ancak Karakoç Borges'ten farklı olarak öze dönüş uğraşını onun görülüp görülmeyeceği sorusuna dayandırmaz. Gerek düşünce yazılarında gerekse de şiirlerinde temel referans kaynağı Kuran ve Hz Muhammed olan şairin gül imgesini de birçok nesneye dönüştürdüğü, çeşitli manevi önderlere ve peygamberlere atıfta bulunarak yaratılışın nihai gayesini Hz. Muhammed'in bir vasfı olan gülü açtırmak ve diriltmek bağlamında açıkladığı ve kullandığı dikkat çeker.

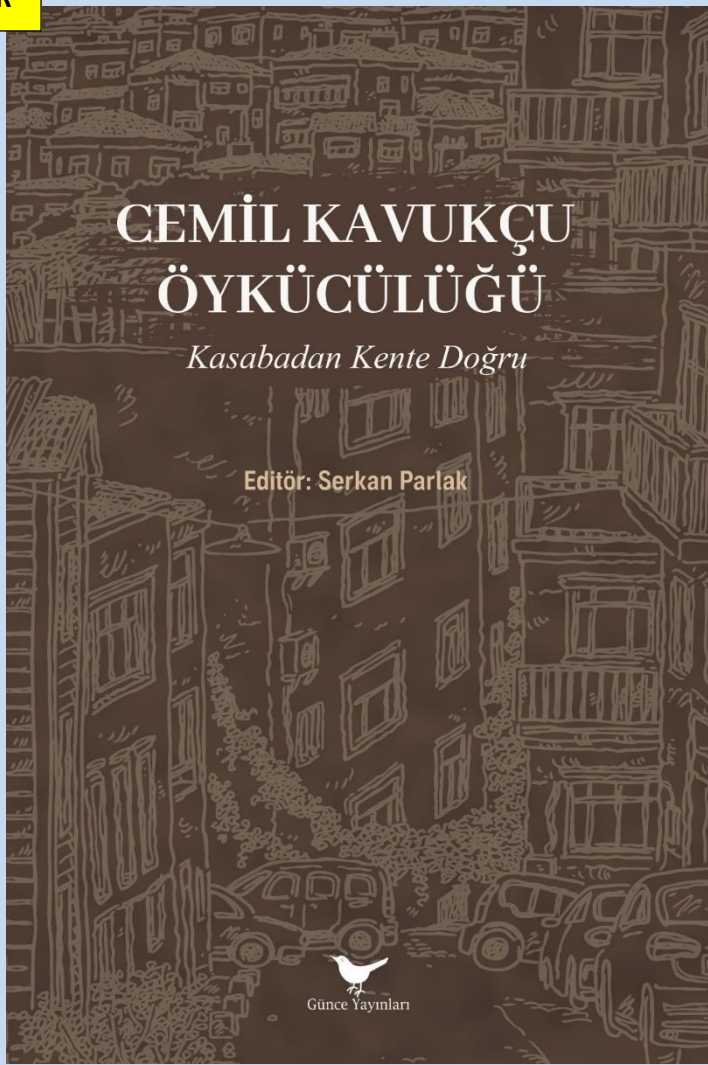
Buna karşılık Borges'in ise gülü metafizikle uğraş içinde olan sanatçılar dâhilinde ele aldığı dikkat çeker. Milton başta olmak üzere özellikle görme duyusunu kaybeden ve tasavvuf edebiyatında ön plana çıkan bir sanatçı olan Attar'a da yer veren Borges böylece sanatçıların görme problemlerini de kendi fiziksel rahatsızlığıyla ilgi kurarak ele alır. Böylece reel dünya ve eşyayı görme, algılama problemi aynı zamanda metafiziğin ilgi alanı olan gerçeklik ve doğruluk gibi kavramlarla birleşerek onun şiirlerinde tartışılan bir konu haline gelir.

Her ne kadar Karakoç gül fikrini belirgin biçimde İslam inancı odağında eserlerine yansıtırsa da bu imgenin her iki sanatçının reel ve metafizik dünya algılarından hem beslendiği hem de dünyaya ve sanata bakış açılarını beslediği dolayısıyla zaman zaman onların görüşlerini birbirine yaklaştırdığı görülür. Zira her iki sanatçıya göre de sanat eseri hem reel dünyanın hem de metafizik âlemin bir parçası olarak eserlerinin dinamiğini oluşturur. Bu bakımdan hayata ve sanata bakış açılarında metafizik ilgilerini diri tutan Borges ve Karakoç farklı zaman ve mekânlarda sanat eserleri ortaya koymasına rağmen gül imgesi vasıtasıyla dünya ve sanat görüşlerini yansıtarak -düşünce yazılarında da işaret ettikleri- bir noktada buluşurlar: sanatçılar

zaman ve mekândan bağımsız olarak -birbirlerini tanısin ya da tanımasınlar-önceki sanatçılarla bir zincirin halkaları gibidir. İşte bu yüzden Borges'in şiirlerinde açan *gül* Karakoç'un şiirlerinde *dirilir*.

### KAYNAKÇA

- Ayvazoğlu, Beşir. (2002). "Gül", *Türkler* içinde. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Borges, Jorge Luis (1999). *Selected Non-Fictions*. ed. Eliot Weinberger. Viking.
- Borges, Jorge Luis (2014). *Yaratan*. Peral Beyaz Charum, Ayşe Nihal Akbulut (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Borges, Jorge Luis (2016). *Sonsuz Gül*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Borges, Jorge Luis (2018). "Averroes'in Arayışı". *Alef*. Tomris Uyar, Peral Beyaz Charum, Fatih Özgüven, Fatma Akerson (Çev.). İletişim Yayınları.
- Borges, Jorge, Luis (1972). *Selected Poems*. ed. Norman Thomas Di Giovanni. Allen Lane The Penguin Press.
- Karakoç, Sezai (1986). *Edebiyat Yazıları II*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai (2017). *Edebiyat Yazıları I*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai (2019). *Ruhun Dirilişi*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai (2020). *Gün Doğmadan*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Kurnaz, Cemal (1996). "Gül", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*., cilt 14, ss. 219-222.
- Mualem, Sholemy. (2012). *Borges and Plato. A Game with Shifting Mirrors*. Iberoamericana.
- Özkan, Senail. (2008). "Mevlana ve Rilke", *Mevlana ve İnsan Sempozyum Bildirileri*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Platon. (2010). *Devlet*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sri, P.S. (2011). "The Dantean Rose and Hindu- Buddhist Lotus in the Poetry of T.S. Eliot", *T.S. Eliot, Dante and the Idea of Europe* içinde. Cambridge Scholars Publishing.
- William, Shakespeare. (2009). *Soneler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yılmaz, Deniz Seda. (2013). *Charles Baudelaire'in Kötülük Çiçekleri Adlı Yapıtında Koku İmgesi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi. Erzurum.



# A Sartrean Analysis of *Endgame* Under the Light of Sartre's Concept of Being-For-Others

DR. ÖĞR. ÜYESİ SEVCAN IŞIK\* - ARŞ. GÖR. RIZKAN TOK\*\*

## Abstract

The idea that existence is a kind of anguish is expressed by French author, Jean Paul Sartre whose existentialist philosophy can be associated with Beckett's plays in which characters are substantially in need of one another to realize their existence. For example, in Beckett's *Endgame*, the fact that each character needs the other as his mirror to prove his existence can be discussed with reference to Sartre's book, *Being and Nothingness*, in which Sartre puts forward the concept of 'being for others' in order to clarify the problem of 'the existence of the Other'. However, there is also another aspect of being-for-others concept, that is, making object the other of one's gaze. This is inevitably resulted in conflicts in relationships which are based on interests. Sartre suggests that one should be aware of the fact that the other is also a free consciousness just like the one who looks at the other. Then, the relationships between individuals turn into one that includes mutual respect and understanding. In these sorts of relationships, people can become the mirrors of each other and help each other in realizing their existence.

Key words: J. Paul Sartre, *Endgame*, being-for others.

## ENDGAME OYUNUNUN SARTRE'İN 'BAŞKASI İÇİN VARLIK' KONSEPTİ İŞİĞİNDA ANALİZİ

### Öz

Beckett oyunlarında, karakterler kendi varoluşlarını gerçekleştirmek için büyük ölçüde birbirlerine ihtiyaç duymaktadırlar. Bu durum, Fransız yazar Jean Paul Sartre'ın varoluşu bir tür ıstırapla özdeşleştiren varoluşçu felsefesi ile ilişkilendirilmeye müsaittir. Örneğin Beckett'ın *Endgame* oyununda her karakterin varlığını kanıtlamak için bir diğerine ayna olarak ihtiyaç duyması, 'öteki'nin varlığı' sorununu açıklığa kavuşturmak için Sartre'ın 'başkaları için varlık' kavramını ortaya koyduğu *Varlık ve Hiçlik* adlı kitabından hareketle tartışılabilir. Ancak 'başkası için varlık' kavramının bir başka yönü daha vardır. Bu durum ise kişinin bakışının ötekini nesneleştirilmesi şeklinde açıklanabilir ve bilhassa çıkar üzerine şekillenen ilişkilerde kaçınılmaz olarak çatışmalara neden olur. Sartre, kişinin tıpkı karşısındakine bakan gibi bakılanın da özgür bir bilinç olduğunun farkında olması gerektiğini öne sürer. Ancak bu şekilde, bireyler arasındaki ilişkiler karşılıklı saygı ve anlayış içeren bir ilişkiye dönüşür. Sadece bu tür ilişkilerde insanlar birbirlerinin aynası olabilir ve varoluşlarını gerçekleştirmede birbirlerine yardımcı olabilirler.

Anahtar sözcükler: J. Paul Sartre, *Endgame*, başkası için varlık.

\* İnönü Ün. Fen Edebiyat Fak. Batı Dilleri ve Edebiyatları Böl. sevcan.isik@inonu.edu.tr, Orcid: 0000-0002-4696-330X

\*\* Trabzon Ün. İlahiyat Fakültesi, Felsefe ve Din Bilimleri ABD, rizkantok@gmail.com, Orcid: 0000-0003-4975-8149

Gönderim tarihi: 13.05.2022

Kabul tarihi: 11.08.2022

## THEORETICAL BACKGROUND

Sartre thinks that one consciousness obtains the proof for the existence of the other through the gaze. The gaze phenomenon reveals the existence of other people as free subjects. A consciousness perceives objects in the world according to the organization of these objects' being at a certain distance from his/her own body on the basis of their instrumentality and of forming an objective field in a certain situation. Thus, consciousness becomes the only center of the world it creates for itself through its gaze. However, when another human being becomes the object of consciousness, consciousness can no longer see itself as the center of the world. Because the other who is the object of his gaze, is another consciousness and this consciousness also claims to be a center of the world from his point of view. Sartre (2003) explains the decentralized consciousness as follows:

I am in a public park. Not far away there is a lawn and along the edge of that lawn there are benches. A man passes by those benches. I see this man; I apprehend him as an object and at the same time as a man...Perceiving him as a man, on the other hand, is not to apprehend an additive relation between the chair and him; it is to register an organization without distance of the things in my universe around that privileged object. (p. 254).

As it is seen, perceiving a person cannot be like perceiving the trees and the benches which are a few meters away from his/ her. To perceive a person in the park is to perceive this person as a new center of distances. The objects in the park open themselves to the other with their invisible aspects and create a new objective space in which the other becomes the center. According to Sartre, what we grasp in the other as an object is someone who sees what we see and is a subject for other objects. Therefore, we become aware of the fact that we can be objects for the other as we can be seen by the other. That is, Sartre (2003) wants to tell us that just like the other is an object for a consciousness who is a subject, this consciousness becomes an object through the gaze of the other by stating that

This position allows us at the same time to define the way in which the Other appears to me: he is the one who is other than I; therefore, he is given as a non-essential object with a character of negativity. But this Other is also a self-consciousness. As such he appears to me as an ordinary object immersed in the being of life. Similarly, it is thus that I appear to the Other: as a concrete, sensible, immediate existence. (p. 236)

For instance, if the man I saw in the park looks at me, I become the object of his gaze and I lose my claim to be the center of the world. However, this situation in which I am objectified leads me to know and accept him as a free, being for itself. This is a very important point in human relations in the sense that Sartre describes relations between individuals on the basis of the phenomenon of 'looking/looked at'. This leads one to realize that the other who objectifies him/her is also a subject and also realizes his/her own freedom.

The metaphor of the gaze refers not to the beholder but to the vulnerability of the person being looked at. Sartre (2003) speaks of certain emotions that constitute the meaning of being seen and that are the origin of one's being for others. Shame is one of these feelings:

Let us imagine that moved by jealousy, curiosity, or vice I have just glued my ear to the door and looked through a keyhole. I am alone and on the level of a non-thetic self-consciousness. This means first of all that there is no self to inhabit my consciousness, nothing therefore to which I can refer my acts in order to qualify them...My consciousness sticks to my acts, it is my acts; and my acts are commanded only by the ends to be attained and by the instruments to be employed. My attitude, for example, has no "outside"; it is a pure process of relating the instrument (the keyhole) to the end to be attained (the spectacle to be seen), a pure mode of losing myself in the world, of causing myself to be drunk in by things as ink is by a blotter in order that an instrumental-complex oriented toward an end may be synthetically detached on the ground of the World...But I am this jealousy; I do not *know* it. If I contemplated it instead of making it, then only the worldly complex of instrumentality could teach it to me...But all of a sudden I hear footsteps in the hall. Someone 'is looking at me. What does this mean? It means that I am suddenly affected in my being and that essential modifications appear in my structure-modifications which I can apprehend and fix conceptually by means of the *reflective cogito*...It is shame or pride which reveals to me the Other's look and myself at the end of that look. It is the shame or pride which makes me *live*, not *know* the situation of being looked at. (pp. 260-61).

When the person peeking through the keyhole realizes that he has been looked at, he suddenly becomes self-conscious by grounding himself outside himself. Since the other's gaze objectifies the spying person, that person will have the knowledge of his own self as the image he has made through the other's gaze. One realizes him/herself in shame as humiliated by the other. The feeling of shame comes from the fact that being for itself being has fallen into the world and in the midst of things and needs someone else's mediation to become what he is. Through the feeling of shame, I both have the awareness that I am an object for the other, and I realize the freedom of the other (the other who cannot be an object for me). Therefore, the look metaphor cannot prevent beings for itself to exist as a consciousness because beings for itself are objects not for themselves but only for the others as of the fact that beings for itself have the capability of choosing being another one (Akgündüz ,2013, p. 83). In other words, beings for itself are what they are not as they have the chance of transcending themselves through making choices. Sartre emphasizes that one can learn what human reality is only through the mediation of the other. It is an interesting fact that one cannot escape from being looked at and in fear, embarrassment, anger, the individual feels herself as being for other in a certain place and can no longer control the situation. The gaze always haunts beings for itself even when the other is not present. That is, being for itself has an objectivity for others, and always carries this objectivity within himself in the dimension of being threatened by its freedom by the freedom of the other. However, this does not mean that I am not free with my choices because of the fact that me who is objectified by the other is always at a certain distance from the other who cannot control me with which he/she is alienated (p. 84). Therefore, the relationship of human reality with other subjects turns into a relationship of understanding and recognition rather than a relationship of knowing. Human beings need the other in order to know and understand him/herself as a person. Consciousness, which is an object for the other, regains its subjectivity by looking and objectifying the other. However, objectification

of the other through gaze by consciousness does not mean the collapse of the other. It can be taken as a self-defense of consciousness. Nonetheless, there is always the possibility of the other making himself a subject. Therefore, the relationship between consciousnesses always continues in a conflict between being a subject and an object. In this sense, Sartre (1989) even mentions that hell is other people (p. 26), which is explained by Sartre (1974) as follows:

I wanted to convey here that many people are engulfed in a series of habits and customs that cause their suffering, but which they have made no effort to change. So I wanted to show the absurdity of freedom, the importance that we can change our actions by acting differently. From the phrase "others are hell", people often thought that I understood from this that our relationship with others is always broken and distorted, but I understand something different from this: if our relationship with others is distorted and distorted, then the others have to be hell. (p.99).

### ANALYSIS OF THE PLAY IN A SARTREAN PERSPECTIVE

*In Endgame*, the audience is welcomed to the sparsely decorated stage under grey light and two men as the curtain rises. There is a prison-like area with two windows that provide views of an almost-dead world and can only be accessed by a step-ladder. Two garbage containers are revealed in the front of the stage. Hamm, blind and paralyzed, sits in an armchair on castor wheels, covered with an old sheet, and Clov stands immobile at the door, staring at Hamm. Clov climbs the step-ladder and stands beneath the windows, one on the left and the other on the right, drawing back the curtains with the step-ladder. He walks to Hamm and removes the sheet covering him. Hamm appears "in a dressing-gown, a stiff tonque on his head, a large blood-stained handkerchief over his face, a whistle hanging from his neck, a rug over his knees, thick socks on his feet" seeming to be asleep (Beckett, 1958, p. 93) after being removed from the sheet and handkerchief. Clov chuckles every now and then. He does everything mechanically, his actions are methodical, and his first words are "(fixed gaze, tonelessly.) Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished" (p. 93). As seen, he acts like a slave, doing the duties because he knows his master Hamm will punish him otherwise. From the beginning to the end of the play, Hamm sits. He whistles whenever he needs Clov, and Clov appears, carrying on a fast-paced dialogue. Clov usually answers Hamm's questions. Conversations can get heated at times, demonstrating that Hamm is the cruel master and Clov is the slave. Even Clov understands his status as a slave, as seen by his choice of demeaning phrases for himself, such as "whelp," which refers to a female dog giving birth to puppies: "Hamm: I thought I told you to be off. Clov: I am trying. Ever since I was whelped" (p. 98).

As it is seen, there is an interdependent relationship among these characters due to the fact that they need reactions from each other to confirm their existence. It is this necessity which prevents Clov from leaving although he repetitively says that he wants to leave:

CLOV: So you all want me to leave you.

HAMM: Naturally.

CLOV: Then I'll leave you.

HAMM: You can't leave us.

CLOV: Then I won't leave you. (*Pause.*)

HAMM: Why don't you finish us? (*Pause.*)

I'll tell you the combination of the cupboard if you promise to finish me.

CLOV: I couldn't finish you.

HAMM: Then you won't finish me. (*Pause.*)

CLOV: I'll leave you, I have things to do. (Beckett, 1958, p. 27)

Clov neither leaves nor finishes Hamm because he needs Hamm as 'the Other' in a Sartrean sense to prove his existence. On the other hand, not only Hamm needs Clov but also Nagg and Nell need each other in the same sense. It will be more applicable to look at the relationships among these characters after clarifying the Sartre's concept of 'the other'.

According to Sartre, to perceive the existence or the reality of 'the other' means to accept the existence or the reality of 'the other'. In this sense, individuals provide mirror function for themselves. If a person is alone, then he may not have a chance to get reactions from his environment to define himself. He needs someone else as his mirror to prove his existence. Sartre (2003) expresses this necessity as follows: "When I am alone, I cannot realize my "being-seated;" at most it can be said that I simultaneously both am it and am not it. But in order for me to be what I am, it suffices merely that the Other look at me." (p. 262) Therefore, being seen by somebody gains importance for people because they justify their existence with the help of the Other's look.

On the other hand, Sartre draws a parallelism between being seen and being ashamed because if a person makes an awkward gesture, he may not realize the vulgarity of his gesture until this gesture is seen by 'the Other'. The probability of being judged by 'the Other' irritates him as soon as he notices the Other's look. In this sense, the role of 'the Other' in defining ourselves is explicated by Sartre (2003): "The Other is the indispensable mediator between myself and me. I am ashamed of myself as I appear to the Other. By the mere appearance of the Other, I am put in the position of passing judgment on myself as on an object, for it is as an object that I appear to the Other." (p. 222) Therefore, shame causes a kind of recognition: "I recognize that I am as the Other sees me" (p. 222) In other words people are inclined to believe the impressions of 'the Other' about themselves.

In *Endgame*, the characters Hamm and Clov use each other as a mirror to assert their existence. They successively become 'the Other' of themselves in Sartrean sense. Clov is 'the Other' with whom Hamm repeatedly defines himself and proves his existence:

CLOV: I'll leave you.

HAMM: No!

CLOV: What is there to keep me here?

HAMM: The dialogue. (*Pause.*) I've got on with my story. (*Pause.*)

I've got on with it well. (*Pause. Irritably.*) Ask me where I've got to. (Beckett, 1958, p. 41)

As 'the other', Clov is obliged to maintain the dialogue with Hamm. Since Hamm justifies his identity whenever Clov replies him, he wants Clov to keep on talking. For this reason, Hamm manipulates Clov with the direction, "ask me where I've got to." Clov replies as if he is highly interested in the issue:



CLOV: Oh, by the way, your story?

HAMM (*surprised*): What story?

CLOV: The one you've been telling yourself all your days.

HAMM: Ah you mean my chronicle?

CLOV: That's the one. (*Pause.*)

HAMM (*angrily*): Keep going, can't you, keep going!

CLOV: You've got on with it, I hope. (Beckett, 1958, p. 41)

Hamm forces Clov to —give more willing reactions just like the reflections of a mirror through which Hamm proves his existence. In the dialogues, whether the reactions are sincere or not is not important. The important thing is just to be replied by 'the Other' because this reply is sufficient for the characters to define their existence.

From the Clov's perspective, the situation is not different. He also needs Hamm as 'the Other' to feel his existence. He cannot leave Hamm even though he always complains about Hamm:

HAMM: Go and get the gaff. (*Clov goes to the door, halts.*)

CLOV: Do this, do that, and I do it. I never refuse. Why?

HAMM: You're not able to. (Beckett, 1958, p. 31)

Clov is not able to refuse owing to the fact that he realizes his existence with the help of the directives and callings of Hamm. Hamm's each attempt to communicate with Clov gives Clov the chance to remind his existence.

For some characters, creating a sense of gratefulness by giving reference to past is another way to define themselves. For example, as the father of Hamm, Nagg uses his son and their past as a mirror to justify his existence while he says: "Whom did you call when you were a tiny boy, and were frightened, in the dark? Your mother? No. Me." (Beckett, 1958, p. 40) With the last word of his sentence, me, Nagg underlines his existence as the father of Hamm. The same relation is seen between Hamm and Clov while Hamm wants to remind Clov of the first day of his coming to Hamm's home:

HAMM: Do you remember when you came here?

CLOV: No. Too small, you told me.

HAMM: Do you remember your father?

CLOV (*wearily*): Same answer. (*Pause.*) You've asked me these questions millions of times.

HAMM: I love the old questions. (*With fervour.*) Ah the old questions, the old answers, there's nothing like them! (*Pause.*) It was I was a father to you.

CLOV: Yes. (*He looks at Hamm fixedly.*) You were that to me.

HAMM: My house a home for you.

CLOV: Yes. (*He looks about him.*) This was that for me. (Beckett, 1958, p. 28)

Just like what his father does to Hamm, Hamm causes Clov to feel gratitude with reminding him the past. Although Clov replies him in a very mechanic way, Hamm asks these questions repetitively in order to confirm his identity.

At last, as to the relationship between Nagg and Nell, they also use each other as a mirror to define themselves. For example, they realize their ageing with the help of their reactions:

NAGG: Can you see me?

NELL: Hardly. And you?

NAGG: What?

NELL: Can you see me?

NAGG: Hardly.

NELL: So much the better, so much the better.

NAGG: Don't say that. (*Pause.*) Our sight has failed. (Beckett, 1958, p. 11)

Moreover, Nagg gives reference to the past and tries to refresh their memories in order to remind their existence since they are very stationary, and their movement area is very limited to feel their presence. For this reason, Nagg refers to the days when they were happy:

NELL: It was on Lake Como. (*Pause.*) One April afternoon. (*Pause.*) Can you believe it?

NAGG: What?

NELL: That we once went out rowing on Lake Como. (*Pause.*) One April afternoon.

NAGG: We had got engaged the day before.

NELL: Engaged!

NAGG: You were in such fits that we capsized. By rights we should have been drowned.

NELL: It was because I felt happy. (Beckett, 1958, p. 16)

Apart from them, trying to establish a physical communication with Nell, Nagg also wants to confirm their existence. As 'the other' of Nell, Nagg proves Nell's existence by trying to form concrete interactions:

NAGG: Kiss me.

NELL: We can't.

NAGG: Try. (*Their heads strain towards each other, fail to meet, fall apart again.*) (Beckett, 1958, p. 11)

Nagg wants Nell to kiss him even though he knows that it is impossible to touch each other. Yet, he, in a way, reminds Nell that she exists. Similarly, he asks Nell to scratch his back: "Could you give me a scratch before you go?" (Beckett, 1958, p. 14) again in order to make Nell realize her capacity to move. Another attempt of Nagg which makes Nell feel her existence is the fact that Nagg wants to share his biscuit with Nell: "Biscuit. I've kept you half. (He looks at the biscuit. Proudly.) Three quarters. For you. Here." (p. 13) In this sense, Nagg underlines the existence of Nell especially with the words, 'for you'.

As it is seen, there are two aspects of the look phenomena. The first one is a positive one in the sense that we can know ourselves better through the judgements of others who mirror the unknown sides of us through their gaze. In this sense, individuals are in need of others. However, analyzing the relationships of the characters as a positive one in understanding themselves and other people in this play will be wrong and superficial because these characters need each other because they make each other instruments of their aims. In other words, each character makes the other as the object of his/her gaze. This may be explained as the second aspect of the look of the others, which is about making the others as your look's object. This is resulted in distorted relationships based on people's interests. Because people deny their freedom as individuals they do not see other people as free beings, that is why, relationships between human beings are based

on the interests. This is resulted in making the others as objects instead of accepting them as free consciousnesses. For instance,

HAMM: Look at the see.

CLOV: It's the same.

HAMM: Look at the ocean! (Clov gets down, takes a few steps towards window left, goes back for ladder, carries it over and sets it down under window left, gets up on it, turns the telescope on the without, looks at length. He starts, lowers the telescope, examines it, turns it again on the without.)

CLOV: Never seen anything like that!

HAMM (anxious): What? A sail? A fin? Smoke?

CLOV (looking): The light is sunk.

HAMM (relieved): Pehh we all knew that. (Beckett, 1958, p. 22).

Clov is only an object for Hamm. He literally becomes the eyes of Hamm who cannot see. Hamm does not see Clov as a free consciousness like himself because of the fact that Hamm denies his freedom as an individual. He accepts the conditions under which he lives as unchangeable and a sort of fate. According to Sartre (1966), this is a mistake believed by all people. He defines true humanity as man's relationship with others and the way of being in himself, the way of being of man (p. 68). In addition, he claims that a human being is what he is not. That is, a human being is always free to choose and transform him/herself from a person s/he is not. Through his/her choices, s/he can change the conditions in which s/he lives. However, s/he should be aware of the fact that the conditions under which s/he lives may be different from the current ones accepting his/her freedom. Nonetheless, neither Hamm nor Clov is willing to accept this fact about their freedom as individuals. On the contrary, both of them consider their lives as indispensable by stating:

HAMM: Why do you stay with me?

CLOV: Why do you keep me?

HAMM: There's no one else.

CLOV: There's nowhere else. (Beckett, 1958, p. 5).

Both Hamm and Clov accept their situations as their fates although there are always possibilities for them as a natural result of their absolute freedom as they are creatures defined as being for itself. However, Clov does not go because he accepts this situation as his fate and hides his freedom from himself. In this sense, he is happy for staying there. As for Hammy, he is happy for living like that as he needs Clov to look after himself. These characters evade from attempting to create different selves and lives for themselves by denying their freedom. In a sense, they lie to themselves because they have to attempt to act as soon as they accept that they are free to act. Since they do not want to act and attempt to change what is given them as fates they do not leave each other. In this regard, the speech of Clov and Hamm can be a good example at the end of the play:

CLOV: There's one thing I'll never understand. (He gets down). Why I always obey you. Can you explain that to me?

HAMM: No... Perhaps it's compassion. (Beckett, 1958, p. 53).

Clov's question is a very striking one in the sense that he accepts his situation a sort a worker and he does not see any way out from his situation. This is a very clear example of bad faith, that is, lying to himself (Sartre, 2008, p. 149). Sartre states that a human being is what he is not. This means that as a free consciousness, there are limitless possibilities for a human being to be. Only when a human being becomes aware of the fact that he is free to choose what he wants to be, he can transform himself into the he wants to be. Therefore, human beings are responsible for what they are. They should not accept what is given them as their fates. In this regard, Hamm's answer is a very interesting one because human beings accept the values such as mercy, good and bad as their taken for granted realities. However, this is not an excuse for Sartre as human beings are the only actors of their lives even if it is easier to accept these taken for granted realities as their realities. In other words, Sartre reminds us that we have embraced the idea of a human nature that imprisons us, by persuading us to believe that change is impossible (Bernasconi, 2007, p. 34). In this sense, Hamm, even, accuses of his father by saying

HAMM: Scoundrel! Why did you engender me?

NAGG: I didn't know.

HAMM: What? What didn't you know?

NAGG: That it'd be you (Beckett, 1958, p. 35).

It is a very obvious example of denying one's freedom. Sartre accepts that being born is not our choices but, after birth, we are responsible for what we are as he says existence precedes essence and "the upsurge of freedom is immediate and concrete and is not to be distinguished from its choice; that is, from the person himself" (568). We are responsible for creating our identities and having a meaningful life. This necessitates a struggle but none of the characters seems to be willing to show a struggle to create their own lives as accepting one's conditions as indispensable is easier. For instance, Hamm is happy for making objects for everybody and everything to reach his aims. This becomes very obvious when Hamm asks about his dog from Clov:

HAMM: Kiss me. (Pause). Will you not kiss me?

CLOV: No.

HAMM: On the forehead.

CLOV: I won't kiss you anywhere. (Pause).

HAMM (holding out his hand): Give me your hand at least. (Pause). Will you not give me your hand?

CLOV: I won't touch you. (Pause).

HAMM: Give me the dog. (Clov looks around for the dog). (Beckett, 1958, p. 48)

As it is seen, Hamm looks for another object for himself to make use of it either for relieving himself for another reasons. If Hamm does not change his perspective towards the things and other people around him, his relationships with them will not go beyond that of master and slave. For instance, the relationship between Hamm and Clov is like the one between master and slave in the sense that they need each other as objects in order to reach their aims (Sartre, 1992). Sartre (2003) explains the relationship between master and slave as the one which is based on interests. If the master loses his/her slave, then s/he will not be master anymore. In this sense, s/he needs a slave and does not want to see him/her as a free consciousness like a master. As for the slave, his/her only aim in life is to be a master just like his/her master. In this sense, the slave is hostile to

his/her master. The common thing in both situations is the fact that neither master nor slave has the aim of realizing themselves (p. 295). According to Sartre, the motives and aims of the actions done by the individuals should be themselves, that is, transform themselves and try to be what they are not. Because they deny their freedom and want to be what they see their relations with each other becomes distorted and inauthentic in which each side denies their freedom as beings for itself. This relationship can only evolve from an inauthentic or distorted into authentic or one based on mutual respect for their individuality through accepting the other as a free consciousness instead of objects of their gazes. In this regard, Akgündüz (2013) states, "connecting to the other by fate results in the situation of not being the same with himself. This forms the basis of authentic presence. Authentic relation between the authentic and the other appears in the connection between distantness to the self and openness to the other" (p. 71).

In conclusion, the analysis of the relationship among the characters in *Endgame* with reference to Sartre's concept of 'the other' gives us a chance to see that each character in the play needs the other to assert their identities and to justify their existence. The fear of being alone prevents each character from breaking off the relations with the other one owing to the fact that these relations have an important role for the characters to prove their existence. For this reason, there occur artificial dialogues which are established not because of communication but because of affirming the existence of the characters. Another reason why they do not leave each other can be related to another aspect of the being for others concept. That is, because each of these characters sees the other one as the object of his/her gaze it becomes easy to lie his/herself about their absolute freedom. To look at the repetitive and meaningless dialogues of the play from this perspective will make the text more perceptible for readers.

## REFERENCES

- Akgündüz, Ö, G. (2013). Sartre'in Özgürlük Etiğinin Oluşumu. Yayımlanmış doktora tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Beckett, S. (1958). *Endgame*. Grove Press.
- Bernasconi, R. (2007). *How to Read Sartre*. Norton & Company.
- Detmer, D. (2008). *Sartre Explained: From Bad Faith to Authenticity*. Open Court Publishing Company.
- Özdemir, G, A. (2016). Özün Ötesinde Ötekine Açılım. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(29), s. 70-89
- Sartre, J.-P. (1989). *No Exit and Three Other Plays*. Vintage Books.
- Sartre, J.-P. (2003). *Being and nothingness* (H. E. Barnes, Trans.; 2nd ed.). Routledge.
- Sartre, J.-P. (1992). *Notebooks For An Ethics* (Pellauer, D. Trans.), The University of Chicago Published.
- Sartre, J.-P. (1996). *Hope Now, The 1980 Interviews Jean Paul Sartre and Benny Levy* (Hoven, V, A. Trans.). The University of Chicago Press.
- Sartre, J.-P. (1974). *The Writings of J. Paul Sartre, vol.1* (Contat, M. & Rybalka, M. Eds.), (McCleary, Richard C., Trans.) Evanston: Northwestern University Press.

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



# Barriers of Intercultural Communication in Yashar Kemal's Tetralogy of "An Island Story"\*

DR. ÖĞR. ÜYESİ GÜLİSTAN ELMACIOĞLU\*\*

## Abstract

Literary texts are used to discuss the connections between the ideas of language, communication, culture, and text in the sociocultural context. Language and literary texts support the survival, maintenance, and transfer of culture since they are acknowledged as established communication forms or tools for written language. The Tetralogy of "An Island Story," a series of novels by Yashar Kemal, has been examined in a sociocultural framework using Raymond Williams' notion of "structure of feeling" to examine language and communication based on cultural variations. In the context of the communication established between the subcultures of the Anatolian geography in the novels, it has been studied how collective experiences shaped by the entire lifestyle—culture—are reflected and how they influence or obstruct communication. The research revealed that stereotypes, prejudices, ethnocentrism, and discrimination—which are characterized as intercultural communication barriers—have a number of negative effects. In order to break down barriers to intercultural contact, the study explains how Yashar Kemal, as an intellectual and writer, produced a "new language/communication" between cultures at the moment of positive change or transformation of collective experiences.

**Keywords:** Yashar Kemal, Raymond Williams, intercultural communication, the structure of feeling, ethnography of communication.

## YAŞAR KEMAL'İN "BİR ADA HİKÂYESİ" DÖRTLEMESİNDE KÜLTÜRLERARASI İLETİŞİM ENGELLERİ

### Öz

Dil, iletişim, kültür ve metin kavramlarının birbirleriyle olan ilişkisi, sosyokültürel bağlamda edebi metinler aracılığıyla ele alınmıştır. Edebi metinler yazılı dil kurulan iletişim formları/araçları olarak kabul edilmekte ve bu sayede dil/edebi metin, kültürün yaşatılmasını, sürdürülmesini ve aktarılmasını sağlamaktadır. Kemal romanlarında -Bir Ada Hikâyesi Dörtlemesi- kültürel farka dayalı dil/iletişim, Raymond Williams'ın "duygu yapısı" kavramından hareket edilerek sosyokültürel bağlamda analiz edilmiştir. Bu kavram temelinde romanlarda yer alan Anadolu coğrafyasının altkültürleri arasında kurulan iletişime, bütün yaşam tarzının -kültürün- şekillendirdiği kolektif deneyimlenme biçimlerinin bağlamsal olarak nasıl yansıdığı ve iletişimi ne

\* It was produced on the basis of a PhD thesis titled "A Research on the Textuality of Culture and Communication: Intercultural Communication in Yashar Kemal's Novels" that was completed in 2021 at the Public Relations and Publicity Department of Istanbul University's Social Sciences Institute.

\*\* Haliç Üniversitesi, gulistanelmacioglu@halic.edu.tr, orcid: 0000-0002-5209-3187

Gönderim tarihi: 10.05.2022

Kabul tarihi: 29.08.2022

şekilde etkilediği/engellediği araştırılmıştır. Araştırma sonucunda, kültürlerarası iletişim engelleri olarak kavramsallaşan ve bu çalışmanın analiz temaları olan stereotipler, önyargılar, etnomerkezcilik ve ayrımcılık, edebi metin anlatısının ve roman karakterlerinin konuşmaları/diyaloglarının analiz edilmesiyle ortaya çıkarılmıştır. Araştırmada, kültürlerarası iletişim engellerinin bertaraf edilmesi adına bir aydın ve yazar olarak Yashar Kemal'in, duygu yapısının ve dolayısıyla kolektif tecrübelerin olumlu yönde değişimi/dönüşümü noktasında, kültürlerarasında "yeni bir dil/iletişim"i hangi değerlerle ve nasıl yarattığı sorgulanarak açıklanmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Yaşar Kemal, Raymond Williams, kültürlerarası iletişim, duygu yapısı, iletişim etnografisi

## INTRODUCTION

**A**ccording to the study, which aims to explain intercultural communication barriers based on cultural differences -stereotypes, prejudices, ethnocentric, and discriminatory linguistic expressions- have been examined in Yashar Kemal's Tetralogy of "An Island Story". In a sociocultural perspective, the study explores the connections between the ideas of language, communication, culture, and text. The most fundamental instrument for communication is language. The survival, upkeep, and transmission of culture depend on communication. Literary texts are regarded as forms of written language-based communication, and as a result, they acquire the memory and cultural treasure qualities thanks to language and language-based communication. In this study, language is accepted as a social and cultural construct that transforms literary texts into forms of communication. (Lehtonen, 2000; Kaplan, 2003).

Intercultural communication has been explored in Yashar Kemal's novels, which are regarded as being written by the second-greatest Turkish author of the 20th century, behind Nazım Hikmet. The literary texts in the sample are studied as qualitative data, as well as the speeches and words used by characters from diverse civilizations in these writings. The notions of language, culture, and communication, as well as the cultural context that results from the links and interrelationships between these concepts, are the main subjects of this study. Literary texts are significant sources that provide information for analysis and examinations to be made through cultural and intercultural studies because literature is both a branch of art that produces cultural works and a cultural memory belonging to the society in which these works are produced. This study sought to analyze the communication situations and forms that literature develops with language by taking literary texts into account as cultural artifacts and in the context of their relationship with cultural memory. (Güçlü: 2008). Text analysis and ethnography of communication have both been used to interpret and examine intercultural communication in literary writings.

The concept of text, which was created in the study by drawing from the theory, concept, and epistemology of intercultural communication, language and literature studies of cultural studies, and consequently the concept of the structure of feeling of Williams, who conducted text-



based research of cultural studies with a focus on a literary text, questioned the text in the context of the existing historical circumstances and social determinants. (Williams, 1961). In light of this, the first section of the study examined the conceptual and methodological underpinnings of the interdisciplinary research model. This model includes the connection between culture and communication, the concept, definition, theory, and historical evolution of intercultural communication, as well as intercultural communication barriers from the sub-study disciplines of the discipline. Building on the foundations created in sociolinguistics and anthropology, intercultural communication academics investigate language, communication, and culture on a text-based basis using the interpretive approach and ethnography of communication methods. (Hymes, 1964; Gumperz and Cook-Gumperz, 2008; Gumperz and Cook-Gumperz, 2012; Gumperz, 1967; Croucher & Cronn-Mills, 2015).

Stereotypes, prejudices, ethnocentrism, and discriminatory verbal expressions/communication were chosen as the four categories of communication barriers for this study's analysis. Additionally, among the intercultural communication research methodologies, (functionalist, interpretive, and critical) interpretive perspective was selected (Martin & Nakayama, 2010; Martin, Nakayama & Carbaugh, 2012, p.24). The method of ethnography of communication, which is regarded as the "best example of interpretive intercultural research," is utilized in conjunction with the arguments of this approach in a variety of ways. The notion of the structure of feeling, created by Raymond Williams, one of the founders of the cultural studies school, on language and communication, reflects collective experience forms molded by holistic lifestyles - culture. On the basis of interpretative approach justifications and analytical model of ethnography of communication, contextual analysis has been done.

#### **THEORETICAL FRAMEWORK: BARRIERS OF INTERCULTURAL COMMUNICATION, INTERPRETIVE APPROACH, AND "STRUCTURE OF FEELING"**

The communicative situations and events in a text can now be utilized to evaluate language and culture in a text and reveal the linguistic and communicative patterns ingrained in the cultural memory from the historical-political breaking points. This is made possible by the expansion of literary texts in a language and by individuals recognizing them as forms and modes of communication. A discipline known as intercultural communication, which is a type of communication based on cultural diversity, asserts that if the culture—which is the entirety of meanings that people negotiate with language and communication—is different, interpretation practices and perceptions will alter. Intercultural communication is the relationship that develops between individuals from various cultural backgrounds. The learning and internalization of cultural rules and values, conventions, customs, beliefs, and attitudes—which are the foundational elements of culture—are described as part of the acculturation process, which lasts throughout life in communication and socialization processes. Communication and perception are influenced by culture; each person sees the world through the lens of the culture to which he belongs. Since every culture has its own symbol systems, belief structures, value judgements, worlds of thought, and ideas, communicating across cultural boundaries can be difficult. (Blommaert, 1991, p.22; cited

from Samovar and Porter 2004. Patel, Li and Sooknanan, 2011, pp. 16-19). Stereotypes and prejudices take the place of this missing or misleading information when communication barriers occur as a result of cultures not knowing each other or as a result of inaccurate or partial knowledge about each other. (Hurn & Tomalin, 2013, p. 14; Liu, Volcic & Gallois, 2015, pp. 95-96).

Raymond Williams (1921–1988) used literature and writers characterized with the metaphor of the "heart of culture" to investigate the changing and shifting condition of communication based on cultural variations and depending on the structures of feeling. This study used the concept of the structure of feeling, which describes the forms of collective experience in which the historical period and socio-cultural context is conveyed by the text, to examine the dialogue and communication situations of the subcultures that lived or still live in the Anatolian geography in Yashar Kemal's novels. (Williams, 1961; Lecerle, 2014, pp. 681-684). The idea of the structure of feeling encompasses the cultural structure that people in a certain historical period lived and experienced, encompassing a holistic way of life. The concept of the structure of feeling, which describes how this culture is experienced, and the definition of culture, which is described as a holistic lifestyle, are both intrinsic to these lifestyles and are not independent of the historical contexts and social processes that the text conveys or is produced in. As a result, literary works produced within the realm of cultural production can be identified by a specific structure of feeling. Due to the fact that this structure shows that mental, emotional, and intellectual productions—all of which are holistically constructed and refer to cultural materials and practices—are not perceived independently but rather in relation to and with the same integrity as one another. Williams says that by fusing the idea of a transitive-flexible and indefinite feeling with a fixed and difficult-to-change term/concept like structure, we can live our experiences as they are influenced by all the components of culture, including literary texts. Literary texts are also produced within structures of feeling in which the dominant values and social antagonisms of a period are experienced. In their literary works, novelists attempt to explain the social and political setting as subjects who are experiencing this structure of feeling (Williams, 1961, pp. 84-88; Walton, 2008, pp. 125-134; Hall, 2019, p.51).

Yashar Kemal (1926-2015) is one of these novelists. His works are the voice of "universal humanism". Yashar Kemal was chosen to study culture and the degree of intercultural exchange in literary texts for a number of reasons. Yashar Kemal first explains that oral literature was how he got his start in literature as a child. Through the folk poets and minstrels he listened to from village to village, he compiled the epics, folk stories, laments, and poetry that are part of the oral literature and reflect the regional tongue. He was therefore able to learn the native tongue and to appreciate the diversity of local cultures. In addition, Yashar Kemal claims that while working as an interview journalist, he visited every region of Anatolia and observed and identified every culture there. It can be seen that the author, who began literature with oral literature, fictionalized the ethnic groups he was familiar with after working as a journalist and providing testimony to their stories in his works. The author has reached universality by fusing his literary language and style with the local vernacular, his observations, and evidence. Kemal identifies Anatolia and the Mediterranean as the cradle of cultures and the womb of civilizations by tying his literary character and

international renown to the regional language and culture. His description that "the world is a cultural garden with millions of flowers" describes the diversity and richness of civilizations makes his perspective on cultures clear. Every culture is distinct and should be preserved and maintained, the author claims. Every culture that is disregarded and destroyed will lose a scent or color in the garden. (Kemal, 2020a and 2020b). In the "An Island Story" tetralogy by Yashar Kemal, *Fırat Suyu Kan Akyor Baksana* (1997), *Karınca'nın Su İçtiği* (2001), *Tanyeri Horozları* (2001), and *Çıplak Deniz Çıplak Ada* (2012), The transformation and alteration of the sociocultural context within the text's structure of feeling has been investigated. This analysis used an interpretive approach and the ethnography of communication analysis model.

This study used the interpretive approach, one of the approaches of intercultural communication research, and the best illustration of interpretive intercultural research, which is titled as ethnography of communication analysis method, to identify stereotypes, prejudices, and ethnocentric linguistic expressions in Yashar Kemal's novels (Martin, Nakayama, & Carbaugh, 2012, p. 24). The acceptable foundation for this study is provided by the interpretive approach's research arguments. This method suggests that cultural, linguistic, and communicative differences ought to be investigated within a specific framework. Meaning and context are at the heart of the strategy. In this method, the researcher is given a significant role and uses language to construct social reality and knowledge, which the researcher then interprets and reveals. (Martin & Nakayama, 2010, p.59; cited in Sarı, 2004, p.24). It is suggested that language and communication hold a unique understanding of culture and society, and that this understanding can be disclosed through the process of ethnography of communication. Beyond the grammatical and structuralist development of language, sociolinguistics and anthropology created the groundwork for ethnography of communication, which tried to understand language as a social and cultural construct. The anthropology of communication can be researched using this approach, which prioritizes language and communication for cultural analysis. It takes communicative competence to be able to grasp and communicate a language in its context, which entails knowing not only the grammar but also the social and cultural significance of that language. Language and communication can be analyzed, as well as social relations and practices, roles and personalities, values and ideas about a culture or civilization, through the ethnography of communication analysis model developed by Dell Hymes and John Gumperz in 1962 (Hymes, 1954, pp. 1-3; Croucher & Cronn-Mills, 2015, pp. 135-136). In other words, the social and cultural significance of language that promotes communicative competence is called into question in addition to the grammatical and linguistic examination of language.

## METHODOLOGY

This study's research methodology combines the ethnography of communication with an interpretive perspective. The interpretive paradigm is an approach that seeks to understand and describe human behavior and action. Meaning and context are at the core of the interpretive approach, which contends that communication both creates and maintains culture. Meaning is a social construction that cultural groups negotiate and share through language and communication.

(Croucher & Cronn-Mills, 2015, pp. 52-54). This approach allows for a thorough understanding of a given ethnic group's communication practices. This paradigm, which allows us to analyze and comprehend communication in its environment, upholds the idea that culture is a social structure that is both influenced and formed by communication. Communication is established via the initial social process based on cultural codes. (Martin, Nakayama, & Carbaugh, 2012, p.23). The sociolinguistics-based discipline of ethnography of communication, described by Dell Hymes as "the best example of interpretive intercultural research" (2012:24), enables the description of cultural groups' communication practices in context. The reality that members of cultural groups create through social interactions and communication is not pre-given; it is created by human interaction. Cultural anthropology, linguistic anthropology, and sociolinguistics have all attempted to address the subject of whether culture influences language and communication. Native American tribes were researched by cultural anthropologist and ethnologist Franz Boas, who established a connection between language and behaviour. He claimed that people's traditions reflect language-specific structures. (cited in Hurn & Tomalin, 2013). Wilhelm von Humboldt, in contrast to Noam Chomsky, who concentrated on linguistic universal codes, believed that language is the spirit and character of a nation. He also believed that there is a tie between language and culture as well as a connection between language use and thought. (Kothoff & Oatey, 2007, p. 9). The degree to which language categories reflect culture has become clearer over time. It has been stated that communication processes can help us understand how language has a metaphorical and contextual meaning as well as how it has the ability to reflect and shape social personality. The assumption of the link between language, culture, and cognition has been viewed as an explanatory premise or evidence in studies of culture-specific communication. The cultural factors, attitudes, beliefs, history, and expectations that influence communication have been attempted to be explained (Hua, 2014, p. 184).

Culture is a communicative structure/phenomenon established by speech, according to ethnography of communication, which first emerged in the 1960s. Anthropologists have sought to understand culture by looking at a sequence of activities they believed to be culturally created. By integrating linguistic analysis with anthropological field investigations, Dell Hymes et al. (Hymes, 1974; Gumperz & Hymes, 1964 & 1972; Bauman & Sherzer, 1974) examined how language is used (Gumperz & Cook-Gumperz, 2008, p. 16). Language and culture are related, according to linguistic anthropologists like Hymes, Gumperz, and Ervin-Tripp. Language-oriented anthropology, in contrast to language description and grammar, gave up grammatical descriptions of many cultures and languages in the late 1950s. The study model (setting, participants, ends, acts of sequences, key, instrumentality, norms, genre) was created in the 1960s by Dell Hymes, John Gumperz, and the Berkeley working group under the acronym SPEAKING. With this model, they abandoned lexicographic and grammatical analyses of language in favor of the ethnography of speech. Writings by Hymes, Labov, and Bernstein on the ethnography of communication had an impact on linguistic anthropology (Monaghan, 2012, pp. 24-27). Their research has focused on language usage, participation, personality, and identity development (2012, p. 29). Language and culture studies now have a new avenue to explore thanks to ethnography of communication as a

substitute paradigm for linguistic anthropology. In other words, the field of linguistic anthropology and sociolinguistics, which contends that the best way to understand culture is through linguistic analysis, has developed ethnography of communication, which presents the method of studying the anthropology of communication, such as the socio-political, political economy, and sociology of communication, and provides an opportunity to understand the relationship between language, culture, and communication. There is a widespread belief that the key to successful communication in a social context is communicative competence, which extends beyond language competence. Apart from language codes, the ethnography of communication also includes the social personalities, cultural backgrounds, sociocultural context, and social character of speakers (Gumperz, 1967, pp. 224-229). The process of ethnography of communication is defined as the investigation of language as a social construction and a cultural resource within an anthropological framework. In other words, the study of communication through the lens of ethnography was developed to provide an explanation for the idea that culture is a communicative structure formed through speech (Gumperz & Cook-Gumperz, 2008, p. 536). In this study, culturally created speech was analyzed in order to better understand how culture affects language and communication.

### RESEARCH QUESTIONS

The following questions are addressed in this study, which focuses on the social and cultural use of language and examines the meaning that arises in communication based on cultural distinctions in Yashar Kemal writings, within its socio-cultural context:

1. How are the sociocultural environment, as well as the structure of feeling that captures the collective experience of this context, affecting intercultural communication?
2. How does language and communication differ among cultures as a result of the alteration or transformation of the structure of feeling?
3. How was the cultural meaning in Yashar Kemal's texts and narrative produced by stereotypes, prejudices, ethnocentrism, and discrimination, which are barriers to intercultural communication, and how was this meaning communicated through expressions and discourse?
4. What were the possibilities and ways of constructing a "new language" between cultures, how did the structures of feeling of the social/historical/cultural period described in the text reflect on the collective experiences of the cultures?
5. What principles did Yashar Kemal base his story on in order to remove obstacles from the dialogues formed by different subcultures in Anatolia?
6. Can texts help us better understand the "structure of feeling" associated with particular historical moments?
7. Can textual analysis and the study of "culture" and "communication" be used to question and look into the sociocultural setting, history, society, social processes, connections, and the ways in which distinct cultures are viewed and interpreted?

### YASHAR KEMAL'S TETRALOGY OF "AN ISLAND STORY"

Another river novel series by Yashar Kemal that was published between 1997 and 2012 is the tetralogy of "An Island Story" novels. An Island Tale tetralogy; consists of *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana* (1997); *Karınca'nın Su İçtiği* (2002); *Tanyeri Horozları* (2002), and *Çıplak Deniz Çıplak Ada* (2012). The tetralogy explains the process that began with the First World War, continued with the War of Independence from 1915 and 1925, and resulted in the exchange of Turks and Greeks with the Treaty of Lausanne, which was signed following the war. After the war, a number of groups converged to the Greek-emptied Ant Island, including the Anatolians who had fled from starvation and suffering, the Turks who had immigrated from Greece as part of the population exchange, the veterans who had received rewards at the end of the war, and many others. Yashar Kemal attempts to create a new existence through shared experiences on the utopian island known as Ant Island by bringing together individuals from different civilizations. Yashar Kemal paints a picture of a society in which people from many cultures can live side by side in harmony and contentment, and where social harmony and good and healthy communication can be developed in this world. The *Nobody's Trilogy* (1980–1991), which the author fabricated from his own life, reveals the reality he lived and saw; in the "An Island Story" tetralogy (1997–2012), the author presents the social reality he has dreamed of. This time, civilizations are creating a new society by comprehending one another, making an effort to get to know one another, and fusing their shared life experiences with optimism. Through effective communication and intercultural dialogue, Ant Island has ensured the integration of people from all cultures who have settled on the island. It has also provided a platform for them to build the foundation for social communication and intercultural dialogue within the context of understanding and respect. In the tetralogy's fictional world, we observe how communication and action are used to create a past narrative that forms a present- and future-focused communal memory and the identity that goes along with it." (Köroğlu, 2015, p.227).

These novels aim to inspire readers to improve the world, rather than only serving as literary and philosophical reflections in this vein. Readers' awareness of the need to change the circumstances and attitudes that lead to this predicament is also increased as a result of the authors' efforts to communicate the painful and humiliating experiences of those who have been pushed to the margins or the thresholds of the literary world. (Köroğlu, 2015, pp.245-246).

*Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana* (1997), the first novel in the tetralogy, is about the Greek emigration from the Aegean Ant Island to Greece and the entry of the Turks in Greece to the island in accordance with the Treaty of Lausanne. The first novel in the series centers on the lives of three characters: Vasili the Greek, who did not leave the island against the law; Poyraz Musa, who arrived after the Greeks did; and Lena, who went back to her island. *Karınca'nın Su İçtiği* (2002) is the second novel in the tetralogy of An Island Story. The war-weary Anatolians who lost their employment following the War of Independence, after starvation, poverty, and occupations, find the island for themselves in the two books of the series and recount their own tales. All of these immigrants to the island come from various cultural backgrounds, but thanks to Poyraz Musa's spirit of cooperation and unification, everyone on the island banded together and offered their

services to start a new way of life. Yashar Kemal's decision to use fictional characters from diverse cultural backgrounds reflects his optimism and belief that people from different cultures can coexist peacefully and equally in harmony. The author demonstrates how multicultural life can be established in a fair and equal manner with this tetralogy. It paints a picture of social life built without prejudice, without discrimination, and within the uniqueness and originality of each culture. The main character, Poyraz Musa, empathizes with everyone's suffering and challenges everyone to work together to build new lives. They learned from the collective voice they raised against the war that coexistence and cultural respect are the best ways to counteract the pain the war had on them. They desire to bring equal and just human dignity to everyone who inhabited the island and to establish peace rather than wage war. Circassian Poyraz Musa, Greek Vasili, Alevi Kadri Kaptan and Musa Kazm Ağefendi, Kurdish Dengbej Uso, and Turkish Nişancı Veli are the other ethnic groups represented. According to Yashar Kemal, Ant Island has evolved into a "culture garden with a thousand blooms" that have grown by hugging one another. The third novel in the An Island Story tetralogy, *Tanyeri Horozları* (2002), picks up where *Karıncanın Su İçtiği* novel left off. *Çıplak Deniz Çıplak Ada* (2012) is the final novel in "An Island Story" series. Ten years after starting the series, Yashar Kemal published the final novel, bringing to a close the characters' past struggles and collective lives.

In the tetralogy, all the characters constructed a new life together at the end of the novel by leaving behind their old hurts and traumas, and by working together, they created a happy and hopeful present and future. All civilizations on Ant Island define each other as "one of us," rather than as "others." Their differences have united them under a shared sympathy thanks to this definition. Being together shouldn't be contingent just on shared attributes. People were able to get through communication hurdles because they shared their suffering and developed empathy via their interactions with one another. The biggest barrier to intercultural communication is when people from other cultures stigmatize or label one another with institutionalized preconceptions and generalized prejudices without taking the time to listen, learn, and get to know one another. All potential cultural bridges are destroyed as a result. On Ant Island, Yashar Kemal painted the environment he characterized as a multicultural garden. The establishment of a multicultural framework by cultural solidarity and coming together in sympathy is demonstrated by Ant Island. In order to create solidarity and common sympathy, civilizations must define one another as "we," which means they must pay attention to, respect, and try to understand one another.

### **ANALYSIS AND FINDINGS OF THE TETRALOGY OF "AN ISLAND STORY"**

In the tetralogy of An Island Story, Yashar Kemal aims to anchor the multicultural framework he has developed throughout the series by describing the civilizations living in Anatolia and who will relocate to Ant Island.

Kavlakzade Hacı Remzi Efendi, a man infamous for his harshness and hypocrisy, arrived to purchase the boat belonging to his Greek friend Pericles after learning that they would be evacuated from the island. He tries to convince him to sell his boat, but Hacı Remzi, enraged by Pericles' lack of response, starts to slander him:

He stood up, grabbed Pericles by the arm, and said, "Speak, speak, say something, you bastard," gritting his teeth in fury. His voice sounded like a snake whistling. ' Mangy dog, speak up; stinking pig's ball, dude. Speak up, you son of an atheist father. Both religions are hypocritical, say you so. You fool, they pushed you out and will soon drag you all out of here by the tail like a dead rat. Did you not flee our army when the Greeks arrived and enlist in theirs? Did you not burn down our cities and villages and rape our children? (...)

"Have you lived here for three millennia? It's the land you've had for three thousand years, right? I've had enough of this idleness. Three thousand years have passed since you first smelled these places (Kemal, 2020, p. 63). (...) From this point on, be hell. It hasn't really happened to you much, dude. Even a tiny bit, a tiny bit (2020, p.64)."

<b>Ethnography of Communication Analysis Model Subtitles</b>	<b>Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana Novel's Communication Cases Analysis</b>	<b>Stereotypes, Prejudices, Ethnocentric/Discriminating Communication/Linguistic Expression or Patterns</b>
Scene/Setting	Ant Island, population exchange periods in the 1920s	Hacı Remzi began insulting the Greek Pericles, whom he had portrayed as a friend and fellow, when he realized he would not be successful in getting the benefit he desired. Hacı Remzi's prejudices brought on by unfavorable preconceptions are due to two factors. Greeks inhabit the islands, and when they became enraged, they made symbolic and cultural threats against them. As a member of the dominant culture, this made them feel inferior and hostile. The second factor is conflict, etc. It is the rise in intergroup tensions and the decline in cross-cultural interaction during these times. As he prepares to depart from the places he embraced as his homeland, Pericles is unhappy and perplexed. Hacı Remzi, on the other hand, seizes the opportunity and tries to get his way. To do this, he uses the expression "You've smelled this land for three thousand years" and "They pushed you out, you silly one, they'll soon be kicking you out by the tail like a dead rat" when speaking to Pericles about the culture he belongs to and obstructing contact.
Participants	Pericles the Greek and Hacı Kavlakzade the Turk	
Ends	Following through on the plan to swap, he attempted to intimidate Pericles into selling him his boat for a low price by threatening to expel him from the island.	
Acts of Sequence	In response to Pericles' silence and Hacı Remzi's attempts to convince him to sell his boat, Hacı Remzi throws a temper tantrum. Pericles is calm, quiet, and dejected.	
Key	Pericles is calm, quiet, and dejected.	
Instrumentalities	Verbal and nonverbal communication.	
Norms	Sacrificing relationships for the sake of gain.	
Genre	Aggressive, insulting language is used in both discourse and storytelling.	

Table 1: Analysis of *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana* Novel p.63



Yashar Kemal used the civilizations that arrived on the island, as well as the characters from these cultures, to explain the ruin of wars on individuals and communities in his anti-war tetralogy. He depicted Ant Island as an island of optimism to demonstrate how various civilizations can coexist in harmony. People were forced to migrate as a result of the economic, sociological, and psychological traumas they endured during and after the war, and their shared suffering helped them to come to terms with one another and build a community based on solidarity.

On pages 254 and 255 of the book, Poyraz Musa talks about the Yezidi genocides: He invited them to join him in his seat. His eyes were filled with affection, and his once-hard, knife-like visage had softened. "Look at me, kid, and pay close attention." I'm a Sunni Muslim, as you may know. There is just one of me. All people suffer if one does. For hundreds of years, the Yezidis have been oppressed, killed, and driven to extinction. They observe holidays and weddings while claiming that there are no longer any Yazidis in existence. Yezidis have not been observed in a while. While everyone believes they have vanished, they see Yezidis standing in front of Sheikh Adi bin Guest's lodge, having descended from the mountains to the desert like a pack of wolves. You must have noticed that everyone had been slaughtering Yazidis before him for years. They explore mountains, deserts, caverns, and holes for Yazidis before killing them. They don't claim they are looking for children, newborns, young females, young people, old people, or sick people. They continue to struggle despite not being worn out and giving up. And everyone else is slaughtered alongside them, whether they are aware of it or not; they endure suffering, humiliation, and exhaustion or lack thereof. Those who murder them pass away alongside them because (Kemal, 2020, pp.254-255).

Poyraz "could not ask about the genocides of deserters, Kurds, Turks, Arabs, or Yezidi" because he was afraid the Emir would ask why they had plundered, pillaged, and massacred Bedouins.

"(...) While recounting the Yezidi massacres, those enormous, depressing eyes glared, closed, battled in agony, spoke ecstatically until his voice grew hoarse, and then remained silent when his voice grew hoarse. He was describing how the Euphrates overflowed for days and months after being filled with dead bodies. Look at it, the Euphrates is pouring with blood. (Kemal, 2020, p.255).

<b>Ethnography of Communication Analysis Model Subtitles</b>	<b>Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana Novel's Communication Cases Analysis</b>	<b>Stereotypes, Prejudices, Ethnocentric/Discriminating Communication/Linguistic Expression or Patterns</b>
Scene/Setting	Southeast Anatolia in the 1920s..	Prejudices can progress in intensity from verbal abuse to physical evasion or distancing to physical assault to carnage. There is evident discrimination in the behaviors and practices of the prejudices and prejudices that result in death/extermination by other civilizations
Participants	Circassian Emir Selahaddin and Poyraz Musa from the Caucasus.	
Ends	Emir Selahaddin's wish to inform Poyraz Musa of the suffering of the Yezidis and how they consistently maintained their lives despite this	

	persecution also conveys the figurative idea that those who kill even a human being likewise die and decay.	in the terrible past of the Yezidis as described by Emir and heard by Poyraz. Yezidis were the driving force behind discriminatory practices that led to undesirable behavior as a result of unfavorable sentiments. Yezidis have been discriminated against, as evidenced by the desire of a distinct race, religion, or culture to be eradicated through social marginalization and exclusionary language.
Acts of Sequence	When Emir Selahaddin asks Poyraz Musa if he took part in the persecution of the Yezidis, he is met with doubt, fear, humiliation, and regret..	
Key	Poyraz Musa is shy, depressed, and regretful, while Emir Selahaddin is confident, melancholy, and strong.	
Instrumentalities	Emir's body language, verbal communication, and intrapersonal (internal) communication with Poyraz Musa.	
Norms	A historical critique of the brutality and barbarism that led to it, as well as a reminder of the distinction and worth of each civilization.	
Genre	Internal communication, discourse, and verbal communication are characterized by anxiety, criticism, common sense, and empathy.	

Table 2: Analysis of *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana* Novel, pp. 254-255

In the conversations found on pages 163, 164, 165, and 167 of his second novel, *An Island Story*, Karıncanın Su İçtiği (2002) explains the heartfelt moment that Baytar Cemil, the protagonist, went through:

"When the partially living youngster made no sound, Cemil mounted his horse and entered the plain. The kids would all pass away at once if they continued in this state for a couple more days. His horse was bridled. Under the horse's resting feet, the ground was undulating. The man showed Veterinary who tied his horse to the railing of the stairs, jumped up the stairs two at a time, entered the District Governor's room out of breath, and gave a soldier's salute: "He entered the town at that speed, asked the first person who came in front of his horse without leading his horse."

'They die, they die, they die. Hundreds of children took shelter in a huge pit, all naked, dying. 'Old, white-posse mustache covering his mouth, the District Governor is cool-headed (2020, p.163):

"Sit down, my friend, especially for a moment, and then we'll discuss over a cup of coffee," said.

(...)

'Yes sir, thank you, they are dying sir.'

'Who are these dead, sir?'

Little kids, children. They filled a pit naked, each of them reduced to a skeleton, and as their bones began to crackle from the pit, they began to perish. They are going to die, they already dying, if we don't catch up immediately. A doctor..."

'Did you say children?'

(...)

'Yes, sir, we do. Be not dejected; my light remains the same. No problem. Their remains can be found in the town's and villages' pits, ravines, and ditches.'

They should at least survive, sir. Immediately, the physician and the medication.

The District Governor yelled, "They will perish."

What are you saying, sir? Oh, please!

'They will die, they must die.'

They are children, human babies, and they are dying. How can it be, sir.

' They are snake cubs, not human infants, officer..'

(...)

The district governor stood up, shouted loudly, and his face and neck veins got red.

He vigorously smacked his hand down on the table.

"Do you know who those kids are, officer? They are swarms of locusts, not children." They are not kids; each one of them is a monster. This large land was burned and destroyed, and towns and villages were pillaged. They murdered adults and abducted young girls. They are the adulterers of seventy-two nationalities, including Armenia, Kurds, Yazidis, Chaldeans, Gypsies, and Kurds. There must be their murder in four of the books. You've never heard of them, yet because to their deaths, we are able to rid the world of blood-sucking creatures, human-made rhinoceros, and locusts. (2020, pp.164-65).

(...)

Veterinarian departed the city on his horse. It wasn't far to the city. (...) The governor gave him a warm welcome, seated him across from him, and placed a coffee order. He inquired about Sarıkamış Mountain, Allahuekber. As much as he could, he disclosed. The governor's eyes started to well up with tears. After telling Allahuekber, he went on to tell the kids, which infuriated the governor.

'Yes, sir, they are dying.'

'Let them die, they will die...'

For the kids in the pit, the governor was making the same remarks as the district governor. He simply lacked anger and was cold-blooded. His voice was commanding, assured, trustworthy, and...

"Let them die; they're going to perish. This will save us from their vileness.

Veterinarian stood up and decided not to drink coffee. (2020, p.167).

Ethnography of Communication Analysis Model Subtitles	Karıncanın Su İçtiği Novel's Communication Cases Analysis	Stereotypes, Prejudices, Ethnocentric/Discriminating Communication/Linguistic Expression or Patterns
Scene/Setting	Between 1915-1925 war years, Van.	Veterinary Cemil finds his pre-war "old city" deserted and empty upon his
Participants	Veterinary Cemil and District	

	Governor.	
Ends	Children left to die by the Governor and District Governor; Veterinarian Cemil's wish to help the dying kids.	return to Van after being released from Russian captivity. The sociocultural environment has altered. The dominating values that are shaped by the cultural traditions of peaceful, cooperative, and harmonious people have altered the structure of feeling. Veterinary Cemil recalls that back then, no one made fun of or marginalized anyone; rather, they all respected one another's traditions and enjoyed themselves by taking part in one another's festivals and religious holidays. The above-mentioned collective experience forms of the society, which were influenced by this socio-cultural setting, were modified in the opposite direction by the war environment, on the other hand. From Baytar Cemil's interactions with the District Governor and the Governor, it is feasible to decipher the signs of this change in the structure of feeling. In the historic center of Van, he heard remarks from the District Governor and the Governor that he had never heard before. "They are not human babies, they are snake babies," and "they are not humans, they are locust swarms" are examples of preconceptions, prejudices, and discrimination that were evident in these conversations and expressions. They are not children; each of them is a monster; they are the adulteress of seventy-two nations; they are Armenians; Kurds; Yezidis; Chaldeans; Gypsies; let them die; they will perish. We will be protected from their evil in this way.'
Acts of Sequence	When Veterinarian Cemil saw the kids, he informed the District Governor first, then the Governor, and asked for assistance. Both the District Governor and the Governor refused, saying the same thing.	
Key	Veterinarian Cemil is perplexed, terrified, reserved, disappointed, and melancholy; The district governor is irate and enraged; the governor is blunt and heartless.	
Instrumentalities	Movements and body language; verbal communication	
Norms	The decline in kindness and belief in humanity.	
Genre	In dialogue and narrative, there is contempt, hatred, exclusion, and prejudice.	

Table 3: Analysis of *Karmcanın Su İçtiği* Novel, p. 163,164,165,167

In *Tanyeri Horozları* (2002), the third novel of *An Island Story*, the commander's remarks to Musa Ağfendi's character revealed the tense connections between the Turks and the Greeks in language and communication:

Isn't this your homeland, the commander demanded in a stern and furious tone?

(...)

Of course, this is where I was born. In Istanbul, I completed my higher studies. For hundreds of years, we have never forgotten our country of origin. We still remember our Turkishness, language, and religion. But this time, my good captain, we were routed without a fight. This really hurts us. Like dogs, the gate was given to us.

"No, the gate wasn't given to you. This time, the commander's voice was louder and angrier. "We stole you away from the Greeks at the expense of blood because we wanted you here, to your motherland ""

"We're given the gate, commander."

He screamed, "No! We seized you from the Greeks by force," pounding his fist upon the table as he stood up. In order to avoid being miserable there, to avoid being humiliated, and to avoid becoming a mess among the Greeks. At the Lausanne Conference, we engaged in battle with all of Europe and a huge heifer before returning you to your country of origin. In this impoverished condition, our state provided you with a home, food, and a place to live. Anywhere you go, my friend, go to Crete if you're not satisfied. People like you are not needed in this country (...) (Kemal, 2020, p.43)." (...)

I despise you from the depths of mankind for sending me a Greek puppy, his friend, this bastard who did not enjoy heaven and his motherland and preferred Greek servitude. Yours has escaped, look, look. He said in a voice that shook the entire globe while pointing at the door:

"Get out, traitor, get out."

"With his feet encircling him, Poyraz emerged from the entrance. At the end of the corridor, he spotted the Ağaefendi. Even after reaching him, he had tangled feet. He was unable to turn his head to face Ağaefendi. (...) (Kemal, 2020, p.44).

<b>Ethnography of Communication Analysis Model Subtitles</b>	<b>Tanyeri Horozları Novel's Communication Cases Analysis</b>	<b>Stereotypes, Prejudices, Ethnocentric/Discriminating Communication/Linguistic Expression or Patterns</b>
Scene/Setting	1924 in Ankara, at the parliament, in commander's room	The commander became enraged when Musa Kazım Ağaefendi sought for assistance in returning to Crete and said that he had lived there his entire life and had not lost his language, religion, or culture. He also claimed that his friends, fellow citizens, and the graves of his lost family remained there. It is clear that the commander, who still sees the Greeks as a threat figuratively as a general who has recently ended a war, speaks with his preconceptions. Negative stereotypes, intergroup anxieties, and actual or symbolic threats all contribute to the formation of prejudices. The
Participants	Commander, Poyraz Musa and Musa Kazım Ağaefendi	
Ends	Poyraz Musa brought Ağaefendi to Ankara after he expressed a desire to return to Crete in order to ask his former commander for assistance.	
Acts of Sequence	The commander's response to this scenario, Poyraz Musa and Ağaefendi's explanation of his reasons for returning to Crete, and their exit from the council chamber.	
Key	Poyraz Musa and Ağaefendi are	

	reserved, apprehensive, and cool; the commander is enraged.	commander continued to experience a symbolic threat as a result of war trauma or impacts, even though it is more typical to feel similar threats and worries during times of conflict. Discrimination develops when prejudices are observed in behavior. The commander insults Ağaefendi with his rhetoric and words since he is unable to understand his appeal to return due to his preconceptions. The commander's words were a reflection of the abuse and the discriminatory language: "Greek dog, Greek philanthropist. Greek slave, savage, and traitor. Ağaefendi is derided by Commander in his speech. Additionally, he called Poyraz Musa a "traitor" for bringing Ağaefendi along and for not deserving of his award. This speech is discriminatory, excludes people, and makes it difficult to communicate.
Instrumentalities	Body language and verbal communication.	
Norms	Loss of empathy and a decline in understanding when it comes to listening to and understanding people.	
Genre	Humiliation, insult, judgement, and marginalization in dialogue and narrative.	

Table 4: Analysis of *Tanyeri Horozları* Novel, pp.43-44

## CONCLUSION

The tetralogy of *An Island Story* novels by Yashar Kemal (1997–2012) offers hope that a multicultural society can be founded without impediments to intercultural contact and that a new language can be developed. The novels include descriptions of the Turkish, Kurdish, Greek, Alevi, Circassian, Yezidi, Arab, Chechen, Syriac, Chaldean, Assyrian, and Jewish civilizations that coexist in Anatolia and the Mediterranean, transforming this region's terrain into a garden of a thousand blossoms for culture. They allegedly left behind an extremely varied cultural heritage. In *Ant Island*, we imagine a world after the wars of 1914–1925 where a new "structure of feeling" might experience together the creation of a new future with new values and a new language of peace based on establishing friendship and fraternity between cultures. Yashar Kemal talks about a new culture and language that will influence a new way of feeling. The inhabitants of the island where this structure of feeling is experienced rebuilt their reality as individual subjects after transforming the destructive, traumatic, and painful experiences of the previous structures of feeling based on interpersonal dialogue and understanding.

Yashar Kemal notes that the oral and written literature produced by ancient cultures, which is the "multilingual, multi-religious, multicultural" heritage of Anatolia, is the inspiration for his works. The region known as Anatolia is the geographic meeting point of the cultures of Mesopotamia, the Caucasus, the Mediterranean, and the Black Sea. Anatolia is also the birthplace

of many of the civilizations that have shaped modern Western culture. Kemal said that the aforementioned oral and written literature was the source of his literary style, language, imagination, poetry in his narrative, and "magical reality" because he had heard and read the epics, legends, folk stories, elegies, ballads, and tales of the region he lived in. Thanks to his profound comprehension of the human spirit and nature and his ability to convey reality using a highly inventive poetic language, the author has achieved an international reputation and earned a position in the canon of world literature. As an entity generated by the time, place, social conditions, and nature that created man, Kemal characterizes social reality, myths, and fantasies that man has made in this reality as the times in which he seeks sanctuary. Through myths and dreams, human culture reconstructs reality according to the historical circumstances of its class and era. As a result, the realities that he creates and lives are mixed together. The dual reality presented by Kemal's writing and art demonstrates the relationship between the reality people dream of and the real reality and mediates the triumph of real reality over fantasy reality. In art, which he defines as the most significant and potent aspect of life, as well as in literature, the most potent branch of art, Kemal discovers the possibility of man's effort to create himself, to be able to mix with other people's lives and experiences as a part of the whole, and to experience these. He claims that literature and art are "augmenting, adding, nourishing, and adding" because of this. It has been determined that a common and hopeful collective life can only be established with an attitude in favor of peace in the suffering that will be established by accepting the originality, uniqueness, dignity -differences- of all cultures on equal and fairground. Yashar Kemal's art and works provided a new language, new perspectives, new experiences, and the human values he wanted to be re-established. From this vantage point, it may be claimed that in order to promote free intercultural discourse and communication, generalized judgements should be avoided and cultural understanding/empathy should be ensured.

This research brought together the fields of cultural studies and communication science on the basis of literature; it profited from the various viewpoints and experiences provided by the arts in terms of the development of social sensitivity in or to flourish and form a multicultural life. Due to the aesthetic experience mediated through creative mediation, a person can transcend oneself via art and transform their social reality into the reality of the life they wish. Artwork not only demonstrates that this life may be built with new languages and forms of communication, but also enables us to learn through experience. In other words, unlike the information and reality presented by newspapers, television, radio, and today's digital media, which are other communication tools of knowledge and reality, the presentation of the social reality by literary texts with unique methods - the acquisition of reality with artistic creativity and aesthetic pleasure/delight, and the meeting with the creativity of the writers - enables the individual to develop his or her intuition and sensitivity, to gain more awareness of the world around them, and to gain knowledge about it. From this perspective, it is hoped that this study will serve as an illustration of the kind of research that can be done in the fields of general art, communication, literature, and intercultural communication, both in terms of methodology and in terms of

analyzing, comprehending, and interpreting texts that have the power to change social and cultural relations in a historical and social context.

### BIBLIOGRAPHY

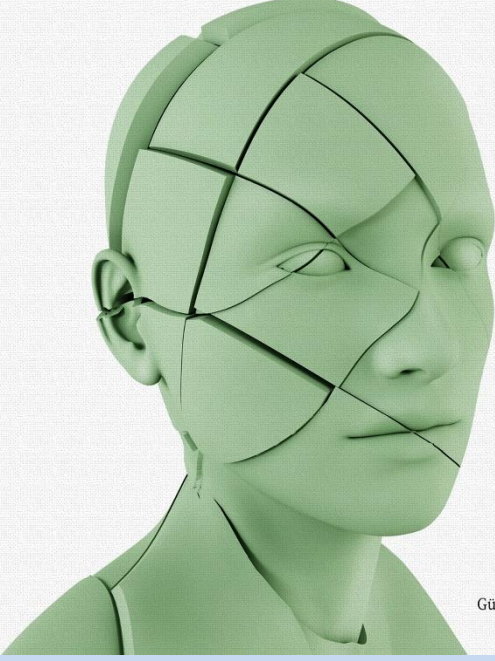
- Blommaert, J. (1991) "How much culture is there in intercultural communication *pragmatics of intercultural and international communication*, pp.13-31.
- Croucher, S. M., Daniel C. (2015) *Understanding communication research methods: A theoretical and practical approach*. London: Routledge
- Gumperz, J. J. (1967) "Language and communication." *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 373(1), pp. 219-231.
- Gumperz, J. J., Cook-Gumperz, J. (2012) "Interactional Sociolinguistics: Perspectives on Intercultural Communication." Ed.by, C. B., Kiesling, S. F., & Rangel, E. S., *The Handbook of Intercultural Discourse and Communication*, (pp.63-77), Malden, Mass.: Wiley Blackwell
- Gumperz, John J., Cook-Gumperz, J. (2008) "Discourse, Cultural Diversity and Communication: a Linguistic Anthropological Perspective." Ed. By, Kotthoff, H., & SpencerOatey, H., *Handbook Of Intercultural Communication* (pp.13-31), (Vol. 7)
- Güçlü, A. (2008) "*Cultural Elements in Selim İleri's Novels*", (Unpublished Master Thesis). Ankara University, Social Sciences Institute.
- Hall, S. (2019). *Essential essays Vol. 1. Foundations of cultural studies* (D. Morley, Ed.). Durham: Duke University Press.
- Hua, Z. (2014) *Exploring intercultural communication: Language in action*, London: Routledge
- Hurn, B. J. & Tomalin, B. (2013). *Cross-cultural communication theory and practice*. London: Palgrave Macmillan
- Hymes, D. (1964) "Introduction: Toward Ethnographies of Communication" *American Anthropologist*, 66(6), pp. 1-34
- Kaplan, M. (2003). *Kültür ve dil*. İstanbul: Dergâh Publications.
- Kemal, Y. (2020) *Çıplak Deniz Çıplak Ada An Island Story IV*, İstanbul: Yapı kredi Publications, 11.edition, 2020.
- Kemal, Y. (2020) *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana, An Island Story I*, 32.edition, İstanbul: Yapı kredi Publications
- Kemal, Y. (2020) *Karınca'nın Su İçtiği An Island Story II*, İstanbul: Yapı kredi Publications, 24.edition
- Kemal, Y. (2020) *Tanyeri Horozları An Island Story III*, İstanbul: Yapı kredi Yayınları, 23.edition
- Kemal, Y. (2020a) *The Garden with Thousand and One Flowers*, Ed. by Alpay Kabacalı, İstanbul: Yapı Kredi Publications, 5. edition
- Kemal, Y. (2020b) *To Love, Rejoice, On Good Things*, Ed. by Filiz Özdem, İstanbul: Yapı Kredi Publications, 8. edition
- Kotthoff, H., Helen S. (2007) *Handbook of intercultural communication*. Vol. 7., Berlin: Mouton de Gruyter.
- Köroğlu, E. (2015). "Critical History, Collective Narrative, and Social Imagination in Yashar Kemal's tetralogy of An Island Story" *Monograph*, (3), pp. 219-247.



- Lecerle, J. (2014) "Raymond Willams" trans.: Şükrü Alpagut, Ed. Jacques Bidet ve Stathis Kouvelakis", *A Critical Guide to Contemporary Marxism*, İstanbul: Yordam Book, pp. 677-687.
- Lehtonen, M. (2000). *The cultural analysis of texts*. London: Sage Publications.
- Liu, S., Volcic, Z. & Gallois, C. (2015). *Introducing intercultural communication: Global cultures and contexts*. London: Sage Publications.
- Martin, J. N., Thomas K. N., Carbaugh D. (2012) "The History And Development Of The Study Of Intercultural Communication And Applied Linguistics." Ed. By, Jackson, J. *The Routledge Handbook Of Language And Intercultural Communication*, (pp.17-37), London: Routledge
- Martin, J.N., Thomas K. N. (2010) *Intercultural Communication In Contexts*. NY: McGraw-Hill
- Monaghan, L. (2012) "Perspectives on Intercultural Communication and Discourse." Ed.by, Christina Bratt Paulston, Scott F. Kiesling, Elizabeth S. Rangel, *The handbook of intercultural discourse and communication*, (pp.19-36) Oxford: Wiley and Blackwell
- Patel, F., Li, M. & Sooknanan, P. (2011). *Intercultural communication: Building a global community*. New Delhi: Sage Publications.
- Sarı, E. "Intercultural communication: Foundations, developments, approaches", *Folklor/Edebiyat*, x (29), pp.1-31.
- Walton, D. (2008) *Introducing Cultural Studies: Learning Through Practice*. London: Sage Publications
- Williams, R. (1961). *The Long Revolution*. London: Penguin Books.

# TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

# Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

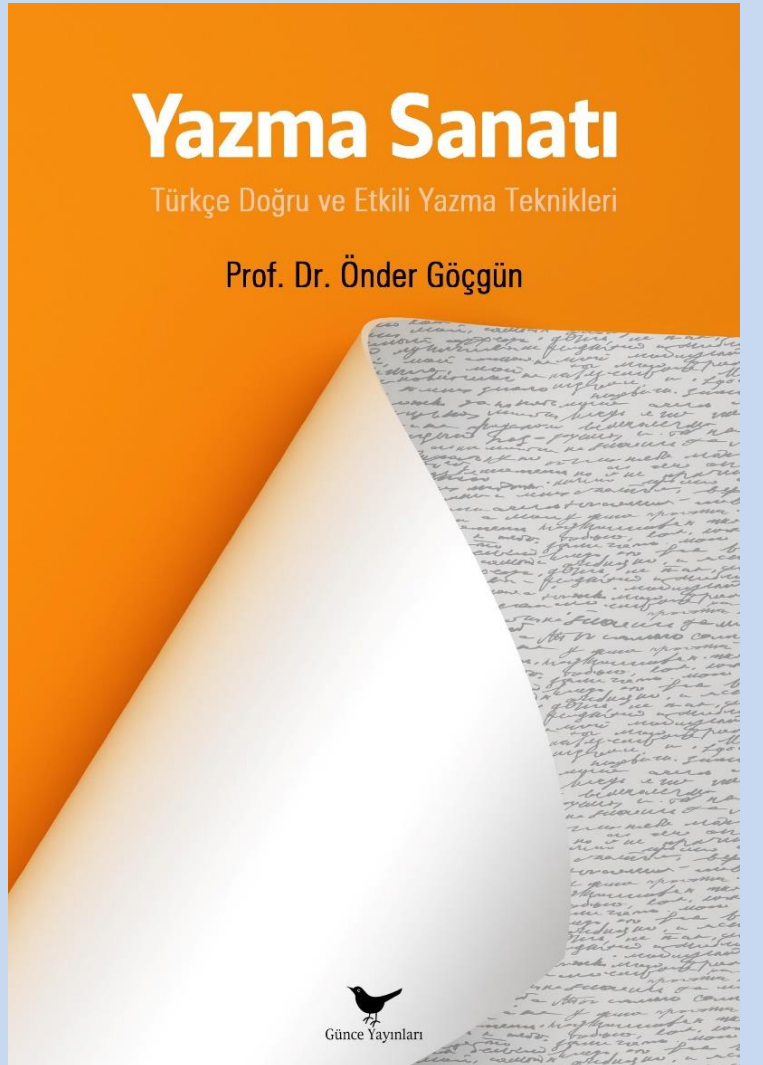


Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

# Nazlı Eray'ın "Monte Kristo" Adlı Hikâyesinin Feminist Edebiyat Eleştirisi Işığında İncelenmesi

DR. YAVUZ SELİM UĞURLU\*

## Öz

Kadının toplumdaki konumuna ve sorunlarına edebî metinler ekseninde yaklaşan feminist edebiyat eleştirisi, erkek egemen edebiyat dünyasında yeni bir pencere açmıştır. Bu çalışmada "yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri yöntemi" kullanılmıştır. Nazlı Eray'ın *Ah Bayım Ah* adlı kitabında yer alan "Monte Kristo" adlı hikâye bu çalışmanın inceleme konusu olan metindir. Şehirde yaşayan, orta sınıfa mensup çocuklu bir ev kadını olan Nebile'nin başkişi olduğu hikâyede kocasının ona yaklaşımından ve hayatından bezen kadının mutluluğu arama çabası ekseninde genel anlamda kadın sorunlarına bir kadın yazarın bakış açısıyla yaklaşmıştır. Bu çalışmanın giriş kısmında feminizm ve onun Türk edebiyatındaki seyri, ayrıca Nazlı Eray ve "Monte Kristo" adlı eseri hakkında kısa bilgiler verilmiştir. Giriş bölümünden sonraki bölümlerde ise "feminist edebiyat eleştirisi"; Nazlı Eray'ın hayatı, sanatı ve eserleri hakkında çeşitli bilgiler verilmiştir. Çalışmanın en sonunda yer alan bölümdeyse sanatçının bir kadın yazar olarak bir kadının yaşadığı problemleri nasıl ele aldığı hikâye metninden alıntılar da yapılarak feminist edebiyat eleştirisi ışığında ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Nazlı Eray, feminizm, feminist edebiyat eleştirisi, Türk edebiyatı, hikâye

## A REVIEW OF NAZLI ERAY'S STORY "MONTE KRİSTO" IN THE LIGHT OF FEMINIST LITERATURE CRITICISM

### Abstract

Feminist literary criticism, which approaches women's position and problems in society within the framework of literary texts, has created a new perspective in the male-dominated literary world. This study includes "feminist criticism of women as a writer". The story "Monte Kristo", which includes in Nazli Eray's story book "Ah Bayım Ah", is the text that is the subject of this study. In the story of Nebile, a middle-class housewife living with children in the city, her husband's attitudes against her and a woman's the effort to find out happiness, who is exhausted from her life are the most considerable significant topics. Generally, women issues are handled from the point of view of a female writer. In the introduction part of this study, brief information about feminism and its course in Turkish literature, as well as Nazlı Eray and her work "Monte Kristo" are given. In the sections after the introduction section, "feminist literary criticism" as well as Nazli Eray's life, art and works has been taken part in the lights of various information. In the section at the end of the study, it was tried to be uncovered in the light of feminist literary criticism by excerpting from the story text how the author handled the problems experienced by a woman as a female writer.

**Keywords:** Nazlı Eray, feminism, feminist literary criticism, Turkish literature, story

## GİRİŞ

**K**adın erkek ilişkilerinde erkeğin üstün olduğu düşüncesini eleştiren feminist eleştiri, toplumun kadına çizdiği yaşam programına karşı çıkar; kadının kendi yaşam biçimini kendisinin seçme özgürlüğü olduğuna vurgu yapar. Hayatın her sahasında kadınların yer edinmeye başlamasında bu hareketin de payı vardır.

Feminist hareket tarihsel süreç içerisinde tüm toplumları farklı şekilde etkilemiştir. Kadın kimliğinin, kadın haklarının ve kadının toplumsal ilişkilerinin izlerini Tanzimat Dönemi'nden itibaren edebî metinlerden izlemek mümkündür. Tanzimat Dönemi'nde Ahmet Mithat Efendi ve Fatma Aliye Hanım başta olmak üzere birçok yazar kadının aile ve toplum içindeki yeri ve sorunlarına değinmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında değişen toplum düzeni içerisinde kadın haklarına verilen önem artar. 1970'li yıllarla birlikte ivme kazanan feminizm, edebî metinlerde kendisine daha fazla yer bulmaya başlar. Bu gelişmelerin yansımalarını hem dünya hem de Türk edebiyatında görebiliriz.

Nazlı Eray, fantastik öğeler içeren roman ve hikâyeleriyle Türk edebiyatında adından söz ettirmeyi başarmış bir isimdir. Eray'ın 1976 yılında yayımladığı, aynı zamanda onun ilk kitabı olma özelliğini taşıyan *Ah Bayım Ah* adlı hikâye kitabı içerisinde yer alan "Monte Kristo" adlı hikâyesi; dönemin toplumsal ve kültürel özellikleri arka planında bir kadının aile içi yaşamına ışık tutmakta aynı zamanda bir kadının içsel problemlerini feminist söylemin izlerini taşıyan bir üslupla okuyucuya aktarmaktadır.

### 1. FEMİNİST EDEBİYAT ELEŞTİRİSİNE GENEL BİR BAKIŞ

Türkçe sözlükte "Cinsiyet farklarına dayanan rol ve iş bölümünü reddederek kadın haklarını ve kadın-erkek eşitliğini savunma iddiasında olan akım." (Doğan, 2014, s. 527) şeklinde açıklanan feminizm; politik, kültürel veya ekonomik bakımlardan erkek ile kadın arasında yapılan ayrıma karşı olan hareketlerin bütünüdür. Feminizmin ortaya ilk çıkışı 18. yüzyıla kadar dayansa da teorisinin yaygınlaşp kabul görmesi 1960'lı yılları bulmaktadır (Moran, 2005, s. 249).

Feminizmin doğuşunda üç temel faktör etkili olmuştur. Bunlardan ilki Avrupa tarihi boyunca kadınlara karşı yapılan zulümler ve kadınların karşı karşıya kaldıkları haksızlıklardır. İkinci faktör ise hümanist ve aydınlanmacı felsefenin tesiriyle kadınların kendi yaşamlarını ve problemlerini sorgulamaları sonucunda hak talebinde bulunmaya başlamaları ve bu amaçla örgütlenmeleridir. Feminizmin oluşumunda etkin olan üçüncü faktör ise Sanayi Devrimi'dir (Öztürk, 2011, s. 23-39).

Feminizmin filizlenmeye başladığı tarihten itibaren bir bütünlük arz eden tek bir düşünce akımı şeklinde olduğunu söyleyebilmek mümkün değildir. Feminizm çeşitlerini iki ana başlık hâlinde ele alabiliriz. Bu başlıklardan ilki olan "modern feminizmler" İkinci Dünya Savaşı'na kadarki süreçte, ikincisi olan "post-modern feminizmler" ise İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra oluşmuştur (Öztürk, 2011, s. 48).

Feminizmin ilgi alanlarından biri de edebiyat olmuş ve bu ilgi feminist edebiyat eleştirisinin doğmasına ön ayak olmuştur. Edebiyat eleştirisi geleneği içerisinde kendisine yer bulan feminist edebiyat eleştirisi; 1960 ve 1970'li yıllarda hız kazanan kadın hareketiyle birlikte gelişme gösterir.

Ataerkil bir yapıdaki edebiyat tarihi metinlerini erkek bakış açısından kurtararak kadının yerini ortaya çıkarmayı amaçlayan feminist edebiyat eleştirisi; tarihî dönemlerden bugüne edebiyat dünyasında bulunan kadının, edebiyat serüvenine dikkatleri çekmeyi başarır (Kocacıbağcı, 2013, s. 42).



**Nazlı Eray**

Feminist eleştiri kuramları günümüzde çeşitlilik göstermektedir. Bu kuramlar edebiyat eleştirisinde yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Bu kuramlardan öne çıkanları şu şekilde sıralamak mümkündür: Fransız feminizmi, Simone de Beauvoir ve Kate Millett ekolü, feminist mit eleştirisi, marksist feminist eleştiri, psikanalitik eleştiri bağlamında feminist eleştiri, posyapısalcılık/yapısöküm/postmodernizm bağlamında feminist eleştiri, siyahî feminist eleştiri ve üçüncü dünya feminist eleştirisi (Korkmaz, 2019, s. 222).

Feminist eleştirmen, cinsiyetin temsil edilmiş şekillerini sadece kendi siyasi amaçlarını desteklemek amacıyla ele almaz. Feminist eleştirmen, toplumsal cinsiyet ve cinselliğin edebiyatta ve başka alanlarda ana temalar olduğuna ve bunları bastırmaya çalışan herhangi bir eleştirinin hatalı olduğuna da inanmaktadır (Eagleton, 2014, s. 215).

Siyaset, ekonomi vb. gibi edebiyat dışındaki alanlarda kullanılan “feminist eleştiri” ile edebiyat eleştirisi alanında kullanılan “feminist eleştiri” arasında sınırları kesin çizgilerle belirlenmiş bir ayrım olmadığını söyleyebiliriz ama bunların aynı olduklarını da belirtemeyiz. Genel olarak “feminist eleştiri” toplumsal ideolojilere ve uygulamalara yönelirken “feminist edebiyat eleştirisi” anlamında kullanılan “feminist eleştiri”, uğraşını toplumsal ideolojilerin ve uygulamaların edebî metinleri nasıl şekillendirdiği üzerine yoğunlaştırmıştır (Humm, 2002, s. 11).

Moran (2002) feminist eleştirmenlerin edebiyata “okur olarak kadına yönelik feminist eleştiri” ve “yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri” şeklinde iki ana yaklaşımının olduğunu belirtirken (s. 250) Kolcu (2008), feminist eleştirmenlerin edebiyata yönelik dört temel yaklaşımından söz eder: okur olarak kadına yönelik feminist eleştiri, yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri, psikanaliz açısından feminist eleştiri, Marksist/Sosyalist açıdan feminist eleştiri (s. 404-427).

Okur olarak kadına yönelik feminist eleştiri yöntemi okurun kadın olması durumunda metnin farklı yorumlanabileceğini belirtir. Bu yöntemin amaçları şunlardır: Erkek yazarların eserlerine kadın okur gözüyle bakmak suretiyle ortaya konan cinsel ideolojiyi, kadın imgelerini, klişe kadın tiplerini belirlemek ve bunları feminist açıdan yorumlamak ve bunların eleştirisini yapmaktır. Yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiride amaç bakımından iki farklı yaklaşım görülmektedir. Bunlardan ilki, edebiyat tarihindeki kadın yazarları araştırmaktır. İkincisiyse yeni bir kadın söyleminin olanaklarını incelemektir. Bu yaklaşımda, kadın yazarların kendilerine has bir edebiyatı var mıdır gibi soruların yanıtları aranmaktadır (Moran, 2002, s. 249-255).

## 2. NAZLI ERAY'IN HAYATI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİNE GENEL BİR BAKIŞ

Öykücü ve romancı Nazlı Eray 1945'te Ankara'da dünyaya gelir. Arnavutköy Amerikan Kız Kolejinden mezun olur. Bir süre İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesine ve aynı üniversitenin Felsefe Bölümüne devam eder. Turizm Bakanlığında mütercim olarak çalışır. ABD'de misafir öğretim üyesi olarak dersler verir. *Varlık*, *Türk Dili*, *Oluşum*, *Yazko Edebiyat* gibi dergilerde hikâyeleri yayımlanır. Bazı günlük gazetelerde yazıları çıkar (Tekin, 2012, s. 228-229).

Nazlı Eray bir kadın yazar olarak eserlerinde kadın sorunlarını da işler. Eray'ın kadınları Türk edebiyatındaki alışılmış kadın tipinden oldukça farklıdır. O, zorluklarla ve yokluklarla mücadele eden kadın yerine güçlü ve şehirli, aydın kadın tipi oluşturarak onun kişisel problemleri ekseninde hikâyelerini kaleme alır. Nazlı Eray'ın öykülerinin başkışisi çoğunlukla kadınlardır. Bu kadınlar; iyi bir eğitim almış, bakımlı ve güzel kadınlardır. Yazarın hikâyelerindeki sıradan kadınlar bile güçlü bir karaktere sahiptir. Bu kadınlar, problemlerini çözme ve kendini gerçekleştirme eğilimindedirler. Eray'ın sıradan görünen kadın karakterleri bile özgürlük endişesi taşımaktadır (Önal, 2017, s. 131-134). Birkaç hikâyesi dışında genel anlamda Nazlı Eray'ın hikâyelerinde feminist bir hassasiyet içinde olmadığı, kadını cinsiyet ayrımı bağlamında ele almadığı görülür (Uğurlu, S. B. ve Balık, M., 2009, s. 448).

Eray'ın hikâyelerinde dikkat çeken ilk özellik olarak göze çarpan şey; gerçekten fantastiğe, fantastikten gerçeğe; tekrar kurmacaya, masala bazen de bilim kurguya hızlıca geçiş yapabilmesidir. Eray; fantastik, masalımsı, kurgu bilimci tarzıyla hiçbir meseleye derinlemesine eğilmemekte doktrin ve ideolojilerin herhangi birinin takipçisi görünmemektedir. Bir dert yazarı olmadığı gibi bu dertlere çözümler de önermez. (Kabaklı, 1997, s. 895-898).

## 3. "MONTE KRİSTO" NUN FEMİNİST EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ IŞIĞINDA İNCELENMESİ

On sekiz hikâyeden oluşan ve yazarın ilk kitabı olan *Ah Bayım Ah* 1976'da yayımlanmıştır. Bu kitabın içinde yer alan "Monte Kristo" film olarak da çekilmiştir (Önal, 2017: 9).

Şehirde yaşayan, orta sınıfa mensup çocuklu bir ev kadını olan Nebile'nin başkışı olduğu hikâyenin olay örgüsü şu şekilde kısaca aktarılabilir. Nebile mutsuzdur ve onun bu mutsuzluğunun temel sebepleri arasında kocasının anlayışsızlığı ayrıca evin günlük işlerinden sıkılması yer almaktadır. Nebile, bitişindeki evden gelen sesleri dinlemekte ve o evde yaşayan insanların mutluluğunu kıskanmaktadır. Sadece kendisinin girdiği odanın duvarından bir tünel açarak o eve girer. Mutsuzluğunu bu şekilde sona erdireceğini düşünür. Nebile'nin girdiği oda sadece o evin beyi olan Selâhattin Bey'in girebildiği karanlık bir odadır. Selâhattin Bey'le Nebile o odada görüşmeye başlar. Nebile eski yaşamını unuttur. Selâhattin Bey'in, karısını boşayıp o odadan çıkacağı günü beklemeye başlar.

Eser tek zincirli bir olay örgüsüne sahiptir. Olay örgüsünde fantastikle gerçekliğin bir arada olduğunu görürüz. Olayların anlatılma zamanı ile gerçekleşme zamanı çoğunlukla aynıdır ancak eserin başkışisinin tanıtımı yapılırken geriye dönüş tekniğinden de faydalanılmıştır. Başka bir teknik olarak diyalog tekniğini de görürüz. Olayların gerçekleştiği kronolojik zaman yazar tarafından belirtilmemiştir ancak 1970'li yıllar olduğu yorumuna ulaşılabilir. Eserde mekân olarak

karşımıza Ankara kent merkezi çıkar. Hikâyede tanrısal (ilahi) bakış açısı ve kahraman bakış açısı birlikte kullanılır. Eserin isminden yola çıkılarak metinler arası bir benzerlik ele alındığında Alexandre Dumas'ın *Monte Kristo Kontu* adlı romanı karşımıza çıkmaktadır. Her iki eserde de bulunulan yerden gizlice kaçılarak yeni bir kimlikle yeni bir hayata başlama vakasıyla karşılaşırız. Nasıl ki Edmond Dantes, hapsedildiği şatodan kaçıp Monte Kristo Kontu kimliğine bürünerek yeni bir hayata başladıysa Nebile de kocası ve çocuklarıyla yaşadığı evden başka bir eve gizlice geçmek suretiyle ev hanımı kimliğinden sıyrılarak yeni bir hayata adım atmıştır.

Hikâyedeki kişileri kısaca şu şekilde tanıtabiliriz: Eserin başkişisi olan Nebile, sıkıcı bir hayat sürdürdüğünü düşünen orta yaşlı ve çocuklu bir ev kadınıdır. Evdeki günlük işlerden sıkılmıştır. Sürdüğü hayattan memnun değildir. Mutluluğu bulabileceği düşüncesiyle evinin bir odasının duvarını delip tünel oluşturmak suretiyle bitişindeki eve geçer. Selâhattin Bey: Nebile'nin geçtiği evin orta yaşlı beyidir. Çocuğu vardır, fotoğrafçılıkla ilgilenir. Eşiyle mutsuz bir karı-koca ilişkisi sürdürmesi yönüyle Nebile'ye benzemektedir. Metin: Nebile'nin kocasıdır. Kadın ruhundan anlamayan kaba bir adamdır. Güzin: Nebile'nin arkadaşı olan ev hanımıdır. Vaktinin çoğunu ev işleriyle geçirir. Feriha: Selâhattin Bey'in karısıdır, ev hanımıdır. Güzin'in kocası Hilmi ve Nebile'nin çocukları: Belirli bir hususiyetleri yoktur, figüratif şahıslar olarak karşımıza çıkarlar.

Eserin başkişisi olan Nebile hayatından pek memnun değildir. Yazar, eserinin başında bunun sebeplerini şu şekilde sıralar: çoğunlukla dört duvar arasında kalması, kocasının her akşam eve yorgun gelmesi ve onunla yeterince ilgilenmemesi, kaba bir adam olması, onu sık sık kırması, Nebile'nin dar bir çevrede yaşaması, hep aynı günlük işleri yapması, çocuklarla uğraşmanın onu yorması ve bunaltması.

Kendisini tekdüze bir hayatın içerisinde özgürlüğünden yoksun bir kadın olarak hisseden Nebile, evin duvarında bir delik açarak bitişindeki eve geçmek suretiyle özgürlüğüne kavuşmayı kafasına koyar. Nebile'nin bütün günleri kısır bir döngü içerisinde sürüp gitmektedir. O gün pişireceği yemekler için gerekli olan malzemeleri marketten, kasaptan, manavdan alıp evine dönmekte ve ev işlerine sarılmaktadır.

Nebile, bitişindeki evden gelen seslere kulak kabartır. Duyduğu konuşmalardan ve seslerden yola çıkarak orada oturanların mutlu bir hayat sürdürdüğünü düşünmekte ve onları kıskanmaktadır. O eve geçtiği takdirde mutluluğu yakalayabileceğini düşünen Nebile, istediği takdirde bir sokağa sapıp kaybolabileceğinin de farkındadır ama o, mutlu olmadığı bir yaşamdan bu şekilde kaçıp kurtulmayı tercih etmez.

Nebile evden ayrıldığında çocuklarını özleyebileceğini ve onları özlediğinde ne yapacağını düşünmeyi de ihmal etmez. Çocuklarının özlemine dayanamazsa onları yanına almayı planlar. Bu planlamayı yapan Nebile'nin kocasını özlemediğini görürüz. Bunun sebebi ise Nebile ve kocası



arasında bir sevgi bağının olmayışı ve birbirlerinden sıkılmalarıdır. Kocasını, Nebile'ye karşı ilgisizdir ayrıca eşine özensiz ve emredici bir dille konuşur. Hikâyeden alıntılanan aşağıdaki kısımda Metin'in, eşiyile olan iletişimindeki özensiz ve emredici üslubu görmekteyiz:

“— Aman bugün ne yemek yaparsan yap ama dolma sarma, dolmadan bıktım, gına geldi, dedi.

— Nebile, bir berbere gitsene. Saçların çok biçimsizleşmiş

(...)

Öğlen yemeğinden sonra kocasına,

— Aydın sinemasındaki film çok güzelmiş, gazetede okudum. Yeni dalga Fransız filmiymiş. Bu akşam gidelim mi? diye sordu.

Kocasını ona inanmaz bakışlarla baktı.

— Aman Nebile, başımı kaşımaya vaktim mi var sanıyorsun? Zaten akşam eve yorgun geliyorum. Bir sinemaya gitmek eksikti. Fransız filminden zaten nefret ederim. Hem televizyon var ya, dedi. Pabuçlarını bağlayıp işine gitti” (Eray, 1976, s. 131)

Nebile'nin mutsuz ve sıkıcı bir hayattan kaçıp kurtulmak için evinin odasının duvarına bir insanın geçebileceği kadar bir delik açmaya çalışması, özgürlüğünden yoksun bir mahkûmun hapisaneden kaçmasına benzetilebilir. Nebile duvardaki deliği bir anda değil günden güne gizlice genişletir. Onun bu çabası esnasında Güzin adlı arkadaşı eve gelir. Güzin de Nebile gibi bir ev hanımıdır. Güzin'in yaşamıyla Nebile'nin yaşamı benzerlik göstermektedir. Yazarın, olay örgüsünün bu kısmında Güzin'e bu özellikleriyle yer vermesi; orta sınıfa mensup ev kadınlarının yaşamının hemen hemen birbirine benzediği mesajını okuyucuya vermeye çalıştığı yorumuna bizleri ulaştırmaktadır.

Yeni bir yaşama adım atmaya çok az bir zaman kalan Nebile bu özel gününde güzel görünmeye çalışır. Bu amaçla kuaföre gidip saçlarını kestirir, el ve ayak tırnaklarına bakım yaptırır, özel günlerde giydiği elbisesini giyer. Nebile her ne kadar yeni bir hayata başlayacak olsa da o gün bile evdeki günlük işlerini yapmayı ihmal etmez.

Nebile'nin, kaçacağı gün bile evdeki işleri yapmaktan geri durmaması; onun bu hayata ne derece kendi isteğiyle alışmış veya kendi isteği dışında alıştırılmış olduğunu okuyucuya göstermektedir. Kadınların kendi istekleriyle kazandıkları veya toplumca onlara kazandırılan alışkanlıklardan hemen sıyrılmayacağını yazarın bu suretle okuyuculara göstermeye çalıştığını söyleyebiliriz.

Nebile diğer eve geçmeden önce kocasına bir not bırakıp bırakmamayı düşünür ancak ona hiçbir şey bırakmamayı tercih eder. Nebile, evdekilerin onun yokluğunun farkına varmayacaklarını bile düşünür. Yazarın bu durumu okuyucuya aktarmasının altında Nebile'nin kocası ve çocuklarıyla ne derece kopuk bir ilişki içerisinde olduğunu gösterme düşüncesi yatmaktadır.

Bitişindeki eve geçmeyi başaran Nebile, kendisinin geldiği odaya benzer bir odaya geçiş yapmıştır. Bu benzerliğin sebebi ise her iki odanın da evin sadece bir bireyi tarafından kullanılan odalar oluşudur. Selâhattin Bey'in odası karanlık bir odadır. Selâhattin Bey o odayı fotoğraflarını tabetmek için kullanmaktadır. Nebile kendisinininkine benzer bir karı-koca ilişkisi yaşayan bir



adamlarla karşılaşmıştır. Yazar böyle bir kurguyla, evliliklerinde aynı sıkıntıları yaşayan farklı cinsten iki insanı bir araya getirmiştir.

Eray, kadının bir kısır döngüden kurtulamayacağı ayrıca evliliklerde hem erkeğin hem de kadının karşı cinsle aynı türden sıkıntılar yaşayabileceği mesajını okuyucuya vermeye çalışmaktadır. Bu durum kadının mutluluk arayışı ve özgürleşmesi bağlamında esere bir umutsuzluk havası katmıştır.

Yeni bir eve gizlice geçen Nebile bu evde de kendi evindekine benzer bir karı-koca ilişkisi olduğunu Selâhattin Bey ve eşi Feriha Hanım'ın konuşmalarını gizlice dinleyerek öğrenir. Bu durumu hikâyeden alıntılanan aşağıdaki diyalogda görmekteyiz: "Kapı çalındı. Evin hanımı kapıyı açtı. — Hoşgeldin, Selâhattinciğim, dedi. — Al çantamı, çok yorgunum, bugün canım çıktı. Akşama ne yemek var? dedi evin beyi." (Eray, 1976, s. 135) Yazarın bu diyalogla, kalıplaşmış karı-koca ilişkilerindeki tekdüzeliğe vurgu yapmayı amaçladığını söyleyebiliriz.

Nebile'yle karşılaşan ve ona hemen alışan Selâhattin Bey evdeki zamanının çoğunu karanlık odada geçirmeye başlar. Selâhattin Bey, Nebile'yi o odada rahat ettirmek için elinden geleni yapar. Nebile ve Selâhattin Bey birbirleriyle kendi evlilik hayatları konusunda konuşmaya başlarlar ve bu suretle okuyucu hem Nebile'nin hem de Selâhattin Bey'in eşlerinden niçin sıkıldığını görür. Selâhattin Bey'in, eşinden niçin sıkıldığını hikâyeden alıntılanan aşağıdaki metinde görmekteyiz: "— Selâhattin Bey anlatıyordu. — Onbeş yıllık evliyim. Feriha beni hiç anlamıyor. Dünyalarımız çok ayrı. Ben akşam işten yorgun dönersem o gezmek ister, benim canım bir yere gitmek isteyince o yorgun olur." (Eray, 1976, s. 136)



Nazlı Eray

Selâhattin Bey ve Nebile zamanla birbirlerine alışır. Nebile, Selâhattin Bey'i karısından kıskanmaya başlar. Bu durum da bizlere, yeni bir yaşama başlayarak mutluluğu yakalamayı amaçlayan Nebile'nin işinin zor alacağını göstermektedir.

Nebile'nin kıskançlık sebebiyle üzüldüğünü gören Selâhattin Bey, onun üzüntüsünü dindirmek için karısını değil de Nebile'yi çok sevdiğini ona şu sözlerle açıklar: "— Bizim evliliğimiz çoktan ölmüş. Ben senin yanındayken yaşadığımı anlıyorum. Ne diye boşu boşuna üzersin kendini bilmem ki" (Eray, 1976, s. 137)

Nebile her ne kadar ev işlerinden sıkılıp uzaklaşmış olsa da Feriha Hanım'ın ev işlerinde hangi araç ve gereçleri kullandığını merak etmeye başlar. Nebile'nin merak ettikleri okuyucuda şaşkınlık oluşturabilecek şeylerdir. Nebile'nin bu merakı, alışkanlıklarını bir türlü

bırakamayan bir kadının durumunu okuyucuya göstermektedir. Yazar, bu örnek aracılığıyla kadınların alışkanlıklarından ne kadar uğraşırlarsa uğraşsınlar hemen sıyrılamayacağı mesajını okuyucuya ulaştırmaya çalışmaktadır. Nebile'nin neleri merak ettiğini ayrıca ev işlerinin onun yaşamında ne derece önemli bir yer kapladığını aşağıdaki diyalog aracılığıyla görmekteyiz:

"— Çok merak ediyorum Selâhattin, karın bulaşıkları ne ile yıkıyor? Çiti ile mi yoksa pril ile mi yıkıyor? Ne olur söyle bana. Düşüne düşününe aklımı oynatacağım yoksa, diyordu.

Selahattin Bey bilemiyordu bir türlü karısının bulaşıkları ne ile yıkadığını.

– Önemli mi bunu bilmek senin için Nebile? Bunları niçin düşünüyorsun ki? diyordu.

Nebile sonunda,

– Benim için bulaşıkların ne ile yıkandığı, çamaşır tozunun markası, mutfakta kullanılan yağın cinsi çok önemli, Selahattin. Sen anlayamazsın bunu. Bunlar benim tüm yaşamımdı. Etkilerinden kurtulamıyorum, diyordu.” (Eray, 1976, s. 137-138)

Selâhattin Bey’in, karısının bulaşıkları neyle yıkadığını ve Nebile’nin merak ettiği diğer şeyleri bilememesi onun da Metin’e benzediğini okuyucuya göstermektedir. Bu da bizi Selâhattin Bey’in de karısına ev işlerinde yardımcı olmadığı sonucuna ulaştırmaktadır. Yazar bu örnekle her iki kocayı da olumsuz anlamda eleştirmiştir diyebiliriz. Bu durum Nebile için bir şanssızlık olarak yazar tarafından okuyucuya sunulmuştur.

Selâhattin Bey’le bir ilişkiye başlayan Nebile, Selahattin Bey’in, karısından boşanması sonrasında kendisinin karanlık odadan çıkıp evin içerisine gireceği günleri sabırsızlıkla beklemekte hatta bunun için gözyaşı dökmektedir. Nebile, her ne kadar sabırsızlansa da önünde uzun ve meşakkatli bir yol bulunmaktadır.

Zamanla duvarın ötesindeki evini yavaş yavaş unutan Nebile, oradan gelen seslere bazen kulak kabartmaktadır. Nebile; çocuklarının okula gidip geldiğini, evde işlerin onusuz da yürüdüğünü, kocasının evdeki günlük işler için bir kadın hizmetçi tuttuğunu öğrenir. Metin, eşinin değerini onun gidişinin ardından anlamıştır ancak çok geç kalmıştır.

Hikâyenin sonunda yazar, Nebile’nin her ne kadar rahatı yerinde olsa da karanlık odadan çıkıp evin içine geçeceği günü sabırsızlıkla beklediğini okuyucuya bildirmektedir. Sonuç olarak Nebile, mutlu olmadığı bir evin bir odasından mutluluğu aradığı bir evin başka bir odasına geçiş yapmış ancak mutluluğa henüz kavuşamamıştır.

Nazlı Eray, hikâyesini bu şekilde sonlandırarak okuyucuyu Nebile’nin amacına ulaşip ulaşamadığı konusunda bir merak duygusunun içinde bırakmıştır. Ayrıca Selâhattin Bey’in, karısından boşandığı takdirde Nebile’nin mutlu olup olamayacağı şüphelidir çünkü Selâhattin Bey’in de Metin ile olan bazı benzerlikleri vardır. Metin ile mutluluğu yakalayamayan Nebile’nin ona benzeyen bir adamla bunu başaramayacağına dair bazı ipuçlarını yazar bizlere sunmaktadır.

## SONUÇ

Nazlı Eray’ın, toplumun kadına biçtiği role ve kadın-erkek ilişkilerine bakışına değinen “Monte Kristo” adlı hikâyesi içerdiği fantastik öğelerle birlikte feminist söylemin izlerini taşıyan bir eser olarak okuyucusunun karşısına çıkmaktadır.

Kısıtlanmış bir hayatın içerisinde özgürlüğünden yoksun ve mutsuz bir şekilde yaşadığını hisseden bir kadının başkişi olduğu hikâyede onun mutsuzluğunu ve bunun sebeplerini görmekteyiz. Bu kadın kendi evinin duvarında bir delik açarak bitişiğindeki eve geçmek suretiyle mutluluğu yakalayıp sıkıcı bir hayatın pençesinden kurtulmaya çalışmaktadır. Yazar, eserinde kadının amacına ulaşip ulaşamadığını okuyucuya bildirmemiştir. Bu sebeple eserin sonunda okurda bir merak duygusu uyanmaktadır.

Feminist söylemin izlerini taşıyan bir üslupla eserini kaleme alan Nazlı Eray, bir ev hanımının mutsuzluk sebepleri olarak karşımıza şunları çıkarmıştır: çoğunlukla dört duvar arasında kalmak, kocanın her akşam eve yorgun gelmesi ve eşine karşı ilgisiz oluşu, kocanın kaba bir adam olması ve karısını sık sık kırması, kadının dar bir çevrede yaşamak zorunda kalması,

kadının aynı günlük işleri yapıp durması, çocuklarla uğraşmanın kadını yorması ve bunaltması. Yazar bu problemlere bir çözüm önerisi sunmaz ayrıca toplumu ve erkeği de yargılamaz veya kötülemez.

Nebile'nin evden kaçıışı bir mahkûmun hapisshaneden kaçışına benzetilebilir. Nebile; evdekilerin onun yokluğunun farkına varmayacaklarını düşünür, bu durum da bizlere Nebile'nin kocası ve çocuklarıyla arasında nasıl bir bağ olduğunu göstermektedir.

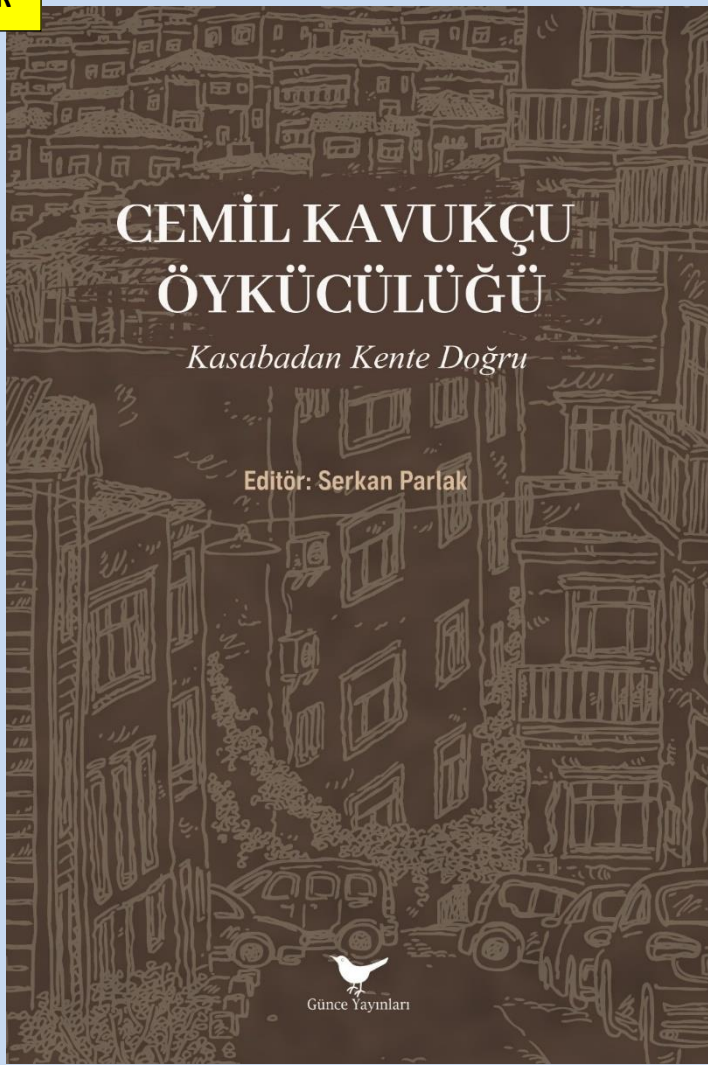
Nebile'nin yeni bir yaşama başladığı oda, geldiği odayla; yeni bir ilişkiye başladığı adam eski kocasıyla ayrıca geçiş yaptığı evdeki karı-koca ilişkisi onun kendi kocasıyla olan ilişkisiyle bazı benzerlikler göstermektedir. Yazarın bu benzerliklerle kahramanın yeni bir hayata değil de kendisinininkine benzer bir hayata geçiş yapmış olabileceğini diğer bir deyişle kahramanın kısır bir döngüden kurtulamayacağını okuyucuya aktarmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Bu da kadının mutluluk arayışı ve hayatını anlamlandırma bağlamında esere bir umutsuzluk havası katmıştır.

Yazar; kahramanın mutluluğu kolayca elde edemeyeceğini onun yaşadığı kıskançlık krizleri ve yeni bir ilişkiye başladığı adamın, eşinden boşanmak için zamana ihtiyaç duyuyor olmasıyla bizlere göstermeye çalışmıştır.

Sonuç olarak evliliğinde mutluluğu yakalayamamış, yaşamından sıkılan bir kadının mutluluğu yakalamak ve hayatına anlam kazandırmak için ne derece zor bir uğraş verdiğini bu hikâye aracılığıyla feminist bir pencereden bir kadın yazarın bakış açısıyla görebilmekteyiz.

#### KAYNAKÇA

- Doğan, D. M. (2014). Feminizm. *Doğan Büyük Türkçe Sözlük* (25. baskı), (s. 527). Ankara: Yazar Yayınları.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı-Giriş* (4. baskı). (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eray, N. (1976). *Ah Bayım Ah*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Humm, M. (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. (G. Bakay, Haz.). İstanbul: Say Yayınları.
- Kabaklı, A. (1997) *Türk Edebiyatı* (5. cilt). İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kocabıçak, G. (2013). *Tomris Uyar Öykülerinin Feminist Eleştirisi*, (Yüksek Lisans Tezi). T.C. Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Manisa.
- Kolcu, A. İ. (2008). *Edebiyat Kuramları Tanım-Tenkit-Tahlil*. Ankara: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Korkmaz, F. (2019). Feminist Edebiyat Eleştiri Kuramları Açısından Nezihe Meriç'in Korsan Çıkmazı Romanı Üzerine Bir Değerlendirme, *Edebî Eleştiri Dergisi*, Eleştiri Kuramları Özel Sayısı, 3(3), 221-233.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (7. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Önal Yılmaz, Ş. (2017). *Nazlı Eray'ın Öykülerinde Yapı ve İzlek*, (Yüksek Lisans Tezi). T.C. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elâzığ.
- Öztürk, E. (2011). *Feminist Teori ve Tarihsel Süreçte Türk Kadını*. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Tekin, A. (2012). *Edebiyatımızda İsimler* (5. baskı). Ankara: Boğaziçi Yayınları.
- Uğurlu, S. B. ve Balık, M. (2009). *Nazlı Eray Öyküsünde Kentli Kadın Kimliği*, Yazın ve Deyişbilim Araştırmaları içinde (N. Kansu Yetkiner-Derya Duman, Edt.). 8. Uluslararası Dil, Yazın, Deyişbilim Sempozyumu (14-16 Mayıs 2008), İzmir: İzmir Ekonomi Üniversitesi Yayınları, s. 442-459.



# Sovyet Dönemi Kırgız Romanında Hegemonik Erkeklik Söylemi\*

DR. ÖĞR. ÜYESİ AYŞE ŞENER\*\*

## Öz

1917'ye kadar yazılı edebiyata ulaşamamış olması sebebiyle Kırgız edebiyatında roman türü dünya edebiyatına kıyasla daha ileri bir tarihte ortaya çıkmıştır. 1936 yılında yayımlanan ilk roman *Uzak Col*'dan başlayarak, bağımsızlık tarihine kadarki süreçte yaklaşık 100'e yakın romanın yazıldığı görülmektedir. Söz konusu eserlerin büyük çoğunluğu Marksist-Leninist ideoloji merkezli şekillenmekle birlikte bu romanlarda Sovyet ideolojisinden uzak birtakım fikir ve düşünceler de yer yer işlenmiştir. Ancak hangi fikir ve düşünce temelli olursa olsun Sovyet dönemi Kırgız romanının ideolojik bir anlayışa bağlı olarak doğduğu ve geliştiği bir gerçektir. Çoğu yazar, edebiyatın bir propaganda aracı olarak merkezin sesi olma zorunluluğunu göz önünde bulundurmuş, bazıları ise bu güdüme rağmen satır aralarında kendi ideolojik dünyalarını da yansıtmıştır. Nitekim ideoloji, hegemonik söylemi açığa çıkarır. Dolayısıyla merkezin veya yazarın hegemonik söylemi yoluyla roman türü ideolojinin/bilginin nesnesi konumuna dönüşmüştür. Özellikle Sovyet ideolojisinin öteki üzerinde hâkimiyet kurmaya eğilim göstermesi veya yazarın metnin içerisinde hâkim ideolojik bir söylem üretmesi, kadınlık/erkeklik hâlleri ve ideal/öteki kahramanlar üzerinden kurgulanır. Amaçlanan ideal kadınlık/erkeklik, milletlerin/millî kimliğin inşası ile ilintilidir. Bu sebeple, Sovyet dönemi Kırgız romanında toplumun ve kültürün sembolik olarak ilerlemesini, düzenini temsil eden erkekliğin hegemonik söylemin içerisinde nasıl tasavvur edildiğini ortaya koymak önemli görülmektedir. Bu çalışmada, dönemin eril tahakkümü, idealize edilmiş erkeklik söylemi, bedensel kurgular, eril idealler ve bu ideallerin karşıtı ötekiler ele alınacaktır.

**Anahtar sözcükler:** hegemonik söylem, erkeklik, ideoloji, Sovyet ideolojisi, Kırgız romanı

## THE DISCOURSE OF HEGEMONIC MASCULINITY IN THE SOVIET-ERA KYRGYZ NOVEL

### Abstract

Since it could not reach written literature until 1917, the novel genre in Kyrgyz literature emerged at a later date compared to world literature. It is seen that nearly 100 novels have been written in the process starting from the first novel, *Uzak Col*, published in 1936, until the date of independence. Although most of the works in question were affected by the Marxist-Leninist ideology, these works also reflected some ideas and thoughts that were far from the Soviet ideology. However, no matter what idea and thought the Soviet-era Kyrgyz novel was based on, it

\* Bu makale, Ayşe Şener'in, Prof. Dr. Yüksel Topaloğlu'nun danışmanlığında hazırladığı "Sovyet Dönemi Kırgız Romanında İdeolojik Tipler" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* Kırklareli Ün. Fen Edebiyat Fak. ÇTLE Bölümü, eposta: senerayse13@hotmail.com, Orcid: 0000-0002-1157-4187.

Gönderim tarihi: 01.05.2022

Kabul tarihi: 21.06.2022

was thought to be born and developed depending on an ideological understanding. Most writers have considered the necessity of literature to be the voice of the center as a propaganda tool, and some, despite this motive, also reflected their ideological worlds between the lines. Thus, ideology revealed the hegemonic discourse. Therefore, through the hegemonic discourse of the authority or the author, the novel genre became the object of ideology/knowledge. In particular, the tendency of the Soviet ideology to dominate the other or the author's production of dominant ideological discourse in the text was fictionalized through femininity/masculinity and ideal/other heroes. The ideal femininity/masculinity is related to the construction of nations/national identity. For this reason, it is important to examine how masculinity, which represents the symbolic progress and order of society and culture in the Soviet-era Kyrgyz novel, was conceived within the hegemonic discourse. The present study explored the masculine domination of the period, idealized masculinity discourse, bodily fictions, and masculine ideals and the opposites of these ideals.

**Keywords:** hegemonic discourse, masculinity, ideology, Soviet ideology, Kyrgyz novel

## GİRİŞ

**M**arksist ideoloji ve parti çıkarları doğrultusunda şekillendirilmesi istenen Sovyet edebiyatı güdümlü bir edebiyattır. Türk boylarının edebiyatları da bu minvalde şekillenmiş ve gelişmiştir. Dolayısıyla Modern Kırgız edebiyatının temelini, Sovyet ideolojisi ve parti doktrini çerçevesinde ele almak gerekmektedir (Ükübayeva, 2006, s. 95). Edebiyatın temel ilkeleri 1934 yılında ilk kez düzenlenen Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi<sup>1</sup> ile sosyalist realizm doktrini çerçevesinde şekillendirilerek edebiyat partinin güdümüne, merkezin isteklerine bırakılmıştır. Sıdık Karaçev, Kasım Tınıstanov gibi öncü yazarların erken dönemde verdiği eserlerle oluşmaya başlayan modern Kırgız edebiyatında roman türü, şiir, hikâye gibi diğer edebî türlere nazaran daha ileri bir tarihte ortaya çıkmıştır. İlk örneği, 1936'da Mukay Elebayev'in *Uzak Col'* u ile verilen Kırgız romanında bu süreçten itibaren bağımsızlığa kadar yüze yakın roman yazılmıştır. Romanın diğer türlere kıyasla daha geç ortaya çıkışı kuşkusuz Kırgızların tarihi süreçleri, toplumun yerleşikliği, şehirleşmesi ve sanayileşmesi ile doğrudan ilintilidir. Dolayısıyla Kırgızlarda romanın ortaya çıkışı ülkenin SSCB'ye bağlandığı bir tarihe tesadüf etmekle birlikte romanın sınırları siyasi konjonktüre dayalı birtakım gerekçelerle belirlenmiştir.

Sovyet Dönemi Kırgız romanı<sup>2</sup>, başlangıcından son evresine kadar Sovyet ideolojisinin güdümünde, hâkim otoritenin talepleri doğrultusunda 'yeni Sovyet insanı'nın yaratılmasını ve devrimci anlayışın yerleşmesini amaçlayan bir yönelime sahiptir. Bu durum, romanlarda ideolojik tipin varlığını imler. Ayrıca dönem içerisindeki siyasi konjonktürün yansıma alanı olarak bazı roman kişileri Kırgız tarihî süreçlerinin temsilciliğini ve millî kimlik inşasının kuruculuğunu yapmaktadır. Yazarların bazıları Sovyet rejimine hizmet etmek amacıyla ideolojik tipler yaratırken

<sup>1</sup> Söz konusu kongreye Kırgız yazarlarından bazıları da bizzat katılmıştır. Mukay Elebayev, Aalı Tokombayev, Cusup Turusbekov, Kasımalı Bayalınov, Kubançbek Malikov, Coomart Bökönbayev, bu kongreye katılan Kırgız yazarlardandır (Göz, 2012, s. 19).

<sup>2</sup> Sovyet Dönemi Kırgız Edebiyatı ifadesi 1917-1991 yıllarını kapsamaktadır. Buradaki devirler-nesiller ayrımında siyasi süreçler göz önünde bulundurulmuştur. 1917 Çarlık Rusya'nın yıkılması ile Ekim Devrimi'nin ilanını, 1991 ise Sovyetler Birliği'nin dağılmasını ve birçok Türk devleti gibi Kırgızistan'ın da bağımsız olmasını ifade etmektedir. Bu bakımdan Kırgız edebiyatına Sovyet estetiğinin hâkim olduğu gözlenebilir bir durumdur.

bazıları yalnızca gereklilikten veya metnin satır aralarında gerçek seslerini duyurabilmek adına söz konusu tipleri kullanmıştır. Bu noktada kimi yazar güdümlü ve gönüllü bir edebiyat anlayışını benimsemiş, kimileri ise yalnızca güdümlü edebiyata bağlı olmaya mecbur kalmıştır.<sup>3</sup> Her devrin kendine ait tipik kişilerinin olması ve bu kişilerin toplumsallığı ile eserde ön plana çıkması Sovyet dönemi Kırgız romanının temel karakteristiğidir.

Her yazar dünyayı ve çağını alımlamasına göre tipler yaratır. Tip, roman kahramanının bireysel ve ortak özelliklerini içermesinin yanı sıra tarihsel bir dönemin ve ona ait özelliklerin birleşiminden meydana gelmektedir. Toplumsal değişimin devinimi ve romana yansması arasında paralel bir ilişki vardır. Tipin bu durumdaki görevi ve mahiyeti önemlidir. Edebiyatın propaganda aracı olarak görüldüğü bazı dönemlerde, toplumsal, psiko-sosyal, ekonomik değişiklikler, edebî eserlerin yapı unsurlarını ve ana izleğini etkilemektedir. Edebî tipler ve edebî eserde tip yaratmanın önemi diğer edebiyatlara kıyasla Sovyetlerin sanat anlayışında ayrı bir yere sahiptir. Angaje bir edebiyatı açmılayan söz konusu dönem, kendine has yeni bir düzeni ve bu düzenin baş öznesi konumundaki yeni insanı ele alarak sanat ve toplum yakınlığını temsil etmekte; sanatın ideoloji güdümüne girdiğini göstermektedir. Geleceğin idealinin halka ulaştırılmasının birinci ayağı edebiyat ve roman yoluyla gerçekleşir. Bu bağlamda, dönem romanlarında bu ideali benimseyen ve benimsetme arzusu taşıyan kişiler yaratılır.

Yazarların roman kişilerinde tipleşme eğilimi ve ideolojik/politik edebî anlayış, "hegemonya", "iktidar", "güç", "erkeklik" gibi kavramlar ile yakından ilişkilidir. Selim Somuncu, Gramsci'nin<sup>4</sup> kuramlaştırdığı "hegemonya" ve Foucault'nun "söylem" kavramından yola çıkarak romanda hegemonik söylemin veya iktidar kavramının yalnızca siyasi rejimleri ifade etmediğini belirtir. Bilgi, iktidar, ideoloji kavramlarının ilişkisi bağlamında özellikle Foucault'ya dayanarak söylemin güç ilişkisinin ifadesi olduğunu vurgular (2015, s. 18-66). Michel Foucault, iktidar kavramını salt adalet, ordu veya polis anlamında kullanmaz. Ona göre, iktidar ilişkisi bir erkekle kadın arasında, bilenle bilmeyen arasında, anneyle baba arasında, ailede mevcuttur. Toplum içerisinde pek çok iktidar ilişkisi ve buna bağlı ortaya çıkan küçük çatışmalar, güç ilişkileri bulunmaktadır (2012, s. 176). Dolayısıyla yazarın metnin içerisindeki hâkimiyet alanları, bununla ilişkili ürettiği söylemler, yazarın iktidarını açığa çıkarmaktadır. Yazar bu iktidarını romandaki unsurlar yoluyla ortaya koyar. Söz gelimi, erkek roman kişisinin kadın üzerindeki iktidarı veya idealize edilen roman kişisinin öteki üzerindeki tahakkümü bu minvalde değerlendirilmelidir.

Şüphesiz merkezin güdümünde hareket eden yazarlar için hegemonik söylem, merkezî otoritenin talepleri ile şekillenir. Fakat bireysel manada yazarın kendi fikir ve görüşleriyle egemenlik kurma çabası da aynı kavram alanı içerisinde değerlendirilmelidir. Bu bağlamda Sovyet dönemi Kırgız romanının erkeklik kurgusunda Sovyet ideolojisi ve millî bir söylem açıkça

<sup>3</sup> Oktay Akbal'ın ileri sürdüğü 'güdümlü' ve 'gönüllü' edebiyat ayrımının kullanılması burada uygun görülmüştür. Akbal'a göre güdümlü edebiyat, bir devletin uyguladığı öğretilere uygun, yakışan, kısacası ülkenin rejiminin desteklediği edebiyat anlayışdır. Gönüllü edebiyat ise, o davaya kendiliğinden bağlanan yazarların seçme özgürlükleri ile tercih ettikleri anlayıştır. Ayrıntılı bilgi için bk. (Sağlık, 2004). Güdümlü edebiyat, tezli edebiyat örneğidir. Sanat dışı bir amacı ön planda olan sanatsal biçimlenmeyi bu amaca araç olarak gören edebiyattır (Tural, 2018, s. 159).

<sup>4</sup> Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramı üzerine değerlendirmeleri için bk. (1997, s. 28-29).

görülmektedir.<sup>5</sup> Yazarlar merkezin veya kendi düşüncelerinin (bilgi) halka ulaştırılması noktasında okur veya roman kişileri üzerinde bir hegemonya kurar. Bu hegemonik söylem özellikle idealize edilen erkek tiplerde belirgin olarak açığa çıkar. R. W. Connell her toplumda farklı erkeklik tanımlamalarının var olduğunu ve bu tanımlamaların devinimli olduğunu ifade eder. Connell bu farklılığı, işçi sınıfı, zengin-fakir, Avustralya, Amerika gibi örneklerle açıklar. Ek olarak, aynı kültüre ait farklı erkeklik tanımlarının da bulunduğu değinir. Hegemonik erkeklik kavramını ise kültürel manada baskın olan otoriteyi ve hâkimiyeti sembolize eden bir anlamda açıklar (2001, s. 16-17). George, L. Mosse, erkeklik kavramını toplumun ilerlemesi, refahı ve bununla ilişkili değerlerin sembolü olarak ele alır (1998, s. 8). Murat Gür ise hegemonik erkeklik kavramını farklı erkeklikler üzerinde yönlendirici bir etkide ve meyilde değerlendirir. Ulaşılması hedeflenen erkeklği özellikle milletlerin inşasında yeni oluşturulan kimlik kurgusuyla ilişkilendirir (2019, s. 39). Bu bilgiler ışığında, Sovyet dönemi Kırgız romanında erkeklğin yaratılmak istenen üst kimlikle ve hedeflenen ideal erkekle ilişkili olarak kurgulandığı söylenmelidir. Bahsedilen noktada iktidar kavramı devreye girer.<sup>6</sup> Bu makalede, Sovyet dönemi Kırgız romanında hâkim ideolojinin (yazar veya merkez) belirlediği erkeklik tasavvuru, kabul edilen ve baskın olan eril idealler ve bu ideallerin karşısında yer alan karşıt ideallerin ne olduğu ve hangi erkeklik tipleri yoluyla ortaya konduğu tartışılacaktır.

## 1. HEGEMONİK ERKEKLİKLER: ERİL İDEALLERİN KURGULANMASI

Sovyet dönemi Kırgız romanında eril idealler, dönüştürücü-kurucu tipler yoluyla ortaya konmuştur. Bu kişiler toplum için birer “model şahıs”tır<sup>7</sup>. Toplumun önüne model olarak sunulan roman kişileri toplumu ve savundukları düşünceyi en üst düzeyde temsil etmektedir (Şengül, 2006, s. 136-137). Sovyet dönemi Kırgız romanına bakıldığında bilgi, bahsedilen idealize edilmiş/model kişiler yoluyla okura büyük ölçüde eril bir tahakkümle ulaştırılmak istenmiştir. Bu bağlamda yazarlar, okurda belli değerlerin kuruculuğunu üstlenir. Dönem eserlerinde dönüştürücülük misyonu iki ayrı çizgide gelişir. Birincisi Sovyet ideolojisinin halk üzerinde yaratmak istediği “yeni kimliğin inşası” ve “rejimin ilkelerinin benimsetilmesi”; ikincisi “millî ve tarihî hafızasının sınırları ihlal edilen bir milletin kendiliğini koruma” ve “gördüğü yanlışları yüzeysel de olsa ifade etme” çabasıdır. Her iki ideolojik çizgide hegemonik söylemin eril ideallerle ortaya konduğu ve karşısındaki ötekiyi ikincil konuma ittiği açıkça görülebilir. Eril idealler yalnızca erkek roman kişileri yoluyla değil, erilleşmiş kadınlar ile de kurgulanmıştır.

<sup>5</sup> Bu konuda önemli bir örnek çalışma olan Murat Gür’ün Türk romanında Milliyetçilik ve Erkeklik başlıklı çalışması için bk. Gür, M. (2019). *Türk Romanında Milliyetçilik ve Erkeklik*. İstanbul: Kesit Yayınları.

<sup>6</sup> Esasen toplumun inşasında ideal erkeklğin kuruluşu aynı zamanda kahramanın gelişimini olgunlaşmasını ve toplumla bir bütün haline gelmesini ifade eden *bildungsroman* ile de ilintilendirilebilir. Gürsel Aytaç, *bildungsromanı* kahramanın kültürle belirlenmiş bir çevrede öğrenme ve deneyimlerle düşünsel ve ruhsal yetileri uyumlu bir bütünlük oluşturacak şekilde geliştirilerek belli bir kültür idealini gerçekleştirilmesi (1999, s. 235) şeklinde tanımlar. Bundan hareketle romanlarda idealize edilen ve belli bir ideolojinin inşası için kullanılan erkeklik kurgusunun varlığının bir anlamda *bildungsromana* da göz kırptığı söylenebilir.

<sup>7</sup> Abdullah Şengül, idealize edilen ve yeni hayatı, düşünceyi, temsil eden savunduğu görüşün en iyi örneği ve temsilcisi olan roman kişilerini model şahıs kavramı ile karşılar. Şengül’ün değerlendirmesinde kavramın daha evrensel bir mahiyeti olduğu görülür. Ele aldığı kişileri model şahıs kılan unsuru değerlerin evrensel oluşu ile ilişkilendirmiştir. Bu konu hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (2006, s. 129-154).



### 1.1. Sovyet İdeolojisine Göre Eril İdealler

Hegemonik erkeklik kurgusu, Sovyet ideolojisinin odağında aşk, cinsellik, tutku gibi ferdi his ve arzulardan uzak olarak ortaya koyulur. Toplumda ulaşılması gereken hedef değerlerin ve eylemlerin ortaya çıkması adına “olması gereken insan”, erkeklik, güç ve iktidar kavramlarının içine kabul edilmeyen değerlerden arındırılarak kurgulanır. Merkezî otoritenin bilinçli bir tavrının sonucu olarak pek çok yazar, üzerlerindeki iktidara boyun eğmiş ve beklenen erkeklik kurgusunu yaratmıştır. Aynı zamanda bu idealler, toplumsal cinsiyet normları ile doğrudan alakalıdır. Toplumun kolektif bilincinde, geçmiş hayatlardan getirdiği birtakım kodlarda yer alan eril özelliklerin bilhassa bedensel ve fiziksel temayüllere göre kurgulandığı görülür.

Sovyetlerle ortaya çıkan yeni insan tipi, *Uzak Col*'un Baybolot'u, Urmambet'i gibi Çarlığın olumsuzluklarını gören yeri geldiğinde Sovyet rejimini karşıt görüşlere karşı tüm gücü ile savunan ve merkezin karşısında olduğu değerleri temsil eden ötekilerle mücadeleye girmekten korkmayan, dikbaşı, genç, dinamik, cesur kişiler olmalıdır. *Bizdin Zamandın Kişileri*<sup>8</sup> romanındaki Şambet<sup>9</sup> gibi herkesin saygı duyduğu, çalışkan, güçlü, çevik, dürüst olmalıdır. Zafer tutkusu ile yanıp tutuşmalıdır. Gerekirse Şambet'in oğluna “Cenişbek” adını vermesi gibi çocuğuna zaferi çağrıştıran adlar vermelidir. *Mezgil* romanının Koşoy'u gibi yeni düzene çabuk adapte olan, kolhozu, çalışmayı her şeyden öne koyan, gerekirse ailesini geride bırakabilen, Sovyet rejimine ilişkin değerleri hayatın içinde yaşatabilen (atının adını Goelro koymas gibi), zorluklara göğüs geren namuslu birisi olmalıdır. *Partorg* ve *Too Çabalekeyi*'nin Sagın'ı gibi sovhöz için canla başla çalışkan, rejimin ilkelerine önem veren, halka odaklı, eğitilmiş, bilime, Lenin'in kitaplarına meraklı birisi olmalıdır. Aynı zamanda zamanına ışık tutan, mektepten memlekete dönmeyi bilen ve halkını aydınlatan, Rus dilini seven ve insanları bu dile/kültüre sevk eden bir aydın olan *Cetilgen Kurak*'ın Esen'ine benzemelidir. *Cañı Tañ* romanındaki Sapar gibi, eğitime kendini adayan, disiplinli, iyi niyetli, kuralcı, dürüst ve yenilikçi birisi olmalıdır.

Aynı zamanda dış müdahale ile erkeklerin eksilmesine sebep olan bir olay olarak ele alınan savaş sorunsalı bağlamında erkeklik ve toplumun devamlılığı arasında sembolik bir bağ kurulur: “(...) Savaşta erkekler yok oldu. Savaştan sonra doğanların büyük çoğunluğu erkek. Farkında mısınız?... Sadece bizim köyde böyle desem, başka yerler de böyleymiş meğer. (...) Bu ölenlerin yeri ne zaman dolacak desem, işte böyle dolmuyor mu” (CT, 1980, s. 20) ifadesiyle anlatıcı, erkeğin ve erkekliğin Sovyet ideallerinin kurucusu olduğu ve erkeğin yeni döneme doğan bir umut olduğu düşüncesini vurgulamaktadır.<sup>10</sup> Erkek, toplumsal cinsiyet normlarına göre bir soyun devamlılığını sağlayan bir cinsiyet olması sebebiyle, savaşta kaybedilen erkeklerin ait olduğu erkeklik yeni gelen doğumlarla devam ettirilmelidir. Nitekim bu devamlılık toplumun da yaşamasını sağlayacaktır.

<sup>8</sup> Buna benzer isimde Lermontov'un “*Geroya Naşego Vremeni*”/“*Bizdin Zamandın Kişisi*” adıyla yayımlanmış bir romanı vardır. Lermontov'un bu romanı 18. yüzyılın sonu-19. yüzyılın başındaki Rus halkının yaşamını ele almaktadır. Lermontov'un zikredilen romanında “gereksiz adam tipi”ni ortaya koyduğu bilinmektedir. Ancak benzer isimde olan *Bizdin Zamandın Kişileri* adlı Kırgız romanında Tügölbay Sıdıkbekov dönemin olması gereken gerçek insan tiplerini ortaya koymaya çalışmıştır.

<sup>9</sup> “Şambet” adının anlamı yorumlanmalıdır. Kırgızca'da “şam” meşale, “bet” ise yüz anlamına gelmektedir. Dolayısıyla yazar Şambet ile etrafına ışık saçan, aydınlatan bir roman kişisi yaratmayı amaçlamıştır. İsim sembolizasyonundan sıklıkla faydalanan yazarın Şambet ile dönüştürücü misyonu kahramanına yüklediği daha da somut şekilde görünüm kazanır.

<sup>10</sup> *Cañı Tañ* romanından yapılacak alıntılarda eser adı CT şeklinde kısaltılarak kullanılacaktır.

R.W. Connell ve W. J. Messerschmidt'e göre erkeklik, sosyal eylemlerle kendini gösterir, sosyal ortamlardaki cinsiyet ilişkilerine göre de farklılık gösterebilir ve tarihî süreçlerle yeniden inşa edilir (2005, s. 837-846). Serpil Sancar ise erkekliğin sınırlarının her zaman belirsiz, değişken ve geçişli olan bir iktidar stratejisi olduğunu belirtir (2009, s. 19). Bu görüşlerden hareketle, özellikle Sovyet rejiminin toplum üzerinde tahakküm kurduğu dönemde sıralanan erkeklik özelliklerinin aktif olduğu ve öncül kabul gördüğü söylenmelidir. “*Homo sovieticus*” denilen yeni Sovyet tipi insanı yaratmak adına yazarlar, içinde “ilerleme, varoluş ve yenilik” arzusu olan diğer yandan “aydın endişesi” taşıyan kişilerle rol model oluşturmuş, dönemin hegemonik erkeklik kurgusunu ortaya koymuştur. Bir nevi insan ruhunun mimarları veya toplum mühendisleri gibi nitelendirmelerle ifade edilebilecek bu kişilerin varoluş amaçları toplumsal dönüşüm ve içinde bulunan kodların dışavurumu odaklıdır. Sovyet rejiminin inşa etmek istediği bir toplum ve kimlik, rejimi ve ilkelerini, bu ilkelerin gerektirdiği “yeni erdemleri” taşımaları, kuruculuğunu yapmalıdır. Dolayısıyla toplumu dönüştürmeyi hedeflemelidir.

### 1.1.1. Sovyet İdeolojisinin Eril Kadınları

Sovyet ideolojisi için kadın önemli bir dönüşüm göstergesidir. Bu döneme kadar, kadının örselendiği, toplumsal hayatın dışına itildiği, eğitim ve çeşitli haklardan geri planda bırakıldığı gerçekliğinin yeni bir kadın algısına evrilmesi söz konusudur. Bu bağlamda, romanlarda eril kadınlar, toplumun övüneceği, aydın, eğitilmiş, ataerkil, eril tahakkümün sınırlarını aşan ve dönemin hegemonik erkeklik tasavvurunun içerisinde yer alan eril ideallerle şekillenen kişiler olarak kurgulanır. Söz gelimi *Bizdin Zamandan Kişileri* romanında Mıskal partizan, güçlü, cesur Sovyet kadınına sembolize eder. *Tamçı Kan* romanında ise Aygül cesur, eğitilmiş, akıllı, özverili, çalışkan bir Sovyet kadını olarak mevcut kadın algısına hükmeder. Sovyet kadını ifadesi aslında dönemin hegemonik zihniyetinin bir sonucudur ve temelde eril özelliklerle şekillendirilir. Hâkimiyet, kitlelere karşı erk ve cesaret sembolü olan Sovyet kadınları, halk üzerinde yaratılması istenen dönüşümün başat temsilcileridir. Kadını temsil eden şefkat, annelik, merhamet, sevgi, koruma, kollama gibi temel değerlerin dışında öncül özellikleri yukarıda sıralanan iktidarın eril tahakkümüyle betimlenmiş özelliklerdir. Elbette kadının sevgi temelli özelliklerini barındıran kişiler de mevcuttur ancak onların toplum üzerinde dönüştürücülük işlevi bu denli belirgin değildir. Erkeğin kadın üzerinde tahakküm kurduğu bir kurgudan ziyade kadının erkeklik tarz ve özelliklerinin sınırlarına girmeye başladığı görülür. Eril kadınlar, tarihî, kültürel ve toplumsal manada inşa edilerek Sovyet ideolojisinin egemenlik kurmaya meyilli hegemonik söyleminin bir parçası hâline gelmişlerdir.

### 1.2. Millî Kimliği İnşa Eden Eril İdealler

Bir milletin varlığı/kendiliği konusunda, her şeyden önce dil ve tarih bilinci gelmektedir. Bunun devamı olarak ise edebiyat gösterilmelidir. Sovyetler dönemindeki dil politikaları, edebiyata doğrudan müdahale edilmesi ve birtakım politikalar sonucu kültür yitiminin açığa çıkarılması gibi durumlar, dil, tarih ve edebiyatın önemini somutlaştırmaktadır. Sovyetlerin, bu politikaları tüm Türkistan coğrafyasına uyguladığı, ilk başta boyunduruğu altına aldığı Türk

boylarının dillerine, kültürlerine, edebiyatlarına ve dolayısıyla tarihine el sürdüğü bilinmektedir. Bu müdahale sonucu edebiyatın rejimin güdümüne girmesiyle sosyalist realizm anlayışı açığa çıkar. Sosyalist realizmin ve Sovyet rejiminin etkinliğinin büyük oranda görüldüğü Türk boylarının edebiyatlarında millî söylem ve bunun dönüştürücülük vasfıyla okuyucuda bir aydınlanma yaratma amacı dikkat çekicidir. Çünkü Türk boylarının kendiliklerini kurma ve sakınma endişesi dahi Sovyetler için büyük tehdit oluşturmuştur. Hatta millî söylemleri bulunan birçok aydının *repressiyada* katledildiği/sürgün edildiği düşünüldüğünde durumun ne kadar vahim sonuçlara vardığı anlaşılabilir.<sup>11</sup> Rejimin yarattığı korkuya rağmen yazarların eserlerinde bu tarz ideolojik tipleri yaratabilmesi millî kimliğin inşası meselesi bakımından önem taşır. Kültürel ve toplumsal bellek, okur eseri her okuduğunda yinelenir ve bu şekilde millî hafızanın korunmasına imkân yaratır. Özellikle tarihî romanlarda bu durumun daha belirgin şekilde işlendiği bilinmektedir. Ancak Sovyet döneminde de bazı yazarlarda daha görünür şekilde ele alınan millî ideolojik tiplerin varlığı söz konusudur. Bu kişiler, iktidarın (yazarın) hegemonik söyleminin göstergesidir ve dolayısıyla “biz”i sembolize eder. Ötekiler ise onların temsil ettiği değerlerin tam karşısında yer alan gözleri para hırsı ile körleşmiş, ülkesini, halkını bir taht veya üç beş kuruş için satabilen “asalak”lardır.

*Sıngan Kılıç* romanında millî değerlerin kuruculuğunu üstlenen tipler İshak-Bolot Han, Nüzüp, Beknazar ve Sarıbay ile örneklendirilebilir. İshak, halkı için ölümü göze alabilen, Kırgız ruhunu yaşayan ve yaşatan, dünya nimetlerine yüz çevirmiş, fedakâr ve güçlü bir erkektir. Ruslar tarafından öldürülür. Nüzüp ise babası tarafından hor görülen ve aşağılanan bir adamdır.<sup>12</sup> Diğer yandan, güçlü, adaletli, otoriter, dürüst birisidir. Nüzüp için babası bir rol model olmamıştır. Oğlum deyip başını dahi okşamamıştır. Dolayısıyla babası ile ilişkisinde *oedipusvari* bir kompleks söz konusudur. Babayla arasındaki rekabetin sonucunda evlerini yakar. Her şeyden arınarak annesiyle kendine bir hayat kurar. Her ne kadar babasının aşağılamalarına tahammül edemeyen ve kendini silikleştiren birisi olsa da babasının ölümüyle başka bir görünüme kavuşur. “...*Esenbay Biy, ne de olsa benim heybetim, azametimdi*” (KK1, 2003, s. 74) cümlesi, bu otoritenin önemini gösterir.<sup>13</sup> Babasından kalan beylik makamının başına geçer ve baba otoritesini sahiplenir. Aslında babanın ölümü onu edilginleştirmez. Aksine, kendini bulmasına fırsat verir.<sup>14</sup> Nüzüp için otorite ve güç, vatan ile özdeşleşir. Kendini bu yola adar ve sonu ölümle nihayete erer.

Beknazar da İshak ve Nüzüp gibi cesaretin ve gücün sembolüdür. Romanda özellikle fiziksel ve mental gücü ile ön plana çıkar. Yazarın fiktif kahramanıdır. Kopuz çalar. İki yüzlü çıkarıcı

<sup>11</sup> *Repressiya*, Stalin döneminde milyonlarca insanın/aydının halk düşmanı olarak suçlanmasını ifade eden terimdir. O dönemde pek çok kişi sürgün edilmiş/öldürülmüştür. *Repressiya* hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Mostafin-Dautov, 1997; Karakaş, 1998; Özcan 2007; Ercilasun, 2007; Buran, 2016; Aşnin vd., 2016; Güngör, 2018; Dilek, 2019).

<sup>12</sup> Nüzüp’ün babası ile yaşadığı bu çatışma esasında destanlarda da görülen bir husustur. Manas Destanı’ndaki tipler üzerine çalışması bulunan Nezir Temur, epik anlatılardaki en kalıplaşmış çatışmalardan birinin baba-oğul çatışması olduğunu belirtir. Mîit ve destandaki baba-oğul arasındaki sıcak çatışma sosyal değişimin bir sembolü niteliğindedir. Nitekim anne rahmi, çocuğu babadan saklayan bir sığınaktır. Bu sebeple baba erkek çocuk için bir rakiptir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bk. (Temur, 2012, s. 21).

<sup>13</sup> *Kırılan Kılıç 1* romanından yapılacak alıntılarda eser adı KK1 şeklinde kısaltılarak kullanılacaktır.

<sup>14</sup> Murat Gür, Türk romanı üzerine yaptığı çalışmada, babasızlığı bazı roman kişilerinin fırsata çevirdiğini vurgular ve onların koruyucu, yol gösterici baba konumuna yükseldiğini belirtir. Türk romanında baba otoritesinin koruyuculuk, düşünsel kılavuzluktan başka çocuklar için eğitici ve belirli ideallere yönlendirici eril bir model olduğunun üzerinde durur (Gür, 2019, s. 89-93). *Babalar ve Oğullar* eğretilmesi üzerine ayrıntılı bilgi için bk. (Parla, 2012).

tiplerin karşısında dimdik durabilen, mücadele etmekten korkmayan, vatan ve halk için ölümü göze alan bir erkektir. Ölümü kendi halkının içerisindeki 'öteki'nin ellerinden olur. Sarıbay ise saygılı, kimseyi incitmeyen, öz değerlerine ruhen bağlı, 'kendini bilen, kopuz çalan birisidir. Ötekilerin oyunlarına ve hilelerine kendini kaptırmayacak kadar aklını da kullanan bir erkektir. Canından bile sakındığı ve her şeyden önde tuttuğu kartalı tarafından gözleri oyulur. Bu sebeple yazar Kasımbekov, Sarıbay ile aidiyeti sembolize eder. Aytmatov'un *Kılım Karıtar Bir Kün* romanında Yedigey ise aslında erdemleri, iyi niyeti ve güçlü karakteriyle hem millî hem de evrensel bir kişidir. Kültürel belleğin, millî şuurun temsilcisidir. Aslında o da baba olarak nitelendirilebilecek Kazangap'ın ölümü ile sarsılır. O, baba eksikliğinin yarattığı kaostan içinde kaybolmak yerine baba otoritesini sahiplenmeyi seçer. Bir toplumun hafızasını, dini, dili, gelenek ve görenekleri ile bütünsel anlamda muhafaza etmek isteyen ve yeni neslin bu hafızayı yitirmiş olmasından son derece üzüntü duyan üst bir bilince sahiptir. Kutsal olana, geçmişe, bütün millî değerlere önem atfeden ve sorumlu bir bilinçle koruma ve savunma içgüdüleri barındırır.

Sovyet dönemi Kırgız edebiyatında özellikle 1960'lardan sonra edebiyatın sosyalist realizmden farklı bir çizgiye doğru yönelmesi söz konusudur. Bu dönemler, Stalin diktasının sona erdiği ve toplumda, siyasette ve edebiyatta özgürleşmenin yavaş yavaş açığa çıktığı dönemlere tesadüf eder. Aristoteles'in dediği gibi *insan zoon politikondur*. Aristoteles '*zoon politikon*' sözü ile insanın doğal olarak, yani kendiliğinden ideoloji içinde yaşadığını ifade eder (Althusser, 2014, s. 78). Dolayısıyla edebiyat yalnızca sosyalist görüşlerin değil farklı ideolojik ve politik zihniyetlerin de temsilini, kuruculuğunu yapabilmektedir. Aytmatov'un Kırgız edebiyatına bambaşka bir yön verdiği çoğu edebiyat bilimcinin ortak bir görüşüdür. Diğer yandan, tarihî romanların yazılmaya başlanması ve Sovyetlerin oluşturmaya çalıştığı yeni kimliğin inşasına karşıt öz değerlere vurgu yapan bir kimliğin oluşturulma çabasında eril erkeklik kurgusu dikkat çekicidir. Örneklerle sıralanan özelliklerin "güç, adalet, otorite, millî ruh, bilinç, akıl ve dürüstlük" gibi toplumun ilerlemesine katkı sağlayacak erdemlerden ibaret olduğu görülmektedir. Pierre Bourdieu'ya göre erilliğin tezahürü yiğitlik, kahramanlık çizgisinde yer alır ve şerefi sembolize eder (2015: 33). Dolayısıyla bu değerler millî hegemonik erkeklik söylemini oluşturmaktadır ve bu sınırlara dâhil olmayan erkeklikler öteki olarak ikincil konuma itilmektedir.

### 1.2.1. Millî Söylemin Eril Kadınları

Sovyet Dönemi romanlarında kadının ikincil erkekliklerden üstün olarak konumlandırıldığı ve birincil erkekliklere eş olarak görüldüğü örneklerde toplumsal cinsiyetçi yaklaşımların hâkim olduğu görülür. Zira toplumda bireyler için eril mekânlar, dişil mekânları yaratır ve buna bağlı olarak toplumda her iki cinsiyet için davranış biçimleri, toplumsal roller çeşitli ön kabuller ileri sürer (Apaydın, 2022, s. 12). Söz gelimi toplumsal cinsiyetçi yaklaşımlara göre zekâ, beceri, eğitim, bilgi, yönetme, yönlendirme gibi vasıflar erkeğe atfedilir (Güneş, 2019, s. 794). Eril iktidar normlarına göre güçlü olma, üstünlük kazanma erkekliliği ispat eden özelliklerdendir (Eşitti, 2020, s. 135). Serpil Sancar, cinsiyet farklarının toplumsal bazı işleri kaçınılmaz kıldığını belirtir. Söz gelimi, çocuk yetiştirmek kadın gibi duygusal ve sabırlı olmayı gerektirirken asker olmak için bir

erkek gibi dayanıklı ve güçlü olmak gerekir. Sancar'a göre bu farklılık biyolojik olmaktan ziyade ideolojik-toplumsaldır (2014).

Millî kimliğin inşasında etkin rol oynayan ve yeri geldiğinde ikincil erkekliklere hükmedebilen erkeklik vasıfları ile donatılmış eril kadınlar bulunmaktadır. En belirgin örnek şüphesiz *Sıngan Kılıç* ve *Kelkel* romanlarının kişisi Kurmancan Datka'dır. Tarihî bir kişiliğin kurguya yansması olan Kurmancan Datka,<sup>15</sup> gerçeğe uygun olarak eril idealleri temsil eden bir kadındır. Eşi Alımbek'in ve milletin yol gösterici bilgesidir. Zekâ, ileri görüşlülük, güç, mantık gibi toplumsal cinsiyetçi yaklaşımın eril olarak attığı özelliklere sahiptir. Bunun yanı sıra 'güzel', 'sakin ve sabırlı', 'oto-kontrol sahibi', 'mütevazı', 'empati sahibi', 'sezgisel güçlere sahip', 'düşünceli' bir kadındır. Bu özellikler onu dişil bir kategoriye koymak yerine eril gücüne güç katmaktadır. Kurmancan Datka'nın fiziksel ve emel özellikleri bilgelik vasfıyla öne çıkar. İyi bir eğitim gören, kültürlü ve görgülü Kurmancan'ın yaşamı, Alımbek Datka ile evliliği sonrası başka yöne evrilir ve bu yön bilge tipinin doğuşunu açıklar. Nitekim Kurmancan, romanda bilgeliği ile iki ana misyon taşır. İlki eşi Alımbek Datka'nın hayatındaki rehber insan olması ikincisi idari bir şahsiyet olarak topluma yön vermesidir. Alımbek her çıkmaza girdiğinde "... akıllı hanımının sihirli bir lamba bulup karanlığı aydınlatacağına inanmaktadır (KK1, 2003, s. 206)". Toplumun açmazlarını çözen ve kontrol altına alan bilge tipi, toplumu yönlendirdiği için bir kılavuz niteliği taşır. Nitekim Kurmancan'ın akli ve zekâsı, sezgisel ve mantıksal çözümlenmeleri sayesinde siyasi konjonktüre bağlı birtakım problemlerin önüne geçilir. Söz gelimi toplumda saygın bir yere sahip olduğu için halkı ile Hokand Hanlığı arasında arabuluculuk yapması dönüştürücü tip olduğunu somutlar. Bu anlamda Kurmancan, Oğuz Kağan'ın annesi Ay Kağan'ın, eşlerinin (Koç, 2012, s. 1888-1890), Dede Korkut'taki Banuçiçek'in, Manas'ın Kanıkey'i gibi eril kadınların bir görünümüdür.

Beknazar'ın karısı Kanış da aynı şekilde eril bir kadındır. Beknazar'ın gücün/kudretin timsali olmasına benzer olarak Kanış da tıpkı onun gibi yiğit, çevik ve epik bir karakterdir. Halk arasında "kahramanın şımarık karısı", "erkek karısı" (KK1, 2003, s. 279) gibi sözlerle anılmasına sebep olan eril özelliğidir. Beknazar'ın gücü ve kudretinin yansması olarak bir destan kahramanının eşi nasılsa, o da öyle kurgulanmıştır:

Kanış, siyah yelesi siyah rahvan ata kamçıyla vurdu. Arkasından gelen yiğitleri fark etmemişti. Sevincinden âdeta çılgına dönmüştü. Gözünden yaşlar akıyordu. Kendini tutamayıp bağırarak hepsinin önünde gidiyordu. Su samuru derisinden yapılmış başlığının altından, ensesinde toplanmış çift saç örgüsü aşağıya sarkmış, rahvan atın rüzgârıyla savruluyordu. Önünden çekilerek ona yol veren biri: "-ona boşuna erkek kadın" dememişler!" diyerek kahkahayı bastı (...) (KK1, 2003, s. 285).

Kanış, bir erkek gibi ata biner. Törenlerde yer alır. Banuçiçek, Kanıkey, Ayçürök gibi destansı kadın kahramanların tipolojisine uygun bir kahramandır ve millî hegemonik erkeklik söyleminin bir parçası olarak eril bir kadını temsil etmektedir. Eril kadınlar ikincil erkekliklerden daha üst bir yerde konumlandırılır ve millî hegemonik söylemle iktidarın tahakkümü doğrultusunda

<sup>15</sup> Datka: Bir vilayetin din bilgini, komutanı, bir sözü iki edilmeyen, halkın içinden seçilen beydir. Kelime anlamı olarak 'gerçek bağlılık' demektir. Datka, Hokand ve Buhara hanlıkları zamanında yönetimin en üst kademesini ifade etmiştir. Tarihte Datka unvanını almış bilinen ilk kadındır. Tarihi bağlamda Kurmancan Datka hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Köse, 2002, s. 55-61).

oluşturulmuşlardır. Kuruculuğunu yaptıkları görüşü hem bedenen hem de ruhen taşımakla yükümlüdürler.

### 1.3. Bedensel Kurgular

Kimliğin inşasında bedensel kurgular önem taşır. Bedenin iktidara itaati ve iktidar söylemi ile arasında bir bütünsellik söz konusudur. M. Foucault, siyasi iktidarın ideoloji üzerindeki tahakkümünün yanı sıra daha çok insanların fiziksel olarak bedenleri üzerine etki ettiğini ifade eder. Ona göre, iktidar kendini beden üzerinde işletir (2000, s. 146). Hegemonik erkeklik inşası aynı zamanda bedensel olarak da kurgulanır. R. W. Connell'e göre, erkeklik doğası itibariyle bedenle ilgili durumlarla ilişkilidir (2005, s. 45). İdeal olarak inşa edilen hegemonik erkek bedeni ve diğer bedenlerin buna uygunluğu biz ve ötekiye belirler (A. Petersen'den naklen; Öztürk, 2012, s. 42). Erkek kahramanların bedenlerine kazınmış birtakım kodlar ve normlar, iktidar söylemi ile ilişkilidir (Gür, 2019, s. 154). Erkek bedeni, modern iktidarın üzerinde uygulandığı bir dolayım alanıdır. İktidar mekanizmaları, erkek bedenini itaatkârlaştırır ve erilleştirir. Erkeklerin bedenlerine kazınan davranışlar hayatlarının her alanında tekrarlanır (Cengiz vd., 2004, s. 56-57). Sovyet dönemi Kırgız romanında iki ayrı düzeyde tasnif edilen eril ideallerin politik bedenler üzerinde kurgulandığı görülmektedir. İdeal tipler iktidarın belirlediği erdem ve davranışları yine iktidarın belirlediği bedenlerin üzerinde taşırlar.

#### 1.3.1. Sovyet İdeolojisinin Tahakkümündeki Politik Bedenler

Eril bedenselleşme Sovyet iktidarına uygun olarak "heybetli, güçlü, çevik" bir biçimde kurgulanmıştır. Söz gelimi *Bizdin Zamandın Kişileri* romanındaki Şambet, güçlü, çevik, her işin üstesinden gelen birisidir. Kunduz gibi siyah saçları, heybetli alnı vardır. Anlatıcı Şambet'i, "Nur yüzlü, iri-yarı yiğitin uzun siyah saçları, pencereden rüzgâr vurdukça aygırın yelesi gibi savrulur: Küçük ateşli gözleri derin derin bakıyor, sabırlı, ağırbaşlı (...)" (BZK, 2016, s. 8) şeklinde betimler.<sup>16</sup> Şambet'in romandaki en büyük iki idealinden biri zafer diğeri ise köye elektrik santrali kurmaktır. Dolayısıyla insana verilen ad ve onun eylemlerinin bir anlam ifade etmesi, politik beden kurgusunun bir parçasıdır.

Çoğu roman kişinin bedenleri dürüstlük, fedakârlık gibi erdemlerle kurgulanmıştır. Bu şekilde kişiler eylemleri ve çabalarıyla rejime hizmet ederek hegemonik beden kalıplarına girmiştir. Politik bedenler, yalnızca fiziki özellikleri içermez. Kişinin eylemleri, düşünce tarzları ve fiziki özellikleri bir bütündür. *Cetilgen Kurak* romanında Esen'in rejime ve dönemin gerekliliklerine ters davranışlara müdahale edişi bu bütünlüğü göstermektedir: "Bu iş 'ne olursa olsun' deyip önemsenmeyecek bir iş değil, sadece sovhozun işi değil, ülkenin işi olduğu için halkın da işi, demek ki bu pamukları toplamak hepimizin görevidir" (CK, 1976, s. 318-319) diyerek iktidarın yarattığı toplumsal bedeni ile rejime aykırı davranışa müdahale eder.<sup>17</sup> Yine bu bedenle çevresindekileri doğru davranışa sevk ederek dönüştürücülük vasfını devreye sokar.

<sup>16</sup> *Bizdin Zamandın Kişileri* romanından yapılacak alıntılarda eser adı BZK şeklinde kısaltılarak kullanılacaktır.

<sup>17</sup> *Cetilgen Kurak* romanından yapılacak alıntılarda eser adı CK şeklinde kısaltılarak kullanılacaktır.

*Maydan* romanında Kıdırbek'in askeri üniformayı giymesi ve savaşa katılmasıyla hegemonik erkekliğin sınırlarına girmesi paraleldir. Bedeni, üniforma ile yeniden var olur. Bermet'in ona olan yakınlığı bu yeniden varoluştan sonra başlar. Çünkü Kıdırbek, vatan uğruna kendini feda edebilecek bir erkek olduğunda ancak iktidarın erkeklik söyleminin parçası olmuş olur. Murat Gür, üniformayı layıkıyla taşıyan bireyin toplumsal olarak hegemonik erkekliğin en üst basamağını oluşturduğunu ifade ederek üniformanın erkek bedeninin hegemonik bir temsili olduğunu belirtir (2019, s. 191). Kıdırbek'in asker olmasından sonra hayatına pozitifliklerin girmesi onun iktidarın tahakkümünde yaratılan toplumsal bedene sahip olduğunun iyi bir örneğidir.

### 1.3.2. Millî Kimliğe Bürünen Politik Bedenler

Millî hegemonik söyleme bağlı politik bedenler "koruyucu, güçlü, sert" bir biçimde kurgulanmıştır. Söz gelimi *Sıngan Kılıç* romanındaki Beknazar'ın vücudu serttir, çok kaslıdır, gözleri kurtunkine benzer, kaşları yay gibi eğridir, beli Pars gibi incedir. Bu betimleme dikkat çekicidir. Türk mitolojisi için önemli iki hayvan olan 'pars ve kurt'<sup>18</sup> özellikle Kırgızlar için ayrı bir öneme sahiptir. Pars, eşsiz gücü ile Yenisey Kırgızlarının sembolüdür. Aynı zamanda Kırgızlar kutsal bir ruh olarak kurtun gücüne de inanırlar. Bu sebeple, Kırgızların koruyucusu olan Beknazar, pars gibi ince bele, kurt gibi gözlere sahip olarak 'ideal millî/epik kahraman' olma özelliğini somutlaştırır. Kusursuz gücü temsil eden bu fiziki özellikler, göçebe hayatın zorluklarına göğüs geren, hayatta kalmaya çalışan ve tüm halkı koruyup kollayan insanı imler. Bunlar aynı zamanda alp tipini imleyen özelliklerdir. Güçlü hayvanlarla özdeşleştirilen fiziki özellikler, Oğuz Kağan'da, Dede Korkut kahramanlarında da görülür (Kaplan, 2006, s. 18). Ayrıca Beknazar'ın Abil Bey; Nüzüp'ün ve İshak'ın ise Ruslar tarafından öldürülmesi bedenleri ile millî dönüşüme hizmet ettiklerini ve erkeklik kalıplarına uygun olarak davrandıklarını imler. Çünkü ideal erkeklik bağlamında kurgulanan bedenlerin vatan uğruna kendini feda etmesi hegemonik tahakkümün bir sonucudur. Eril bedenler, iktidarın ideallerine uygun davranarak toplumsal olduklarını somutlaştırır.

Kadınların politik bedenleri ise erkeklerden farklı olarak erilin yanında dişil özellikleri de barındırır. Söz gelimi Kurmancan Datka kırmızı yanaklı, zarif, nazik bir eş olarak betimlenmiştir. Kuşkusuz onun fiziki özellikleri aklının, sakinliğinin ve mütevazılığının da göstergesidir:

Yanakları kırmızı, gözleri akağaç yaprağı gibi sarımsı mavi, zayıf, zarif nazik bir eşi Kurmancan Hanım. Kendi değerini, yerini ve haddini bilir. Onun için hiçbir zaman acele etmez. Korkunç durumlarda bile kendini kaybetmez. Sesini yükseltmez, suratını asmaz, her zaman sakindir. Hiçbir zaman övünmez, tersine biraz eğilerek yere bakar. Sağlam

<sup>18</sup> Yenisey Nehrinin iki yakasında yurt edinen Kırgız Türkleri en önemli kült hayvanı olarak parsı kabul etmiştir. Buna örnek olarak, Yenisey Kırgızlarının ilk hükümdarının adının Bars Beg olması; Manas'ın Bars yılında dünyaya gelmesi verilebilir. Dünyaca ünlü yazar Cengiz Aytmatov, *'Ebedi Gelin: Dağlar Yıkıldığı Zaman'* adlı romanında 'Caabars' aslı roman kahramanı aracılığıyla pars motifini metin düzlemine taşımıştır. Bu da Kırgızlarda parsın önemini göstermek açısından iyi bir örnektir. Ayrıca kurt motifinin de Kırgızlar için yeri ayrıdır. Çok eski zamanlarda totem olan kurt sonraki dönemlerde kutsal bir mahiyet taşır. Köktürklerin bayraklarında bir kurt başının olmasına bu kutsallığın somut bir görünümüdür. Kırgızlar da kurdun koruyucu ruh olduğuna inanarak ona kutsallık atfetmişlerdir. 'Pars ve Kurt' motifine ilişkin detaylı bilgi için bk. (Orozobayev-Moldaliev 2020, s. 23-38; Davletov, 2013).

karakterlidir (KK1, 2003, s. 191) (...) O akıllı insanın ne düşündüğünü yüzünden anlar, o her şeye dikkat eder, çok şey bilir ... (KK1, 2003, s. 192).

Anlatıcı onu kırmızı yanakları, zarıflığı, bir yaprak gibi zayıf oluşu vb. dişil özellikleri ile öne çıkarırken diğer yandan soğukkanlı, ileri görüşlü, dikkatli ve mantıklı bir kadın olarak tasvir eder. Kurmancan'ın taşıdığı bu beden ve zihin dünyası onu ideal eril bir kadın kılar. Nitekim onun içinde bulunduğu bedenle toplum içerisindeki tutum ve davranışları, hegemonyanın sınırlarını belirlediği bir bedensel kurguyu esas edinir. Bedeni ve ruhu bir bütün olarak iktidara itaat eder. Eylemleri, tavrı buna uygundur. İleri görüşlülüğü, soğukkanlılığı, kendi değerini bilmesi bunun göstergesidir.

Sarıbay ise kendi kartalı tarafından gözünün oyulması ve yaşadığı türlü zorluklar sonucunda sancılı bir yüzleşme yaşar. Bu süreçte ateşi çıkan, kendisini çaresiz hisseden, konuşamadığı için çenesi uyuşan bir adama dönüşür. Millî idealleri temsil eden bir erkek, ötekilerle mücadelesinde kabuğuna çekilip oturmamalıdır. Dolayısıyla kısa süre sonra yaşadıkları ile başa çıkmak adına harekete geçer. Sarıbay'ın harekete geçmesi, hegemonik erkeklik söyleminin bir parçasıdır. Millî değerlere nasıl saldırılırsa saldırılsın ideal bir millî tip, bununla başa çıkmayı bilmeli ve o değerlere sahip çıkmalıdır. Dolayısıyla hegemonik söylemin bir parçası olan bedeni bu ideallere uygun olarak hareket etmiştir.

## 2. ERİL İDEALLERİN KARŞITLARI

Eril ideallerin karşısında eril kurguyu güçlendirecek ve ona ışık tutacak ötekiler yer alır. Ötekilik, ben/biz kimliğini çevreleyen bir alandır. Öteki, alanın içindekilere benzememesi sebebiyle alanın dışında kalır (Gür, 2019, s. 290). Ben, ötekiyi dışlamaktan ziyade kendine benzetmek ister. Öteki "ben" in eksik halidir. Bu hâl ile kabul görür ve ötekiden aşağıda kalır. Ben gibi olmak durumundadır (Schnapper, 2005, s. 25-28). Erkek, erkeklik ve erilliğin en temel ötekisi, hemen her toplum ve söylemde ilk bakışta kadın, kadınlık ve dişilik olsa da (Gür, 2019, s. 292) Sovyet Dönemi Kırgız romanında eril idealleri görünür kılan ötekiler çoğunlukla ikincil erkeklikler olarak kurgulanmıştır. Nitekim bunun sebebi, insanlık tarihinde erilliğin ötekisi olarak erkeğin kadından daha önce gelmesidir. Çünkü erkeğin ilk mücadelesi yine erkekle olmuştur.

Metne hangi iktidarın hegemonyasının hâkim olduğu bu noktada önem taşır. Çünkü imaj hem yazara hem de onun kurguladığı gerçekliğe ışık tutmakta ve aynı zamanda imajı üreten toplumu yansıtmaktadır (Kınacı, 2016, s. 9). Dolayısıyla Sovyet Dönemi Kırgız romanı için eril ideallerin karşıtları iki şekilde değerlendirilmelidir. Sovyet rejimini kötüye kullanan kişilerin öteki olarak konumlandırılmasının yanı sıra bazı eserlerde kendiliğini yitiren, başkalaşan, milletini öz çıkarlarına değişen, derisini, varlığını başkasının kiyle değiştiren şuursuz kimseler, asalaklar, öteki olarak konumlandırılır. Bu kişiler, Çarlık rejimine, komünizmin kötü niyetli kişilerin elinde kötüye kullanılmasına, iktidar hırsının kendilik değerlerini yutmasına, ötekileşmeye, millî bilinci yitirip şuursuzlaşmaya, sömürüye ve sömürenlere yazarlarının eleştirisini taşıyan ve yazarlarının fikrine karşı bir fikri benimsemiş roman kişileridir.



## 2.1. Sovyet İdeolojisinin Karşıtları

Edebiyatın propaganda aracı olarak halka bilgiyi ulaştıran bir kaynak olarak görülmesi ve yazarların toplum mühendisliğine soyunmasında Gorki'nin yönsemelerinin Kırgız yazarları üzerinde etkili olduğu görülür. Özellikle Oblomov ile sembolize edilen lüzumsuz adam tipine karşılık Gorki'nin romanlarda her yönüyle halka olumlu değerleri (bu değerler rejim merkezli olmalı) aşıl原因an tiplerin yaratılması gerektiği görüşü, rejime yönelik yaratılan dönüştürücü-kurucu ve karşıt tiplerin varlığını açıklar. Sovyet devrinin insanları Oblomov'da görülen feodalitenin yarattığı ataletin aksine çalışkan, fedakâr, cesur olmalı tüm iyi erdemleri bünyesinde barındırmalıdır. Bu erdemlerin karşısında yer alanlar ise ikincil konuma itilerek düşman olarak nitelendirilir. Elbette ötekisiz bir toplum pek mümkün değildir. Ötekinin olmadığı bir toplumda kimlikten, toplumsal gruplardan söz etmek zordur. Öteki, çatışma yarattığı kadar olumlu iş birliğine de kaynaklık eder (Tekeli, 1995, s. 2). Ötekilerin kimliği başkasına atfedilen nitelik ve özellikler, imgelerdir (Güvenç, 1995, s. 24). Dolayısıyla Sovyet ideolojisinin karşıtları temel erkeklik söyleminden daha uzak ve eksiktirler.

*Uzak Col* romanındaki Mamirmazin, ideal erkeklik kurgusunun dışında bir ötekidir. Mamirmazin, kendi halkına zulmeden, kendiliğine ihanet eden, mesleği ve ahlakı paradoks içinde olan, bir anlamda dini tahrip eden, Çarlık'ı destekleyen ve Bolşevikleri reddeden bir adamdır. Romanın sonunda Bolşevikler tarafından öldürülür. *Mezgil* romanındaki Bekniyaz, eril ideallere karşıt olarak kurgulanan başka bir erkektir. Sovhoz karşıtıdır. Bencil, kindar, öfkeli, zorba bir adam olarak tasvir edilir. Bekniyaz'la yazar aynı zamanda 1920'li yıllardaki erkek hegemonyasını da yansıtır. Kaba, sert, hırçın ve kavgacı olan Bekniyaz, Sovyet rejiminin hegemonik erkeklik söyleminin içerisinde yer almayıp sınır dışı bırakılmıştır. Sovyet rejimiyle birlikte her ne kadar insanlara rejimin olumlaması yapılmış olsa da hayatın içerisinde yer alan birtakım komünistlerin, merkezin belirlediği erkeklik kalıplarına dâhil olmadığı ve temel değerleri taşımadığı görülür. Bu kişilerin çoğu bencil, çıkarıcı, açgözlü, hırslı, kötü niyetli kimselerdir.

*Bizdin Zamandın Kişileri* romanındaki Çekirtge, ikincil erkekliklerin en iyi örneklerindedir. Anlatıcı-yazar, Çekirtge'yi "acımasız, zâlim" sıfatıyla nitelendirir (BZK, 2016, s. 129). Çekirtge ordudan kaçan, vatana, Sovyet rejimine ihanet eden ve kendini düşünen çıkarıcı bir şahsiyet olması sebebiyle fedakâr, özverili Sovyet erkekliğine zıt bir öteki örneğini teşkil eder. Kurnaz ve sinsidir. *Maydan* romanında Sarıgül de Sovyet değerlerini göz ardı eden ve yalnızca kendisini düşünen bencil bir kişiliktir. Moskova'ya düşman askerinin ulaşma haberi dahi onu alakadar etmez. Hain planları olan, kendini farklı biri olarak gösteren kötü niyetli bir adamdır. Her fırsatta ideal eril güçleri karalama çabasıdadır. Sarıgül, hayattaki günlük zevkleri ve arzuları, aile kurumundan, vatandan ve devletten üstün gören yalancı, kötü huylu, korkak bir Kırgız gencidir. *Akırkı Ok* romanındaki Barpı da onlar gibi kindar, kötü niyetli, iki yüzlü, acımasız, sert ve kurnaz birisidir. Kendini Sovyet destekçisi gibi göstererek insanların kalbini kazanır fakat gerçek yüzü sonunda açığa çıkar. Romanlarda eril ideallere karşıt sayılabilecek bir başka örnek ise ikiyüzlü komünistlerdir. *Mezgil* romanındaki Satılğanov sovhoz başkanlığı boyunca görevini kötüye kullanan bir komünisttir. Despot ve katıdır. İnsanlara iftira atıp hapse attırmaktan çekinmez. *Cetilgen Kurak* romanındaki Baymat da fırsatçı komünistleri temsil eden roman kişisidir. Fırsatçılığı

şahsi meseleler ile ilgilidir. Eril idealleri temsil eden Esen'e iftira atmaktan hiç çekinmez. *Partorg* ve *Too Çabalekeyi'*nin roman kişisi Borbaşov ise başka bir örnektir. Devlet, insan ve ideoloji onun için asla önemli olmamıştır. Yalnızca maddi değerleri ve parayı sever. Yalakacı, ikiyüzlü birisidir. İsmailov ise yıllardır yerinde sayan bir yöneticidir. Sovhoza zarar vermektedir. *Santa* romanındaki Yusupov da komünizmi kendi çıkarları uğruna kullanan bir adamdır. Partinin sağladığı maddi imkanların kişisel çıkarlar uğruna sömürü aracı olarak kullanır.

Biz ve öteki arasındaki mücadele çoğu romanda "kadın" üzerinden kurgulanır. Eril tahakkümün en belirgin açığa çıktığı nokta şüphesiz kadınlık, dişilliktir. Bu mücadele Türk romanındaki Doğu-Batı karşıtlığının ele alındığı eserlerde kadının ideal erkeklik ve öteki arasında seçim yapmasıyla benzerlik taşır. Söz gelimi, *Akırkı Ok* romanındaki Barpı, Rakıya ile bir münasebet kurmak ister fakat romanın sonunda ideal hegemonik erkeklik örneği olan Abdılada ile Rakıya'nın kavuşması gerçekleşir. Bu kavuşma Abdılada'nın kolhoz başkanı olması ile eş zamanlıdır. Kısaca aile kurmak (genel manada rejime/iktidara yakışır biri olmak) için uygun kişi, ideal bir erkek olmalıdır. Aynı şekilde *Bizdin Zamandın Kişileri* romanında Çekirtge'nin Batiş'le evlenmek istemesine rağmen Batiş Çargın'la evlenmeyi tercih eder. *Maydan* romanında Sarıgül'ün Bermet'e yaklaşmak adına türlü oyunlara kalkışması ve ailesi ile samimi ilişki kurma çabalarına karşın Bermet, Kıdırbek'in hegemonik erkekliğin sınırlarına dâhil olmasıyla (askere gitmesi gibi) kendine layık biri olarak Sarıgül'ü değil, Kıdırbek'i seçer. Dolayısıyla biz, öteki üzerinde bir tahakküm kurar ve galip gelir. Bu durum yazarın hegemonik erkeklik söyleminin bir gereğidir. İdeal erkeklik vasfını taşıyan roman kişinin ötekiye karşı her alanda galip gelmesi beklenir. Karşı cins ile ilişkiler bu alanların başında gelmektedir. Çünkü aile kurmak sembolik olarak yönetsel bir yön de taşımaktadır. Rejimin içerisine dâhil etmek istemediği erkeklik özelliklerinin aynı şekilde aile yaşantısında da bulunmaması gerekir. Dolayısıyla rejim ve rejim karşıtlığı bağlamında Biz ve öteki arasındaki mücadelede ideal kadın ideal erkeği seçmelidir. Böylelikle hegemonyanın tahakkümü daha belirgin olarak açığa çıkar ve erkeklik kurgusu daha belirgin şekilde idealize edilir.

## 2.2. Millî Kimliğin İnşasındaki Engelleyiciler

Sovyet dönemi Kırgız romanı yazarlarından bazıları Kırgız millî şuurunun inşa edilmesini romanlarında işlemiş ve bu hedefle ideolojik tipler yaratmıştır. Aytmatov'un tüm dünyaya kazandırdığı mankurtluk kavramının yanı sıra Kasımbekov'un karşıt tipleri ile de millî bilincin ötekileşmesi, buharlaşması, bencil tutumların toplumsallığın önüne geçişi eleştirilmiştir. Kırgızların içerisinde bencil, kişisel çıkarları uğruna ötekileşmiş ve millî sınırları tahrip etmeye çabalayan dış unsurlarla iş birliği yapmış kişiler bulunmaktadır.

*Uzak Col* romanında sömürü ve zulmü sembolize eden Başarin, Çonkol, Kızıl Korlar romanda zalimlik, gaddarlık, anlık zevk düşkünlüğü ve para tutkusu ile öne çıkan ötekilerdir. Onların insanlara eziyet ettiklerinde aldıkları 'haz', onları insani duygulardan uzaklaştırır. Kendi halklarına yaptıkları zulüm, büyük bir ihanet ve başkalaşımın varlığını imler. Kızıl korlar, Rusya'dan Kırgız topraklarına yerleşen zengin Ruslara ve yerli zenginlere yalabalık yaparak geçimlerini sağlayan ve yerli zenginlerin halkı sömürmesine yardımcı olan kişilerdir. Çonkol ise

Çarlık rejiminin doğurduğu zengin yerli sınıfın himâyesinde güçlenen merhametsiz amirlerin bir örneğidir. Bu kişiler her ne kadar Sovyet Rusya'ya karşıt kişiler olarak ele alınmış olsa dahi yazar onlar yoluyla millî kimliği, varoluşu tehdit edenleri eleştirmektedir. Başarin ve Çonkol, halkı ezen hor gören aşağılayan Ruslar olarak romanda yer alır.

*Sıngan Kılıç* romanında ise Hudayar Han, Nasirdin Han ve Abil Bey, ideal erkekliğin karşısında yer alan ötekilerdir. Abil Bey, iktidar hırsı ve bu makam tutkusundan ötürü karşısına çıkan her şeyi yok etme konusunda Hudayar ve Nasirdin'den daha kurnaz ve gözü karadır. Entrikacıdır. İdeal Kırgız gençlerine ikiyüzlü davranarak onları tuzağa düşürür. Çıkarıcı ve fırsatçıdır. Yazarın fiktif kahramanıdır. İktidar ve güç tutkudur. Anlatıcı onu "Önünde titreyerek duran Kırgız'ın kaderine kayıtsız. Rus müfreze kolu onları şu erik ağacına başları aşağıya gelecek şekilde assa bile kıpırdamaz. Çıkan bir kargaşada ganimet elde etmek isteyen bir insan" (KK2, 2004, s. 365) olarak betimler.<sup>19</sup> Söz gelimi Abil Bey'in, Rus albayının atının üzengisini öpmesi Ruslara boyun eğmenin, muhtaçlık ve küçülme hissini sembolik ifadesidir. Ancak millî hegemonik söylemin gerektirdiği ideal bir erkek, Abil Bey gibi ötekileşmiş, başkalaşmış, menfaatçi biri olmamalıdır. Hudayar Han da gözünü iktidar hırsı bürüyen, kanla beslenen bir adamdır. Ruslara yaranma çabası içindedir. Kontrol edilemez bir öfkesi vardır. Halka zulmeder. Kendine, milletine yabancılaşmış bir ötekidir. Oğlu Nasirdin de ondan farksız değildir. Halkını korumak yerine hazine peşinde koşar. Üçü de közkamaneler gibi, vatanlarını bölmek isteyen kişilerin maşası durumunda hareket ederek kendiliğine ihanet eden, çıkarıcı, iktidar ve para tutkunu kimselerdir. Dolayısıyla ideal erkeklik sınırlarının dışında kalırlar.

Mankurtluk ile ilgili ilk bilgiyi Sayakbay Karaleyev'den edinen Aytmatov'un *Kılım Karıtar Bir Kün* romanıyla yarattığı bilincini yitiren, aslını, kendiliğini kaybeden kişiler de ikincil erkekliklerdir. Sovyet ideolojisinin insan bilincini ele geçirmesi ve din gibi kutsanması Colaman, Sabitcan ve Tansıkbayev gibi ötekiler yoluyla eleştirilir. Aytmatov, Yedigey gibi ideal bir erkekliğin karşısına özellikle Sabitcan'ı konumlandırır ve onun öteki olduğu "Ne hale gelmiş bu nesil?..." (GOAB, 2016, s. 35) diyen Yedigey yoluyla dikkatlere sunulur.<sup>20</sup> Tansıkbayev ise, Abil Bey gibi sistemin fırsatlarını değerlendirmeye can atan, bireysel çıkarlarını ön planda tutan bir adamdır. Abutalip'e haksız suçlamalarda bulunur. Haince planlar yapar. Tansıkbayev'i kör eden, masum bir insanı kendi hayatı ve yükselme hırsları uğruna kurban edecek kadar şuursuzlaştıran unsur Colaman ve Sabitcan'ın yaşadığı başkalaşımdan farksız değildir. Hatta onun bu şuursuzluğunun Colaman'a kıyasla daha bilinçli bir kökene dayandığı söylenebilir.

### 2.3. Ötekilerin Bedensel Kurguları

*Sıngan Kılıç*'taki Abil Bey, fiziki bakımdan zayıf bir adam olarak tasvir edilir. Sakalları seyrekleşmiş, yaşlanmış. Solgun yüzlü, yılan gibi suskun bir adam olarak betimlenir. Burada yazarın 'yılan gibi suskun' ifadesi, Abil ve yılanın kurnazlığı arasında bir benzerliği imler. Abil Bey, kendi insanını tuzağa düşüren yılan gibi kurnaz bir adam olduğu için bedeni kurnazlığıyla suskunluğa bürünür. *Uzak Col*'un ötekisi Bala Kurman ise romanda kızıl korların içerisinde en çok

<sup>19</sup> *Kırılan Kılıç 2* romanından yapılacak alıntılarda eser adı KK2 şeklinde kısaltılarak kullanılacaktır.

<sup>20</sup> *Gün Olur Asra Bedel* romanından yapılacak alıntılarda eser adı GOAB şeklinde kısaltılarak kullanılacaktır.

bahsedilen kişidir. Halk arasında deli kurman olarak bilinir. Orta boylu, geniş omuzlu, gözleri kudurmuş köpeklerinki gibi kızarmış ve gözlerinden her an kan akacakmış gibi kurnazlığı açıkça belli olan, kızıl yanaklı yaramaz adamın tekidir. Fiziki özellikleri olarak tanımlanan ‘gözleri kudurmuş köpeklerinki gibi’ ifadesi, dönemin kurnaz tipini ifade etmek için yazarın seçtiği bir benzetmedir. Çonkol da kızıl korlar gibi sert bir adamdır. Gözleri kudurmuş itin gözleri gibi kıpkırmızıdır. Çonkol lakabı ona en ufak bir bahaneyle halkı dövmesi sebebiyle verilmiştir. Çonkol ideolojik tipi ile yazar, o dönemde halka zulmeden, makamını kötüye kullanan, vicdansız, merhametsiz Rus kesimi yansıtır. Mamirmazın ise uzun kaşlı, top sakallı, ufak, tefek esmer bir adamdır. Cimri ve acımasızdır. Kölesi Mukay’ı sürekli döver. Zalimdir. *Bizdin Zamandın Kişileri*’ndeki ikincil erkekliklerden olan Çekirtge de daima kanlanmış gözlerle dolaşır. Sarı benizlidir. Başının derisi hayvan derisine benzer.

Ötekilerin bedensel kurgularındaki temel vurgu zalimlikleri, solgun benizleri, acımasızlıklarıdır. Her birinin “kızarmış gözlere sahip oluşu” dönemin stereotipi olmaları ile ilişkilidir. Politik olarak kurgulanan bedenleri ideal erkekliklere hizmet eder. Abil yılan gibi suskunken Beknazar kurt gibi gözlere pars gibi ince bele sahiptir. Hayvan sembolizmi üzerinden bedensel tahakküm görünür kılınır. Ötekilerin/ikincil erkekliklerin bedensel özellikleri, eylemleri ideal erkeklik vasıflarının dışında kalır. İktidarın olumsuzladığı kişilerdir. Yalnızca olumladığı ideallerin varlığına anlam katmak adına kurguladığı özelliklerden ibarettirler. Hegemonik erkeklik söylemine ve bedensel kurgusuna hizmet ederler.

### 3. BİZ VE ÖTEKİNİN ARASINDA: HASTALIKLI/EKSİK ERKEKLİKLER

Sovyet ideolojisine göre eril ideallerin karşısında yer alanlar, “öteki”ler olarak konumlandırılır. Ancak tamamen reddedilmezler. Çünkü varoluşları “biz”i belirleyen idealleri aydınlatmak amacı taşımaktadır. Zira bireyler veya topluluklar kendisi üzerinden ötekini tanımlar. Bir millet kendisini tanımladıktan sonra kendine karşıt bir öteki tasavvur eder (Kınacı, 2016, s. 9). Erkeklik kurgusunda biz ve öteki aynı şekilde belirlenir.

Biz ve ötekinin arasında iktidarın ne yanında ne de karşısında yer alamamış, eksik ve hastalıklı olarak betimlenen erkeklikler de bulunmaktadır. Bu erkeklikler, toplumda eril ideallerin taşıyıcılığını yapan “biz”i temsil eden erkekliklerle aynı düzeyde kabul görmüş kimseler değildir. Yaptıkları, söyledikleri, düşündükleri başat doğru olarak kabul görmemekle birlikte “eksik” oldukları gerek anlatıcı gerek diğer roman kişileri yoluyla ön plana çıkarılır. Bununla birlikte hayatlarını derinden etkileyen eksiklikleri, rejimin sihirli değneğinin dokunması sonucu giderilir ve biz ve ötekinin arasına konumlanırlar.

*Bizdin Zamandın Kişileri* romanında Çargın, evlilik hayatında bir düzen tutturamamış (üç evlilik yapmıştır), eli silah tutan herkesin savaşa katıldığı ve zafer naraları attığı bir dönemde savaştan menedilmiş, ruhsal gelgitleri olan bir erkek olarak karakterize edilmiştir. Bunların yanında hegemonik erkeklik özellikleri de taşımaktadır. Onlar gibi dürüst, vatansever, alturist, iyi niyetli bir adamdır. Hayatına giren kadınlar aslında ideal erkeklikle çatışır niteliktedir. Roman boyu savaşa giden erkeklerden ne eksikliği olduğunu sorgulamakla meşguldür. Çünkü bazı kişilerce sorumsuz, hiçbir işten anlamaz olarak görülür. Kertenkele lekesine sahip olduğu için uğursuz

olduğuna inanılır.<sup>21</sup> Hiçbir kadının onunla mutlu olmayacağı dedikodusu yayılır. Bu noktada Çekirtge<sup>22</sup> ve Kakıldak<sup>23</sup> adlı olumsuz kişiler yoluyla Çargın idealize edilir. Her ne kadar eksik ve eril ideallerden uzak görülse de hegemonik erkeklik söylemini üstlenen Şambet'in savaşa gitmesiyle onun yerine geçince mucizevi biçimde dönüşür. Bu noktada çevresindeki kişilerin ona: *"Boş konuşan kadınlarla konuşmayı bırak. Sen artık halk insanı oldun. Bir kolhozu yöneteceksin. Büyük insanlarla konuş"* (BZK, 2016, s. 177) şeklindeki telkinleri, erkekliğin önünde dışıl unsurların engel teşkil ettiğinin iyi bir örneğidir.

*Maydan* romanındaki Kıdırbek ise etrafındaki insanlar tarafından kaba, saba, işe yaramaz olarak görülür. Diğer yandan hegemonik erkekler gibi dürüst, vatansever, mücadeleci bir Sovyet gencidir. Askere gitmesi ve eril bir bedene bürünmesiyle işe yarar bir adama dönüşür. *Maydan*'daki en dikkat çekici roman kişilerinden olan Kaçike ise çelişki, kararsızlık, ikirciklilik ile dolu bir karaktere sahiptir. Diğer yandan iyi kalpli, saf, akıllı, dürüst bir adamdır. Ondaki çatışan iki ruh, iki karakter aslında tam da arafta kalmışlığı sembolize etmektedir. Çünkü Kaçike, ne olumlu kahraman ne de Oblomov'dur. Bazen kendisini "biz" kategorisinde konumlanan erkekler gibi hissederken bazen onların tam karşısında yer alan tembel, uyuşuk ve miskin Oblomov olarak görülür. Kısaca biz ve ötekinin arasında kalmıştır. Kaçike'nin hayatındaki kadın Çınarkan onun aksine kindar, inatçı, aksi, sinirli ve kurnaz birisidir. Hissen ve bedenlen ona tutulması Kaçike'nin ideal erkeklik sınırlarına dâhil edilmemesine sebep olmuştur. *"Ömrüme kara leke sürüldü"* diyerek bu kara lekeden kurtulmaya çaba gösterir (M1, 2016, s. 97).<sup>24</sup> Savaşa katılsa da ruhsal tekâmülü için yeterli olmaz. Çünkü tam manasıyla erilleşmesi için iktidarın hegemonik erkeklik değerlerine yakışır bir hayata sahip olması gerekir. Anlatıcının *"Zavallı Kaçike, o hiçbir zaman bu kadın ile (belki de başka kadınla da) insanı imrendirecek bir hayat kuramaz ki, nereden gitti de bu kadınla evlendi? (...)"* (M1, 2016, s. 214) ifadesi durumu somutlar niteliktedir. Ruhunda, benliğinde yaşayan iki Kaçike şöyle tasvir edilir:

Kaçike her zamanki bitmez dediği derdini çekmekle meşguldü. Böyle zamanlarda Kaçike, iki Kaçike oluverirdi. Birinci Kaçike mücadeleci, amacı olan, geleceğin Kaçikesi iken, ikinci Kaçike kendisini aşağılanmış hisseden, korkak Kaçike'dir. Bunların hepsini kendisi görüp, anlamasına rağmen yine de kendini tutamaz, kendi kendine dert üreterek yaşardı. Bazen her şeyi elinin tersiyle iterek, ben gelecekte faydalı biri olacağım, düzeleceğim, bambaşka bir insan olacağım der, etrafındakilerle dertleşir; güldürücü şeyler söyleyip halka çok iyi bir insan olarak gözükürdü. İşte böyle Oblomov Kaçike olduğunda, ikinci Kaçike onunla alay edip, eleştirir *"Oblomov Kaçike"* diye dalga geçerdi (M1, 2016, s. 319).

Kaçike bir anda savaşta dönüşmeye karar verir: *"Ben artık hayatta korkak, güçsüz birisi değilim. Yüreğim dağ gibi olup savaşmak, yaşamak, ölmek, ağlamak, kahkaha atmak istiyor"* (M1, 2016, s. 114- 115) diyerek ötekini değil bizi seçer. Yine de aşk ve ruhen bir boşluk hissi Kaçike'yi hegemonik erkeklik kategorisinden uzak tutar.

<sup>21</sup> Türk kültüründe kertenkelenin bir eve girmesiyle o evdeki bereketin kaçacağı inancı bulunmaktadır. Bk. (Şenesen, 2011, s. 221). Dolayısıyla Çargın'a da bu uğursuzluğun sirayet etmiş olacağına inanılır.

<sup>22</sup> Çekirtge demektir. Roman boyu ikiyüzlü bir kişiliği ile olumsuzlanır.

<sup>23</sup> Geveze demektir. Roman boyu adı gibi dedikoduculuğu ile var olur.

<sup>24</sup> *Maydan 1* romanından yapılan alıntılarda eser adı M1 şeklinde kısaltılarak kullanılacaktır.

*Kököy Kesti* romanındaki baş kişi Murat, epilepsi hastalığı sebebiyle savaşa katılamamış, sorumluluklarının bilincinde bir erkek olarak kurgulanmıştır. Murat, cephenin gerisinde mücadele veren insanları sembolize etmesinin yanı sıra dağda meteoroloji istasyonunda birkaç kadınla birlikte dört yıl geçirir. Fakat iktidarın hegemonik erkeklik vasıflarını taşıyan kişilerin savaşa katılmış olması, Murat'ın hastalığından ötürü cephe gerisinde kalması ve özellikle kadınlarla kalıyor olması gibi sebepler onda *kadınsılaşıma endişesini*<sup>25</sup> açığa çıkarır: "*Kadınların arasında, böyle tek kendisi kaldı...*" (KÖK, 2012, s. 22) ifadesi bu endişeyi somutlamaktadır.<sup>26</sup> Kadınsılaşıma veya eril ideallerden uzaklaşma aslında erkeğin aklından/zihninden uzaklaşıp ruhuna, ferdi arzularına yakınlaşması ile daha belirginleşir. Zihin erkeği, ruh kadını sembolize etmektedir. Murat her ne kadar bu eksikliği dağda tüm sorumlulukları üstlenerek gidermeye çalışsa da diğer taraftan kadınlara karşı zaafı onu arada bırakır. Eşini aldatır. Anlatıcı bu aldatmanın temel dayanağını cinsiyetçi bir yaklaşımla kadına dayandırır. Eşi Sakinay'ın çocuğu olmamaktadır. Dolayısıyla bedensel/cinsel arzularına teslim olur. Dariyka'yla tensel bir yakınlaşma yaşar ama aksine kalbi Gülşan'dadır. İdeal Sovyet erkeği bunların aksine eylemde kalan, aklını kullanan, bedensel zevklerine teslim olmayan bir insan tipini baskın kılar. Çünkü amaç, toplumsal bir dönüşüm, bir kimlik inşasıdır. Ferdî tutkular bu yaratımın içerisine dâhil edilemez. Bütün bunların dışında ona verilen göreve koşulsuz bağlılığı ile hem ruhen hem bedenen yaşadığı eksikliği kapatmaya çalışır ve romanın sonunda görevini tamamlayarak hayatını kaybeder. Murat yazarı iktidar kabul ederek değerlendirildiğinde ideal bir erkektir. Ancak rejimin bakış açısıyla çizilen biz ve öteki erkeklik kalıplarına uymamaktadır.

Savaş, ulusal idealler, askerlik, devlet adamı olmak veya rejimin beklentilerini karşılamak örneklendirilen erkekler için tamamıyla yeterli olamamıştır. Çünkü ideal erkeklik kurgusu aşk ve cinsellik gibi ferdi arzuların karşısında yer almaktadır. Benzer şekilde kadınsılaşıma endişesi taşıyan ve ideal erkeklik kalıplarından uzaklaşan erkeklere örnek, Türk romanından daha net şekilde verilebilir. Söz gelimi Kiralık Konak'taki Hakkı Celis bir hanım evladı olmaktan ancak millî ideal uğruna cephede ölerek kurtulur. Solgun benzi askeri üniformanın içinde ser adaletli haşin bir askere dönüşür (Gürbilek, 2007, s. 67-68). Sıralanan unsurlar erkekliği sembolize eder. Kırgız romanındaki biz ve ötekinin arasında kalan kişiler de ancak kendilerindeki eril eksikliği, erilliği temsil eden değerleri üstlenerek ferdi arzularını bir kenara bırakarak veya vatan uğruna ölerek edinebilmişlerdir. Çünkü hegemonik erkeklik kalıplarına sığamayan roman kişilerinin problemi büyük ölçüde kadınlar ile olan ilişkileri veya dışıl unsurlarla ilintilidir.

## SONUÇ

Edebî türlerden özellikle roman politik, siyasi ve sosyal meseleleri tartışmak; parodik ve ironik olarak bu meseleleri eleştirmek; kurguda bir zemin olarak politikadan faydalanarak

<sup>25</sup> Nurdan Gürbilek'in "*kadınsılaşıma endişesi*" değerlendirmesinden hareketle burada kullanılan kavram aslında Türk romanı ile doğrudan benzerlik göstermemektedir. Murat'ta iktidarın tahakkümünden doğan eril ideallerden uzaklaşma ve efemine olma korkusunun yüzeysel olarak yansıdığı görülür. Mesele, Türk romanında bambaşka şekilde görülmektedir. Türk romanı üzerinde kadınsılaşıma endişesini Bloom'un "Etkilenme Endişesi" kavramından yola çıkarak ayrıntılı şekilde ele alan Gürbilek'in çalışması için bk. (2007, s. 51-75).

<sup>26</sup> *Kököy Kesti* romanından yapılacak alıntılarda eser adı KÖK şeklinde kısaltılarak kullanılacaktır.

ideolojik bir söylem alanı yaratmak için müsaittir. Sovyet Dönemi Kırgız romanı bir yanda geleneksel kültürün diğer yanda Rus tesirinin etkisinde gelişmiş ve dönemin roman kişileri bu minvalde kurgu dünyasına dâhil olmuştur. İçte ve dışta bağımlı oldukları Sovyet Rusya'nın tarihlerine, kültürlerine, yaşantılarına müdahalesinden sonra sanatlarının sınırlarına da dâhil oluşu elbette edebiyatı olumsuz olarak etkilemiştir. Bu durumun sonucu olarak roman ve iktidar ilişkisi bağlamında güdümlü bir edebiyat açığa çıkmıştır. Merkezin sesinin 'gerçek ve doğru tek ses' olarak görüldüğü ve bu bağlamda okuyucuda tek bir fikri açığa çıkarma isteği eserlerde yazarın ve merkezin sesinin karakterlerin önüne geçmesine sebep olmuştur. Eserlerin tamamına yalnızca Sovyet ideolojisi hâkim değildir. Yazarların dünyayı, politikayı, hayatı alımlayışlarının izleri eserlere yansımıştır. Dolayısıyla romanlarda iktidar hem Sovyet rejimi hem de yazarın bizzat kendisi olabilmektedir. İktidarın hegemonik söylemi, toplumların inşa edilme sürecinde özellikle toplumsal cinsiyet normlarından faydalanır. Toplumsal cinsiyet normları kadın ve erkeğe belli duygu ve davranışları uygun görür. Kadın daha çok sezgi, şefkat, sevgi vb. manevi özelliklerle, erkek ise akıl, fiziksel güç, kudret, sertlik vb. gibi maddi özelliklerle ilişkilendirilir. Toplumsal cinsiyet normları kültürel olmasının yanı sıra politik bir yön de taşımaktadır. İktidar biçimleri, kadınlık veya erkekliği idealleri uğruna kendine göre yeniden inşa eder, biçimlendirir. İktidarın eril ideallerine uymayanlar saf dışı bırakılır. İktidarın hegemonik söylemi kendi varoluş süreciyle uyumlu bir erkeklik veya kadınlık tasavvur eder. Bu yaratım aynı zamanda bedensel kurguları açığa çıkarır. İktidarın ideallerine ulaşması ve toplumsal inşa için ideal erkeklik/kadınlık kurgulanır.

Sovyet dönemi Kırgız romanında erkeklik, yeni kimliğin inşası ve millî söylemin bir parçası olarak kurgulanmıştır. Sovyet ideolojisi bağlamında erkek bedeni, sosyalizmin gücünün, ideallerinin ve insana verdiği umudun bir temsili niteliği taşımaktadır. Millî söyleme göre ise eril idealler güç, kudret, akıl ve vatana bağlılıktır. Aşk, tutku veya cinsel arzular idealize edilen ve hegemonik erkeklik tanımlamasının içine giren kişilerin hayatlarında yer almayan veya geri planda kalan durumlar olarak kurgulanmıştır. Sovyet dönemi Kırgız romanında yazarlar hegemonik erkeklik söylemiyle kadınlar üzerinde tahakküm kılmaktan ziyade daha çok ideal erkekliklerin karşısına hemcinslerini konumlandırır. Kadınların çoğu erilleşmeye meyilli olarak kurgulanır ve hegemonik erkeklik söyleminin sınırlarına girer. Eril kadınlar, eril erkekler gibi iktidarın hegemonyası bağlamında yaratılmıştır. Onlar da ideal erkeklikler gibi dürüst, akıllı, güçlü, çalışkandır. Halkı dönüştüren, halka yol gösteren danışman ve rehber nitelikte insanlardır.

Sovyet dönemi Kırgız romanında hegemonik erkeklik söylemi iktidar ve erk ile sağlanır. Eril tahakkümün ikincil erkeklikler üzerindeki etkisi ise ideal erkeklik söylemini görünür kılmaları ile ilintilidir. Onları yok saymak ve dışlamaktan ziyade halka bilginin ulaştırılmasında ve "ideal" olanı göstermede yardımcıdırlar. Biz ve ötekinin arasındaki erkeklikler ise arada kalmışlığın verdiği buhranla biz olma yolunda sancılı bir süreç geçirir. Kılavuzları ise şüphesiz Sovyet rejiminin ilkeleridir. Romanlarda varoluş sebepleri, iktidarın ideolojisine hizmet etmeleri ve yazarın veya merkezin sesini taşımalarıdır. Çoğunluğu verilmiş tiplerdir. Verili ve baskın bir hegemonik erkeklik söyleminin taşıyıcısıdırlar.

**KAYNAKÇA**

- Abdukaimov, Uzakbay (2016). "Maydan". *Okurmandın Kitep Tekçesi Seriyası 13.Tom*. Bişkek: Print-Ekspress.
- Akmatov, Kazat (1979). *Mezgil*. Frunze: Kırgızstan Basması.
- Althusser, Louis (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Aşnin, F. D.; Alpatov V.M.-Nasilov, D. M. (2016). *Mahvedilmiş Türkoloji*, (çev. Gaffar Çakmaklı Mehdiyev), (ed. Sedat Adıgüzel). Ankara.
- Apaydın, Neşe (2022). "Behçet Çelik Öykülerinde Erkeğin Farklı İnşası Üzerine Bir İnceleme". *Söylem Filoloji*. S. 7. C.1. 8-31.
- Aytbayeva, Ayım (1966). *Tamçı Kan*. Frunze: Kırgızstan Basması.
- Aytaç, Gürsel (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- Baytemirov, Nasirdin (1958). *Akırkı Ok*. Frunze: Kırgızmambas.
- Baytemirov, Nasirdin (1970). *Santa*. Frunze: Mektep Basması.
- Bourdieu, Pierre (2015). *Eril Tahakküm* (çev. Bediz Yılmaz). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Buran, A. (2016). *Kurşunlanan Türkoloji*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Cengiz, Kurtuluş.-Tol, Uğraş- Küçükural, Önder (2004). "Hegemonik Erkekliğin Peşinden". *Toplum ve Bilim*. Erkeklik Sayısı, S.101, 50-71.
- Connell, R. W. (2001). "Understanding Men: Gender Sociology and the New International Research on Masculinities". *Social Thought & Research*, C.24, S. 1/2, 13-31.
- Connell, R.W. (2005). *Masculinities*, California: University of California Press.
- Connell, R.W.-Messerschmidt, W. J. (2005). "Hegemonic Masculinity Rethinking the Concept". *Perspective*, C. 19, S.6, 829-859.
- Davletov, Timur (2013). "The Common Motif of Snow Leopard (Pars) in Turkic World". *Proceedings of the International Science and Practice Conference Language, Literature and Culture in Polylingual Environment*. March 14-15. Editorial and Publishing Center of the Sibay Institute (Branch) of the Bashkort State University.
- Dilek, İ. (2019). "Türk Dünyası Edebiyatlarında Repressiya", *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*. Ankara.
- Elebayev, Mukay (2015). *Uzun Yol* (Çev. Mayramgül Dıykanbayeva). Ankara: Bengü Yayınları.
- Ercilasun, G. (2007). "Stalin Döneminde Kazak Aydınlarının Tasfiyesi". (Ed. E. G. Naskali, L. Şahin). *Stalin ve Türk Dünyası*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Eşitti, S. Aslı (2020). "Kürk Mantolu Madonna'da Eril İktidarın Yansımaları". *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.32, 111-136.
- Foucault, Michel (2000). *Büyük Kapatılma* (çev. Işık Ergüden, Ferda Keskin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel (2012). *İktidarın Gözü*. (çev. Işık Ergüden). 3. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.



- Göz, Kemal (2012). "1960-80 Yılları Arasında Kırgız Edebiyatında Uzun Hikâye Türü ve Dönem İncelemesi". KTMU Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bişkek.
- Gramsci, Antonio (1997). *Hapishane Defterleri*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Güneş, Ö. Elif (2019). "İktidarı Yeniden İnşa Çabası". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*. S.8/2. 790-804.
- Güngör, Ebubekir (2018). *Repressiya Kırgızistan'da Siyasi Baskı Sürgün ve Yokediliş (1917-1938)*. Ankara: Bengü Yayınları.
- Gür, Murat (2019). *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan (2007). *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Güvenç, Bozkurt (1995). "Tarihi Perspektifte Kimlik Sorunu Özdeşimlerini Belirleyen Bazı Etkenler". *Tarih Eğitimi ve Tarihte Öteki Sorunu*, 2. Uluslararası Tarih Kongresi 08-10 Haziran 1995, 23-31, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Karakaş, Şuayib (1998). "Türkistan'da 'Kızıl Kırgın' Kurbanları". *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*. S.5.
- Kasimbek, Tölögön (2003). *Kırılan Kılıç I (Han Sarayı)* (Akt. İbrahim Atabey, Saadettin Koç). Ankara: Yargı Yayınevi.
- Kasimbek, Tölögön (2004). *Kırılan Kılıç II (İsyan)* (Akt. İbrahim Atabey, Saadettin Koç). Ankara: Yargı Yayınevi.
- Kasimbekov, Tölögön (1976). *Cetilgen Kurak. Angeme, Povestter, Tarihy Drama, Eski Nakil Roman*. Mektep Basması.
- Koç, Canan (2012). "Destan Geleneğinden Tarihi Romana Tölögön Kasimbekov ve Kırılan Kılıç I, II". *Turkish Studies*, C.7, S.2, 1885-1892.
- Köse, Nerin (2002) "Kırgız Tarihinde Bir Kadın General: Kurmancan Datka". *Millî Folklor*. Y.14, S.54, 55-61.
- Kınacı, Cemile (2016). *Kazak Edebiyatında İmaj ve Kimlik (1925-1991)*. Ankara: Bengü Yayınları.
- Mavlyanov, Cunay (1980). *Cañı Tañ*. Bişkek: Mektep Basması.
- Mosse, L. George (1998). *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*: New York. Oxford University Press.
- Mostafin, Rafail.-Dautov, Reis (1997). "Repressiya Kurbanı Tatar Yazarları" (Akt. Mustafa Öner). *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, S.3, 35-168.
- Orozobayev, Mayrambek.-Moldalievva Nurgül (2020). "Kırgızcadaki Kurt (Börü) ile İlgili Örtmece Kelimeler". *HÜTAD*. S.32. 23-38.
- Özcan, Kemal (2007). "Stalin Döneminde Sürgünler". (Ed. E. G. Naskali, L. Şahin), *Stalin ve Türk Dünyası*: İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Öztürk, Akif (2012). "Eril Bedenselleşme: Hegemonik Erkek Bedeninin İnşası", *FLSF*, S.13, s. 39-53.
- Parla, Jale (2012). *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sağlık, Şaban (2004). "Edebiyatı Bağlanma Sorunu". *Hayat-Edebiyat-Siyaset Hece Aylık Edebiyat Dergisi*. S.90/91/92. Ankara: Hece Yayıncılık.
- Sancar, Serpil (2009). *Erkeklik: İmkânsız İktidar*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Sancar, Serpil (2014). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Saspayev, Aman (1977). *Partorg*. Frunze: Adabiyat Basması.
- Saspayev, Aman (1989). *Too Çabalekeyi*. Frunze: Adabiyat Basması.
- Schnapper, Dominique (2005). *Öteki ile İlişki* (Çev. Ayşegül Sönmezay). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Sıdıkbekov, Tügölbay (2015). "Bizdin Zamandın Kişileri". *Okurmandın Kitep Tekçesi Seriyası VII. Tom*. Bişkek: İmak Ofset.
- Somuncu, Selim (2015). *Romanda Bilgi İktidar İdeoloji*. Ankara: Hece Yayınları.
- Şenesen, O. Refiye (2011). "Türk Halk Kültüründe Bolluk ve Bereketle İlgili İnanç ve Uygulamalarda Eski Türk Kültürü İzleri". *Folklor/Edebiyat*, C.17, S.66, 209-228.
- Şengül, Abdullah (2006). Değişimin Öncüleri: Model Şahıslar ve Türk Edebiyatına Yansımaları". *Erdem*, S.45-46-47, 129-154.
- Tekeli, İlhan (1995). "Tarihyazıcılığı ve Öteki Kavramı Üzerine Düşünceler". *Tarih Eğitimi ve Tarihte Öteki Sorunu*. 2. Uluslararası Tarih Kongresi 08-10 Haziran 1995. 1-7. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Temur, Nezir (2012). *Manas Destanı'ndaki Tipler Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Tural, Secaattin (2018). *Modern Türk Edebiyatının 200'ü*, İstanbul: Otto Yayınları.
- Ükübayeva, Layli (2006). *Kırgız Adabiyatı: Taldoor Cana Oy Cügürtüülör*. Bişkek: K. Karasayev Atındağı Bişkek Gumanitardık Universiteti.

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



# Türkmen ve Azerbaycan Masallarında Mitolojik Kuş Motifi: Simurg / Zümrüd

ARŞ. GÖR. DR. TUĞBA BAYRAKDARLAR\*

## Öz

Toplumların kültürel kodlarına, değer yargılarına ve inanç sistemlerine ayna tutan masallar, kendisini meydana getiren motif adlı en küçük öğeler aracılığıyla çeşitli sembollerin aktarımında kullanılan en etkili araçlardan biridir. İnsanların zihinlerinde idealize edilen dünya düzeninin tesis edilmesi ve düzensizliğin sona erdirilmesi, masalarda kahramana yardımcı motifler aracılığıyla gerçekleştirilir. Bu amaçla masalarda kaos durumunu sona erdirmekle görevli kahramana yolculuğunda yardımcı olup iyiliğin, bilgeliğin ve vefakârlığın sembolü olarak sıklıkla kullanılan kuşlar, konumlandığı mekân ile sahip olduğu özellikleri itibarıyla mitolojik izler taşıyan olağanüstü varlıklardır ve metin içerisinde her biri geleneği bilen anlatıcı tarafından bilinçli olarak işlenir.

Bu çalışmada Türkmen ve Azerbaycan masallarından seçilen toplam on iki metin üzerinden kahramanın yolculuk epizotunda karşısına çıkarak olay örgüsünün şekillenmesinde önemli rol oynayan Simurg / Zümrüd motifinin şekilsel ve işlevsel çözümlemesi yapılmıştır. Olağanüstü kuşun yaşadığı mekân, fiziksel özellikleri, işlevleri ve karşısındaki en büyük engel olarak işlenen ejderha, yılan, dev gibi kaotik varlıklar üzerinde durularak motifin her iki sahadaki kullanım durumu değerlendirilmiştir.

**Anahtar sözcükler:** simurg, zümrüd, kuş, dev, yılan, bilgelik, sağaltma, taşıma

## MYTHOLOGICAL BIRD MOTIF IN TURKMEN AND AZERBAIJANI TALES: SİMURG / ZÜMRÜD

### Abstract

Reflecting the cultural codes, value judgments and belief systems of societies, tales are one of the most effective tools used in the transfer of various symbols through the smallest elements called motifs which create tales. Establishing the world order idealized in people's minds and ending the disorder are realized through motifs that help the hero in tales. For this purpose, birds, which are frequently used as a symbol of goodness, wisdom and loyalty, by helping the hero in her/his journey to end the chaos situation in the tales, are extraordinary beings with mythological traces in terms of their location and their characteristics, and each of them is consciously processed by the narrator, who knows the tradition.

In this study, the formal and functional analysis of the Simurg / Zümrüd motif, which plays an important role in the shaping of the plot by the hero in the journey episode, was examined through a total of twelve texts selected from Turkmen and Azerbaijani tales. The use of the motif

\* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü /  
tbayrakdarlar@nevsehir.edu.tr, orcid: 0000-0001-8218-4517.

in both areas are evaluated by emphasizing on the place where the extraordinary bird lives, its physical features, functions and chaotic beings such as dragons, snakes and giants, which are treated as the biggest obstacle against it.

**Keywords:** simurg, zümrüd, bird, giant, snake, wisdom, healing, carrying

## GİRİŞ

**E**debiyat, müzik, resim gibi çeşitli sanat dallarına ait ürünleri meydana getiren en küçük öge olarak kabul edilen motif, halkbilimi alanında *Motif-Index of Folk-Literature*<sup>1</sup> adlı 6 ciltlik kapsamlı bir motif indeksi hazırlayan Stith Thompson'a göre; bir masalda geleneği devam ettirme gücüne sahip olan en küçük unsurdur. Bu güce sahip olmak için onun olağanüstü, dikkat çekici bir özelliğinin olması gerekir ve genel olarak motifler üç gruba ayrılır. Birincisi masaldaki tanrılar veya olağanüstü hayvanlar, cadı, peri, dev gibi olağanüstü varlıklar veya sevilen en küçük çocuk, zalim üvey anne gibi gelenekselleşmiş insan karakterleri gibi şahıs kadrosudur. İkincisi bir eylemin arka planında yer alan sihirli objeler, sıradışı gelenekler ve değişik inançlardır. Üçüncüsü ise tek tek olaylardır ve bunlar motiflerin büyük çoğunluğunu oluşturmaktadır (1946, s. 415-416).

Konumuz itibarıyla üzerinde durduğumuz edebiyat dalında eserlerin çekirdeği sayılan motifler,<sup>2</sup> halkın kültürel belleğinin birer yansıması olarak görülen sözlü kültür ürünlerinde çeşitli sembollerin ifade edilmesi için kullanılan önemli birer araç olarak kabul edilir ve metin içerisinde bu her parça kendine has bir anlam örgüsüyle işlenir. Bu yönüyle motifler, üzerinde tek tek durulması gereken ayrı bir öneme sahiptir.

Türkiye'de motif araştırmaları ilk olarak masal türüyle başlamış, ardından destan ve halk hikâyesi gibi diğer anlatı türleri üzerinde de çalışılmıştır. Günümüzde varılan noktaya bakıldığında motif çalışmaları konusunda büyük bir birikimin olduğunu söylemek mümkün olsa da henüz istenilen düzeye ulaşamamıştır. Türk masalları, destanları, halk hikâyeleri ve efsaneleri arasında bulunan ortaklıkların tespit edilmesinde motif incelemelerinin önemli bir yeri bulunmaktadır. Motifler, toplumların ortak değer yargılarını ifade eden kültür kodlarıdır ve bu kodların tahlili kültürel yapıyı, kültüre mensup olan insanların düşünce şeklini ve hayata bakış açısını belirlemede fayda sağlamaktadır (Şahin, 2011, s. 317-318). Bu anlamda Türk düşünce sistemine ait kültürel kodların çözümlenmesi adına her Türk boyunun sözlü edebiyat ürünlerinin kendi içerisinde ve birbirleriyle mukayeseli olarak tahlili önem arz etmektedir. Tespit edilen her motif parçası, ait olduğu Türk boyunun yaşamından ve dünya görüşünden izler taşıdığı gibi tarihî

<sup>1</sup> Thompson, Stith (1955-1958). *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, 6 vols. Bloomington: Indiana.

<sup>2</sup> Alan çalışmalarında bu kavram için yaygın olarak *motif* terimi kullanılmaktadır. Ancak Mehmet Naci Önal tarafından hazırlanan *Kim Uyur Kim Uyanık? (Türk Masal İncelemeleri)* adlı eserde *motif* yerine *yanış* terimi tercih edilmiştir (2021, s. 36). Önal'ın *yanış* terimini tercih etmesinin nedeni, Karataş tarafından Anadolu sahasında kullanılan *yanış* (motif) adlarının incelendiği yayımlanmış doktora tezinde (Karataş 2013), Anadolu'da dokuyucuların halı ve kilimler üzerindeki "en küçük ve anlamlı süs unsuru" için yaygın olarak bu terimin kullanıldığının (Karataş, 2013, s. 4-8) belirlenmiş olmasıdır (Önal, 2021, s. 36, 13. dipnot). Görüldüğü üzere Önal, Türk halı ve kilim dokumacılığında "Türk halkının motif yerine kullandığı *yanış* ifadesini" bağlamı dışında sözlü edebiyat ürünlerinden olan masal türündeki *motif* terimini karşılamak için kullanmıştır.

süreçte etkileşimde bulunduğu ve ortak bir kültürel geçmişe sahip olduğu diğer boylarla ilişkisinin çözümlenmesinde de etkilidir.

Bu çalışmada aynı kökten beslenen ve Oğuz kültürünü canlı bir şekilde yaşatıp koruyan Türkmen<sup>3</sup> ve Azerbaycan<sup>4</sup> Türklerinin masallarında yer alan Simurg / Zümrüd motifinin kullanım alanı ve amacı üzerinden genel bir değerlendirme yapılmış, mitolojik motifi iki Türk boyunun toplumsal belleğindeki sembolik anlamı yorumlanmıştır. Öncesinde ise bu mitolojik kuşun adının etimolojisi ve anlamı hakkındaki görüşlere yer verilmiştir.

Arapların *Ankâ*, İranlıların *Sîmurg* adını verdiği, Türkçede ise *Zümrüdüanka* (*sîmurg u ankâ*) adlandırması ile Ön Asya efsanelerinde görülen bu kuş, çoğu kaynakta birlikte ele alınan Batı'daki *Phoenix* ile İslami çevrelerdeki *Hümâ / Devlet kuşundan* tamamıyla, Hint mitolojisindeki *Garuda* ile Altay mitolojisindeki çift başlı kartaldan ise kısmi olarak farklıdır (Erdem, 1991, s. 198). Ancak özde bu kuşların birbirinden türediği (Çoruhlu, 2002, s. 131) ve İslamiyet'ten sonra özellikle Anka, Zümrüdüanka olarak bilinen Simurg'un *Garuda* ve Türk mitolojisindeki yırtıcı kuşlarla ilişkisinin olduğu düşünülür. *Er-Töştük* destanında Kara-Kuş'un *Garuda* ile benzerliği açıkça görülür. Kahramanın kuşun sırtında uçması, Hint mitolojisindeki *Vişnu*'nun bineğini sembolize eden *Garuda*'yı, kuşun insanı gençleştirme ve iyileştirme gücüne sahip olması yönüyle de kendi küllerinden yeniden doğan *Phonix*'i akla getirir (Çoruhlu, 2014, s. 9). Batı'dan Doğu'ya farklı isimlerle adlandırılan bu kuşların ortak özelliği ise ölümsüzlüktür (Karakurt, 2012, s. 97). Doğu metinlerinde Simurg *Semender kuşu* adıyla da bilinir. Bu kuş hakkındaki mitlere göre, yuvası Kafdağı'nın en ulaşılmaz noktasında bulunur ve ömründe sadece bir kez yavrular. Kuşun pençeleri ve gagası çakmak taşından olduğundan kıvılcımlar saçarak uçtuğu, tüylerinin yanmaması için ayaklarını veya pençelerini birbirine değdirmediği, bunu başaramayan yavrusunun ise gökyüzünde şimşek çakarak öldüğüne inanılır. Bu nedenle her zaman tek başına olan *Semender* kuşu, halk edebiyatı ürünlerinde haksızlığa ve zalimliğe karşı olanları destekleyici yönüyle geçmektedir (Dilek, 2011, s. 715).

Türk edebiyatına Simurg efsanesi, bir motif olarak İran edebiyatından geçmiş ancak bu efsanenin İslamiyet'ten önce Türk kavimleri arasında yayıldığı ve eski Türk masallarındaki Tuğrul, Kara Kuş (Bazı geleneklerde Alp Kara Kuş)'un adının İslam-İran edebiyatına Simurg olarak girdiği düşünülür (İnan, 1998, s. 350). Araştırmacıların bir kısmı kuşların en büyüğünün ve en güçlüsünün Kara Kuş olduğunu kabul ederek Simurg'un *Siyah Murg* yani *Kara Kuş* olarak anlamlandırılması gerektiği görüşündedir (Beydili, 2004, s. 497). Bir diğer kısmı ise Simurg'un çok eskiden köpek ve kuş hakkındaki tasavvurların birleşmesi neticesinde yaratılmış zoomorfik bir

<sup>3</sup> Türkmen masallarının tarandığı kaynaklar için bk. Geldiyeva, Şirincemal (2006). "Sırların Açılışı". *Türkmen Halk Ertekileri (Cadılı Ertekiler)*. Aşgabat: Türkmenistanın milli medeniyet "Miras" merkezi, s. 21-32; Geldiyeva, Ş. (2006). "Hatam-Tay". *age*. s. 171-194.

<sup>4</sup> Azerbaycan Nağıllarının tarandığı kaynaklar için bk. Zeynalli, Hənəfi (2005). "Südemən". *Azərbaycan Nağılları*. I. Cild, Bakı: Şərg-Gərb, s. 124-132; Təhmasib, Məmməd Hüseyin (2005). "Simanın Nağılı". *Azərbaycan Nağılları*. II. Cild, Bakı: Şərg-Gərb, s. 21-48; Təhmasib, M. (2005). "Kəl Həsənin Nağılı". *age*. s. 162-175; Axundov, Əhliman (2005a). "Soltan İbrahim". *Azərbaycan Nağılları*. III. Cild, Bakı: Şərg-Gərb, s. 248-260; Axundov, Əhliman (2005b). "Tələtin Nağılı". *Azərbaycan Nağılları*. IV. Cild, Bakı: Şərg-Gərb, s. 111-118; Axundov, Ə. (2005b). "Rəyhanın Nağılı". *age*. s. 128-140; Axundov, Ə. (2005b). "Melikmemmed". *age*. s. 169-179; Axundov, Ə. (2005b). "Qara At". *age*. s. 184-188; Seyidov, Nürəddin (2005). "Moltanı Padşahı". *Azərbaycan Nağılları*, V. Cild, Bakı: Şərg-Gərb, s. 87-100.

suret olduğunu kabul ederek *seg* (*it*) ve *mürğ* (*kuş*) sözcüklerinden meydana geldiğini ifade eder (Tehmasib, 2005, s. 281).

Farsçada Simurg'a "otuz kuş" anlamı verilir ve kelimenin etimolojisiyle ilgili farklı görüşler mevcuttur. Avesta'da *saēna kuşu* veya *saēna ağacı* geçmekte ve "Saēna" Sanskritçe *syēnā* "kartal, şahin" anlamına gelmektedir. Orta Farsçada *Sēnmurv* "sēn kuşu" ve yeni Farsçada *Sîmurg* çok iri cüsseli, belli bir efsanevi kuşun ismi olarak açıklanır. Bu bilgilerden hareketle Gönül Alpay Tekin, Orta Farsçadaki *Sēnmurv* "sēn kuşu" ses benzerliğinden dolayı \**sēn*\**murg*, *sinmurg* şeklinde *n* ve *m* seslerinin kaynaşması ve yanlış bölünme neticesinde *sî+murg* "otuz kuş" şeklini aldığını ifade eder. Ancak *Sîmurg*'un otuz kuş<sup>5</sup> olarak algılanmasında başka kültürel ve dinî sebeplerin de etkili olduğu belirtilir (2020, s. 308-309).

Simurg, Türk-İslam sanatında hem iyilik timsali hem de kötülük veren bir canavar olarak tasvir edilmekte ve Firdevsî'nin *Şehnâme* adlı eserinde iki yönüyle görülmektedir. Türk minyatürlerinde de bu sahnelerin tasvirleri yer alır (Çoruhlu, 2014, s. 12-13).

Genel olarak değerlendirildiğinde ise metafizik ve kozmik düşüncelerin, dinî, ahlaki ve içtimai değerlerin dile getirilmesinde, insanın hayallerinin anlatımında bir sembol olarak kullanılan Simurg, edebiyatta olgunluğun zirvesini, yücelikler âlemini ve o aşamaya insanın yükselişini ifade eder (Güler, 2014, s. 64). Örneğine sıklıkla rastladığımız masallarda da iyiliğin, yardımın, gücün ve değişimin sembolik göstergesi olarak işlenen bu varlık, zor anda kendisine başvurulana olağanüstü bir yardımcı motif olarak kullanılır. Diğer bir ifadeyle Simurg, kahramanın yolculuğunda bir arayışın ardında gizlidir. Yardımın, iyiliğin ve vefakârlığın betimlenmiş hâlidir. Türkmen masallarında *Simrug* / *Simrug*,<sup>6</sup> Azerbaycan masallarında *Simurg* ve *Zümrüd kuşu* adıyla geçen, yaşadığı mekânı, fiziksel özellikleri yönüyle olağanüstü, taşıdığı özellikler itibarıyla da sadece iyi yönüyle vurgulanan, kahramana yardımcı bir varlık olarak işlenir.

## SİMURG / ZÜMRÜD'ÜN MEKÂNI

### Kafdağı / Yedi Dağın Ardı

Mitolojik dağ motifi olan Kafdağı, efsanevi Anka kuşunun yaşadığına inanılan mekân olarak kabul edilir. Cevahirden yaratıldığına, etrafını bir kuşak gibi suların sardığına ve bütün dağların yeraltından bu dağa<sup>7</sup> bağlı olduğuna inanılır. Ayrıca bazı Türk inanışlarına göre gökyüzü yedi katlıdır ve gök ile yerin birleştiği nokta ufuktur. Ufuktan ötede büyük bir umman vardır ve Kafdağı onun ardında bulunur. Kafdağı'nın ardı ise karanlıktır. Simurg kuşu bu karanlıkta yaşayıp Dünya Ağacı'nın tepesini kendisine mesken tutmuştur (Beydili, 2004, s. 281, 496-497).

Masallarda perilerin ve devlerin yaşadığı mekân olarak tarif edilip ulaşılması en zor olan noktada yer aldığına inanılan Kafdağı'nın kullanımına sıklıkla rastlanılır. İncelenen Azerbaycan ve Türkmen masallarında ise Kafdağı ismi açıkça belirtilmeyip Simurg'un görüldüğü yer, "yedi

<sup>5</sup> Simurg'un otuz kuşla ilgili olduğunu gösteren en önemli kaynak Ferîdüddîn Attâr'ın ünlü eseri *Mantıku't Tayr*'dir (Alpay Tekin, 2020, s. 311). Eserde Kafdağı'nda yaşadığına inandıkları padişahlarını aramaya çıkan kuşların hikâyesi anlatılır. Yolculuk sonunda on binlerce kuşun arasından otuz kuş, Kafdağı'na ulaşabilir ancak oraya vardıklarında Simurg diye bir kuşun olmadığını, asıl Simurg'un kendileri olduğunu anlarlar (Tokel, 2006, s. 307-308).

<sup>6</sup> Türkmen destanlarında da *Simrug* olarak adlandırılır. Örnekler için bk. Şahin, H. İbrahim (2011). *Türkmen Destanları ve Destancılık Geleneği* (2. baskı). Konya: Kömen Yay., s. 358-359.

<sup>7</sup> Mitolojik metinlerde Alvız dağı, İran mitolojisinde Elbürz dağı adıyla karşımıza çıkar (Beydili, 2004, s. 282).

dağın ardı” ifadesiyle verilerek ulaşılmaması en zor noktada konumlandırılmış dağa işaret edilir. Örneğin *Kal Həsənin Nağılı*<sup>8</sup> (Təhmasib, 2005, s. 174-175)’nda padişah tarafından zehirlenen Kel Hesen, padişahın emri üzerine yedi dağın ardındaki dar bir dereye atılarak ölüme terk edilir. Simurg da o sırada orada gökyüzünde uçmaktadır.

### Kutsal Ağaç / Çınar / Orman

Türk Tanrıçılık sistemine göre ağaç, Gök Tanrı’nın simgelerinden biri olarak kabul edilir ve Bay Terek, Temir Kavak veya Hayat (Dünya) Ağacı adıyla bilinen kutsal Evliya Ağaç inancına Türk mitolojisinde ve dünyadaki tüm toplumların mitolojisinde rastlanılır (Beydili, 2004, s. 25). Yeri ve göğü birleştiren söz konusu mitolojik ağaç; meyvesiz olması, dört mevsim boyunca yeşil kalması, tek başına daima ayakta durması, göğün direği olması, kutlu bir dağın tepesinden yükselerek cennete, öte dünyaya ulaşıp Tanrı’nın temsilcisi ve ona en yakın canlı olduğuna inanılması gibi özellikleriyle diğer ağaçlardan ayrı bir öneme sahiptir. Taşdığı bu niteliklerinin yanı sıra genellikle yalnız değildir, üzerinde çift başlı kartal ya da iki büyük kartalla tasavvur edilir ve aracılık görevini bazen ağaç yerine kartalın yaparak insanoğlunun taleplerini Tanrı’ya ulaştırdığına inanılır. Bu nedenle ağaç ile kartal bir bütün olarak kabul edilip Türk mitolojisinde kartalın ağacı, ağacın da kartalı koruduğu (Uslu, 2019, s. 110-114) ve kartalın hayat ağacının üzerinde, göğün beşinci katında yaşadığı düşünülür. Bu kuş, Tanrı’nın gücünün ve erkinin temsilcisidir (Ergun, 2004, s. 157-158). Masallarda da ıssız bir mekânda yer alan ağacın üzerinde bekçilik vazifesini olağanüstü kuş üstlenir.

Türkmen ve Azerbaycan masallarında yaygın olarak Simurg / Zümrüd’ün yuvası, günlerce süren uzun bir yolculuğun ardından ulaşılan ıssız bir yol üzerinde, çöllerde, denizde, ırmak kenarında veya ormanlık bir alanda yer alıp kahramanın dinlenmek üzere mola verdiği büyük bir ağacın üzerindedir. Örneğin *Sırların Açılışı* (Geldiyeva, 2006, s. 21-24) masalında tüccar bir adam tarafından evlatlık alınan kahraman, padişahın kızına âşık olur ve kızın kendisine verdiği vazife üzerine yola düşer. Yolda eyer ve kukla yapan adamın, pişirdiği ekmekleri nehre atan kadının, para verilse de verilmese de dua eden dilencinin, tazısı, köpeği ve domuzu olan padişahın sırrını öğrenmek için ilerler. Son vazifesi için padişahın yanına giderken dinlenmek için bir çınarın dibinde uyur. Bu çınar ağacının üzerinde Simrug kuşunun yavruları yaşamaktadır. *Hatam-Tay* (Geldiyeva, 2006, s. 178-179, 182) masalında Hatam adlı kahraman, sevdiği Tay’ın verdiği vazife üzerine yollara düşerek beş yıl boyunca gittikten sonra ıssız bir çölde takatsiz kaldığı bir anda dinlenirken kuşluk vaktine yakın bir zamanda büyük gürültüyle uyanır. Etrafına baktığında yanında daha önce ömründe karşılaşmadığı, tepesinin nereye ulaştığı belli olmayan, dalları gücüm<sup>9</sup> ağacı kadar gür olmasa da bir öbek meydana yayılan bir ağaç görür. Bu büyük ağacın üzerinde ağacın güçlülükle taşıdığı bir kuş yuvası, içinde de Simrug kuşunun üç büyük yavrusu vardır. *Südamən* (Zeynalli, 2005, s. 129-130) masalında kahraman, kuyuda kaldığı sırada karşısına çıkan kara koçun sırtında yeraltına götürülür. Orada şehrin suyunu kesen ve her gün bir insan yiyen ejderhayı öldürdükten sonra padişahın kendisine sunduğu teklifi reddederek yeniden ışıklı

<sup>8</sup> Masalların adının yazımında orijinaline bağlı kalınmıştır.

<sup>9</sup> Gücüm: Küçük dallı, gür yapraklı, meyvesiz, çok yıllık büyük ağaç (TDDS I, 2016, s. 493).



dünyaya çıkmak isteyince padişahın yönlendirmesiyle çınar ağacında yaşayan Zümrüd kuşunun yanına gider. *Qara At* (Axundov, 2005b, s. 186) masalında İbrahim, yolda dinlenmek üzere mola verdiğiğinde atını bağladığı çınar ağacının üzerinde Zümrüd kuşunun yuvasını ve yavrularını görür.

Türk kültüründe Tanrı'nın birliğini, tekliğini sembolize eden Kutsal ağaç-hayat ağacının aksine ormanlar ise bazı milletlerin mitolojisinde çokluğun, kargaşanın ve kötülüğün sembolü olup içerisinde kötü ruhların yaşadığı yerlerdir. Ancak Türkler bu mekânları ruhların özelliklerine göre "iyi ruhların yaşadığı aydınlık-ışıklı ormanlar" ve "kötü ruhların yaşadığı karanlık ormanlar" olmak üzere iki gruba ayırır. Genel olarak değerlendirildiğinde Türk dünyası kültüründe ve mitolojisinde kutsal ağacın yaygınlığına rağmen ormanların fazla önemi yoktur. Masallarda ormanlar cin, peri, dev gibi olağanüstü varlıkların ya da kutlu kahramanların onlardan kurtulmak için sihirli obje aracılığıyla meydana getirdikleri mekân olarak tasvir edilir (Ergun, 2010, s. 114-115). *Soltan İbrahim* (Axundov, 2005a, s. 257) masalında kahramanın ormanda dev tarafından kanadından vurulmuş Simurg'u bulması, ormanlarda kaotik güçlerin hâkimiyet göstermesine örnek olarak verilebilir.

Ormanın mekân olarak kullanıldığı masalarda çokluğun içerisinde yine tekliğe vurgu yapılır ve kahraman, büyük orman içerisinde, diğer bir ifadeyle kaos ortamında kozmosu sembolize eden Simurg / Zümrüd'ün yaşadığı ağaca sığınır<sup>10</sup>. Örneğin *Simanın Nağlı* (Təhmasib, 2005, s. 24-25)'nda Simurg ve yavruları ormanda yaşar. Simurg, kurtardığı anne ve oğula da ağacın üzerinde bir yuva yapar. *Moltanı Padşahu* (Seyidov, 2005, s. 88) masalında Canı Yağub'un eşi, padişahın kendisiyle evlenmek istemesi üzerine evden kaçır ve nereye gideceğini bilmeyip sonunda bir ormana varır. Ormanda da kurda kuşa yem olmamak için saklandığı ağacın üzerinde Zümrüd'ün yuvası bulunur. *Təlätin Nağlı* (Axundov, 2005b, s. 114-115)'nda Melik isimli tüccarın hilesi sonucunda dağın tepesinde mahsur kalan Telet, taşlara tutuna tutuna biraz aşağıya iner ve her yanı uçsuz bucaksız bir denize varır. Denizde günlerce yol gittikten sonra karaya çıkar ve ormana ulaşır. Orada Simurg'un yuvasıyla karşılaşır.

### Yeraltı / Karanlık Dünya

Erlık'in ve Erlık'i sembolize eden varlıkların yaşadığı mekân olarak tasvir edilen yeraltı dünyası, aynı zamanda kahramana yardımcı olan olağanüstü varlıkların da bulunduğu bir yerdir ve masalarda Zümrüd kuşunun yeraltında, karanlıklar ülkesinde yaşadığı ifade edilir. Bu olağanüstü varlık, karanlıklar ülkesindeki bir ağacın üzerinde yuva yapmıştır ve gerektiğinde karanlık dünyadan ışıklı dünyaya çıkabilme özelliğine sahiptir. İki dünya arasında geçiş yapabilmesi için de genellikle bir amaç uğruna yer altına inmiş veya orada yolunu kaybetmiş kahramanı aydınlık dünyaya çıkarmak gibi yerine getirmesi gereken bir vazifeyi gerçekleştirmeye yarar ve yeraltından yeryüzüne çıkışı gökyüzünden yapar. Yeryüzünden yer altı dünyasına iniş ise genellikle kapı, delik ve kuyu aracılığıyla kurulum giriş ile çıkışın aynı noktadan sağlandığı bu yerler, yeryüzünü bağlayan bir eşik vazifesini görmektedir. Yeraltı dünyasına yolu düşen kahraman için söz konusu mekân, korkunç varlıkla mücadele ettiği imtihan dünyasıdır. İmtihani

<sup>10</sup> Ağaca sığınma ile ilgili bilgi ve örnekler için bk. Ergun, 2004, s. 314-321.

geçtikten sonra kahramana bu dünyada sıçan, aygır, teke gibi yardımcı olan varlıklar da bulunur (Tekin, 2020, s. 326). Yeraltında düzeni temin eden kahraman, kaos ortamının sembolü olan varlığı alt ettiği için yardımcıları sayesinde desteklenerek yine bir geçiş noktasından ait olduğu dünyaya geri döndürülür. Azerbaycan masallarında yeryüzünden yeraltı dünyasına iniş kuyusu aracılığıyla yapılır ve orada eşiğin aşılmasının ardından kurtarıcı olarak Zümrüd kuşuyla karşılaşılır. *Məlikməmməd* (Axundov, 2005b, s. 169-171, 174) masalında padişahın en küçük oğlu, bahçelerindeki gençleştirici özelliğe sahip elmayı çalan devi yakalamak için kuyuya iner. Kardeşlerinin hile yapıp kendisini orada terk etmesi üzerine kuyuda hapsolür ve bir süre sonra yanına gelen kara koçun belinde karanlık dünyaya götürülür. Orada ilerlerken bir ağacın altına geldiğinde Zümrüd kuşunun yuvasını ve yavrularını görür. *Südəmən* (Zeynallı, 2005, s. 129-130) masalında kahraman, kuyuda hapsedikten sonra yanına gelen ak ve kara renkli iki koçtan kara koçun sırtında yerin yedi kat altındaki karanlık dünyaya indirilir. Zümrüd de burada bir çınar ağacının üzerinde yaşamaktadır. *Rəyhanın Nağılı* (Axundov, 2005b, s. 137-139)'nda kuyunun dibine indikten sonra kardeşleri tarafından orada bırakılan Aygır Hesən, üç gün yol gitmesinin ardından karanlık dünyaya iner. Mürsel şahın kızı Dilşad'ı ejderhaya kurban edilmekten, şehri de susuzluktan kurtarıp bu iyiliğinin karşılığında karanlık dünyadan aydınlık dünyaya çıkmak istediğini söyler. Padişah da Hesən'in talebi üzerine o sırada bargâhında olan Zümrüd kuşunu çağırır.

## SİMURG / ZÜMRÜD'ÜN FİZİKSEL ÖZELLİKLERİ

### Güçlü, Devasa Kanatlar ve İri Cüsse

Fars sanatında kuş şeklinde, kanatlı bir yaratık olarak resmedilen Anka, zaman zaman köpek başı, aslan pençeleri bulunan bir tavus kuşu, bazen de insan yüzüne sahip bir kuş şeklinde betimlenir. Pek çok kaynakta Simurg adıyla da bahsedilen bu efsanevi kuşun uçuşa kalktığında bilgi ağacının yapraklarını titrettiği ve tüm bitkilerin tohumlarının dökülmesine neden olduğu söylenir (Karakurt, 2012, s. 97). Uçtuğunda iri cüssesinden dolayı hava kararır ve sel sesine, gök gürültüsüne benzer sesler çıkarır (Erdem, 1991: 199).

Ali Duymaz'ın Anadolu ve Balkan Türklerinin halk anlatılarından elde ettiği tespitlere göre bu mitolojik kuşun fiziksel özellikleriyle ilgili en önemli husus kanatlarıyla ilgilidir. Varyantların çoğunda kuş, uykuya yatmış olan kahramanı kanatlarıyla gölgelendirir. Olumlu özelliklerinin yanı sıra bir örnekte de Anka kuşunun kanatlarını açarak güneş ışığına engel olduğu ve tüm ülkeyi karanlıkta bıraktığı görülür. Her bir kanadıyla bir fili kaldıracak güce sahiptir (1998, s. 93-94). Azerbaycan ve Türkmen masallarındaki Simurg / Zümrüd kuşu da fiziksel açıdan değerlendirildiğinde Anadolu varyantlarına benzer nitelikte olduğu söylenebilir. Güçlü ve devasa büyüklüğe sahip kanatlarıyla tarif edilir. Örneğin *Hatam-Tay* (Geldiyeva, 2006, s. 182) masalında yavrularından gerçeği öğrenmesi üzerine Hatam'a minnet duyan Simrug, uyuyan kahramanın üzerine kanatlarını gerip onu yakıcı sıcağından korur.

Kuş, kanadını açtığında havanın ısısı değişir. *Südəmən* (Zeynallı, 2005, s. 131) masalında Zümrüd kuşu, kahramanın üstüne kanadını gerince Südəmən üşüyüp uykusundan uyanır.

Masallardaki bu efsanevi kuş, yolculuğa çıktığında yıllarca sürecek mesafeleri günler içerisinde kat edecek güce ve dayanıklılığa sahiptir. Bunun için kendisine azık olarak kilolarca tulum et ve su tedarik ettirir. Yolculuk esnasında tükettiği bu yiyecek ve içeceklerin miktarı<sup>11</sup> da iri cüssesine uygun olarak verilir. *Hatam-Tay* (Geldiyeva, 2006, s. 183) masalında kahramana minnettarlığını ifade etmek için onu varmak istediği Gül'ün memleketine ulaştırmak isteyen Sımrug, üç yıl süren yolculuğa yanlarına et ve su aldırarak çıkar. *Malikmamməd* (Axundov, 2005b, s. 176) masalında Zümrüd; belinde kahramanı, bir kanadında kırk şagga<sup>12</sup> eti, diğer kanadında ise kırk tulum suyu taşır ve yol boyunca bu azığı tüketir. *Südamən* (Zeynalı, 2005, s. 131) masalında, kahramanın kendisini ışıklı dünyaya çıkartmasını isteyince Zümrüd kuşu yol azığı olarak yedi tulum su, yedi koyun almasını tembihler.

Yiyeceğini ve içeceğini kanatları üzerinde taşıyabilen devasa kuş, sırtında / belinde ise kahramanı, kahramanın yakınlarını ve dev gibi olağanüstü bir varlığı alıp hızla uçabilmektedir. *Simanın Nağılı*'nda (Təhmasib, 2005, s. 25-26, 46) Simurg, Siman ile annesini sırtına bindirerek çobanın evine götürür. Ayrıca Dev Adamzad'ı da cinler şehrine sırtında taşır. *Soltan İbrahim* (Axundov, 2005a, s. 257) masalında Simurg, Soltan İbrahim'i, Hanmemmed'i, Emireli'yi ve Siyavuş'u sırtına alıp çöle götürür. *Tələtin Nağılı* (Axundov, 2005b, s. 116)'nda Simurg; Telet'i kanatları arasına oturtarak İsfahan şehrine birkaç kanat çırpışında ulaştırır. *Moltanı Padşahu* (Seyidov, 2005, s. 91) masalında padişahın oğlu, Zümrüd'ün kanatları arasında oturarak üç gün üç gecede Semender çiçeğinin bulunduğu Şam'a ulaşır.

Simurg ayrıca insan veya hayvanı yerden kaparak havalanabilecek (Tekin, 2008, s. 431) kadar güçlü pençelere de sahiptir. *Simanın Nağılı* (Təhmasib, 2005, s. 24)'nda zalim padişah tarafından dağın eteğinde bir ağaç altına terk edilen, henüz yeni doğmuş olan bahçıvanın oğlu, Simurg tarafından fark edilip pençeleri arasına alınarak kendi yuvasına taşınır.

### Sihirli Tüyler

Simurg, otuz kuşun renklerinin birleşiminden meydana geldiği düşünüldüğü için *si+reng* adıyla da ifade edilir. Boynu uzun olduğu için Anka denmiş, zamanla Simurguanka olarak kullanılan bu sözcük halk dilinde Zümrüdüanka şeklini almıştır (Tokel, 2006, s. 308).

Türkmen ve Azerbaycan masallarında kuşun rengine, boynunun uzunluğuna ve tüylerinin rengine dair herhangi bir örnek tespit edilememiştir, yalnızca tüylerinin sihirli özelliğinden ve işlevinden bahsedilmektedir. Kahraman darda kaldığında Simurg / Zümrüd tarafından daha önceden kendisine verilen tüyü yakarak kuşu çağırır. *Sırların Açılışı* (Geldiyeva, 2006, s. 24-28) masalında Sımrug kuşu, tüccarın oğlunu padişahın yurduna bıraktıktan sonra ona kendi tüyünden verir ve zor anında yakması hâlinde gelip onu kurtaracağını söyler. İlerleyen bölümlerde kahraman, padişahın sırrını öğrendikten sonra bahaneyle dışarı çıkıp tüyü yakarak Sımrug'u çağırır ve o mekândan kurtulur. *Hatam-Tay* (Geldiyeva, 2006, s. 184) masalında, Hatam'ı güneşe yakın bir yerde bulunan Gül'ün yurduna ulaştıran Sımrug, vedalaşırken kahramana

<sup>11</sup> Duymaz'ın makalesinde bir iki varyant haricinde ortak unsur olarak 40 tulum et ve 40 tulum su verildiği ve bu yiyeceklerin de olağanüstü kuşun büyüklüğünü düşündürdüğü ifade edilir (1998, s. 94).

<sup>12</sup> Şagga: Kesilmiş hayvanın yarası (Akdoğan, 1995, s. 694).

tüyünden verir ve tüyü yakması durumunda nerede olursa olsun yanına geleceğini söyler. *Soltan İbrahim* (Axundov, 2005a, s. 257-258) masalında kahramanı ve arkadaşlarını Nuşaperi'nin olduğu mekâna taşıyan Simurg, ayrılırken İbrahim'e tüyünden verir ve yardıma ihtiyaçları olması durumunda yakmasını tembihler. Sultan İbrahim de Nuşaperi kaçırılınca yardım talep etmek için tüyü yakarak kuşu çağırır. *Moltanı Padşahu* (Seyidov, 2005, s. 91-93) masalında Zümrüd, Şam kalesinden geri dönerken padişahın oğluna tüyünden verir ve başı dara düştüğünde yakması durumunda yardımına geleceğini söyler. Padişahın oğlu, babasının onu öldürmek üzere kandırıp reml<sup>13</sup> elmasını bulması için yolladığı ikinci vazifesine giderken Zümrüd'ün tüyünü yakar ve kuş hemen oğlanın yanında biter. Örneklerde görüldüğü gibi tüyün yakılmasının başlıca sebebi, zor durumdan kurtulmak için olağanüstü varlığa sığınma ihtiyacıdır.

Tüyün yakılmasındaki diğer sebep, kahramana gerekli olan teçhizatı tedarik etmek için kuştan yardım talep etmektir. *Simanın Nağılı* (Təhmasib, 2005, s. 26)'nda çoban, Siman'ın istediği atı, pehlivan kıyafetini ve kılıcı temin etmek için Simurg'un tüyünü yakar ve bunun üzerine oraya gelen kuştan yardım ister.

Bazı örneklerde ise tüyün birden fazla amaç için kullanıldığı görülür. *Məlikməmməd* (Ahundov, 2005b, s. 175-177) masalında Zümrüd'ün tüyü hem vasita hem teçhizat temini için yakılır. Melikmemmed, padişahın kızını ejderhanın elinden, halkı da susuzluktan kurtardıktan sonra Zümrüd'ün yiyeceğini padişahın isteyip tüyü yakarak kuşu çağırır. Aydınlık dünyaya ulaştıktan sonra kuş ona tekrar tüyünden verir ve darda kaldığında çağırmasını söyler. Melikmemmed bir süre terzinin yanında çırak olarak çalıştıktan sonra padişahın büyük oğlunun düğününü duyunca tekrar tüyü yakıp Zümrüd'ü çağırır ve ondan sarı elbise, kılıç, kalkan ve sarı yel atı, ortanca oğlunun düğününde ise kırmızı elbise, kılıç, kalkan ve kırmızı at ister. Zümrüd kısa sürede bu isteklerini de yerine getirir.

## SİMURG / ZÜMRÜD'ÜN İŞLEVLERİ

### Bilgelik

Masalarda Simurg / Zümrüd, yerde ve gökte olan her şeyden haberdar bilge bir kuş olarak geçer. Karşılaştığı insanların yaşamında başına gelen türlü olayları bilir. Kahramanın varmak istediği yolun, aradığı kişinin, almak istediği şifalı yiyecek ve içeceğin, sihirli nesnenin yerini kendisine söyleyen yardımcı varlıktır. Kahramanın yolculuğunun seyrinin değişmesinde önem arz etmektedir. Örneğin *Sırların Açılışı* (Geldiyeva, 2006, s. 24) masalında Simrug, kahramanın padişahın sırrını öğrenmeye gittiğini duyunca o padişahı bildiğini, buldukları yerden çok uzakta olmadığını, padişahın yurdunda kendisinden başka hiçbir insanın yaşamadığını ve onun sırrını sormaya gidenlerin padişah tarafından öldürüldüğünü söyler. *Hatam-Tay* (Geldiyeva, 2006, s. 183) masalında Hatam'ın Gül'ün yurduna gitmek üzere yola çıktığını öğrenen Simrug, çok uzakta olan o yeri bildiğini, yürüyerek ulaşabilmek için altı insanın ömrünün de yetmeyeceğini söyler. *Simanın Nağılı* (Təhmasib, 2005, s. 24)'nda yerin altında ve üstünde olan her şeyi bilen bir kuş olarak tasvir edilen Simurg, gökyüzünde uçarken ağacın dibinde yatan bebeği görür görmez

<sup>13</sup> Reml: Falcıların kum üzerinde çeşitli işaretler çekerek veya başka usullerle fala bakıp gelecekte haber vermesi (ADİL, III, s. 650).

onun padişahın zulmüne uğrayıp çöle terk edildiğini, bahçıvanın oğlu olduğunu ve dünyaya yeni geldiğini anlar. *Kal Həsənin Nağılı* (Tehmasib, 2005, s. 175)'nda Simurg, Kel Hesen'i görür görmez zehirlenmiş olduğunu bilir. *Soltan İbrahim* (Axundov, 2005a, s. 257-258) masalında Sultan İbrahim'in aradığı Nuşaperi'nin yedibaşlı dev tarafından kaçırıldığını<sup>14</sup> ve tılsıma koyulduğunu kahramana söyleyen Simurg, yedibaşlı devi öldürdükten sonra uykuya yatan, uyanınca da Nuşaperi'yi bulamayan Sultan İbrahim tarafından yardım için tekrar çağrılır. O anda da Simurg, kahraman söylemeden neden çağrıldığını, Nuşaperi'nin bu kez de yedibaşlı devin kardeşleri tarafından kuyuya hapsedildiğini dile getirir. *Rəyhanın Nağılı* (Axundov, 2005b, s. 139)'nda Ayğır Hesen, kendisini aydınlık dünyaya çıkararak Zümrüd ile vedalaşırken ona ablasının yerini sorar. Zümrüd de ablasının Gülzemi Gaf padişahının oğlunun elinde tutsak olduğunu, devden istediği on yedi yıllık sürenin dolduğunu ve yakında ona toy yapılacağını söyler. *Məlikməmməd* (Axundov, 2005b, s. 175) masalında, yol hazırlığı için gereken et ve suyu nereden bulacağını bilemeyen kahramanın keyifsiz olduğunu gören Zümrüd, bu malzemelerin yerini bilmektedir ve onu kırk ağaçlıkta bulunan padişahın ülkesine yönlendirir. Orada yedi yıldır suyu kesen ve her gün bir kızı kurban olarak alan ejderhadan dolayı halkın sıkıntı çektiğinden de haberdardır.

### **Rehberlik**

Simurg / Zümrüd kuşu, masalın belirli bir epizotunda ortaya çıkar ve kahramanla tanıştıktan sonra kahramanın aradığını bulması, karşılaşılabileceği tehlikelerden korunması için ona nasihatlerde bulunarak rehberlik eder.<sup>15</sup> Bu yol gösterme işlevi genellikle kuşun kahramanı varmak istediği mekâna ulaştırdığında, vedalaşma anında gerçekleşir ve kimi zaman masalın belirli bölümlerinde kuşun kahramana nasihat vermesi motifi tekrarlanır. Rehber kuşun söylediği her söz tılsım niteliğindedir ve kahramanın önüne çıkan engelleri aşması için bu sözlere uyması yeterlidir.

Kahramanın ölümden kurtulmasında yol gösterici bir kuştur. *Sırların Açılışı* (Geldiyeva, 2006, s. 24-28) masalında Simrug, kahramana padişahın sırrı öğrendikten sonra iki rekât namaz kılma bahanesiyle müsaade alıp dışarı çıkmasını ve kendisini çağırmasını tembihler. Kahraman, kuşun dediklerini yerine getirerek amacına ulaşır ve ölümden kurtulur.

Simurg / Zümrüd kahramana gerekli malzemeyi temin etmesi ve tılsımlı tuzaklardan kurtulması için öğüt verir. *Simanın Nağılı* (Tehmasib, 2005, s. 26-27, 47)'nda Simurg ile birlikte şehre gelen çoban, kuşun verdiği öğütleri yerine getirerek kahramanın istediği giysiyi, atı ve kılıcı tedarik eder. Siman tılsıma yakalandığında ise tılsımdan kurtulması için girdiği bağda karşısına çıkan on iki incir ağacından birini vurup diğerlerinin altından geçmesini, yapraklara değmemesini ve sonuncu ağaca geldiğinde ona kılıçla vurmasını tembihler. Siman, Simurg'un dediklerini

<sup>14</sup> Masalda kızların devler tarafından kaçırılmasının kökeni, mitik dönemde ruhlara sunulan insan kurbanı olarak açıklanır (Yalçınkaya, 2019, s. 49).

<sup>15</sup> Sözlü anlatı türlerinde kuşların yardımcı, haberci, kurtarıcı, yol gösterici işleviyle kullanılışı üzerinde çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bu konuda destan metinlerindeki inceleme için bk. Küçük, Mehtap (2020). "Sibirya Sahası Türk Destanlarında Kahramana Yardımcı Kuşlar Üzerine Bir İnceleme". *Düşünce ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 3, s. 41-67; Türk kültüründe baykuşun yardımcı işlevlerindeki kullanımı için bk. Köse, Serkan (2019). "Türk Kültüründe Baykuş". *Kültür Araştırmaları Dergisi*. C. 1, S. 3, s. 288-301.

yaparak tılsımdan kurtulur. *Məlikməmməd* (Axundov, 2005b, s. 175-176) masalında Zümrüd'ün kahramanı padişahın yanına yönlendirmesi sonucu yola çıkmak için gereken azık temin edilir.

Söz konusu olağanüstü kuş, kahramanın sevdiğini bulması ve esaretten kurtarması için akıl verir. *Soltan İbrahim* (Axundov, 2005a, s. 257-259) masalında Simurg, padişahın kızını arayan Sultan İbrahim'i ve arkadaşlarını Nuşaperi'nin yanına getirip nasihat verir. Nuşaperi'yi kurtarmak için kahramana önce devin kardeşlerini öldürmesi gerektiğini söyler. Devin kardeşlerini öldürdükten sonra yine Simurg'un yanına gelen kahramana bu kez dünyadaki bütün hayvanların toplandığı tepenin eteğine gitmesi gerektiğini, oradaki hayvanları öldürdükten sonra yel değirmenine vurup tılsımı çözebileceğini, değirmen taşının altındaki kuyuda bulunan Nuşaperi'yi getirmesini tembihler.

Zümrüd, kahramanın hatalı bir davranışta bulunmasını önler. Zalim olanın cezalandırılması konusunda ise yönlendiricidir. *Moltanı Padşahu* (Seyidov, 2005, s. 90-91, 93, 98-99) masalında Canı Yağub, zalim padişahın oğlunu öldürmek isteyince Zümrüd kuşu engel olup onu bu niyetinden vazgeçirir. Ardından Semender bağının çiçeğini bulmak üzere yola çıkan padişahın oğluna babasının onu ölüme gönderdiğini, bu yoldan geri dönmesini söyler. Oğlan, babasına söz verdiği için yolundan ölse de dönmeyeceğini dile getirince Zümrüd, bu mert delikanlıya Semender çiçeğinin Şam kalesinde bulunduğunu, oranın tılsımlı olduğunu ve oraya ne kadar yaklaşırsa yaklaşsın aradaki mesafenin artacağını söyler. Ardından oğlanı Şam kalesine ulaştırıp dönerken kapının yanındaki oku ve yayı bir ağaçla kaldırmasını, kapının üstünde yanan mumun kendisine değmeden yanan yerine tek seferde okla vurmasını tembihler ve mumun kendisine değerse kül olacağını, eğer üç ok atışında da mumum ateşini söndüremezse taş olacağını söyleyip gider. Padişahın verdiği ikinci vazifeyi duyunca da Zümrüd kuşu, oğlanı uyarır ve ona yolun sağ tarafından giderse karşısına büyük bir dağ çıkacağını, orada yaşlı bir hocanın olduğunu, reml elmasının yerini ona sormasını tembihleyip döner. Masalın ilerleyen bölümlerinde ise Zümrüd, kız kardeşine de göz koyan zalim babasını öldürmek için kendisine danışan padişahın oğluna ormandaki tüm adamları toplayıp kendi şehrine dönmesini ve eski vezirden kılıç kalkan alıp padişahın karşısına çıkarak onu öldürebileceğini söyler.

### Şifalandırma

Masalarda kahramanın başına gelen her türlü felaket ve yoluna çıkan her türlü karşıt güç, onun erginlenme sürecine giden yolda gelişmesi için birer gereksinimdir. Ancak bu süreç ve eşikler kolay aşılamadığı için kahramana bazen güç kaybettirir, kahramanın belirli süreliğine de olsa geri çekilmesine,<sup>16</sup> yenik düşmesine yol açar. Bu esnada onun yardımına gelen olağan veya olağanüstü varlıklar, fiziksel açıdan iyileşmesinde ve güçlenmesinde<sup>17</sup> etkilidir.

<sup>16</sup> Joseph Campbell, büyümlü eşikten geçişin yeniden doğum alanına geçiş olduğu fikrini dünyanın her yerinde rahim imgesi olarak kabul edilen balinanın karnıyla sembolize eder ve kahramanın bu aşamada eşik gücünü elde etmek yerine bilinmezlik içinde kaybolduğunu, ölmüş gibi görüldüğünü ifade eder (2013, s. 107).

<sup>17</sup> Kırgız mitolojik destanlarından *Boston*'da Alp Kara Kuş, minnet ifadesi olarak yavrularını ejderhanın elinden kurtaran kahramanı yutar. Ancak yavrularının kendisini didikleme üzerine onu kursağına indiremeden geri kusar. Bunun üzerine Alp Kara Kuş, yavrularına Boston'u iki kez hazmedebildiğini, üç kez hazmetmeme izin verseydiniz geri çıkardığımda ateşte yanmaz, suda boğulmaz şekilde daha güçlü, ölümsüz hâle getirecektim, der (Yıldız, 2009, s. 262-263). Söz konusu durum, Simurg'un ejderha gibi büyük bir engeli aşan kahramanı şifalandırıp güçlendirmesine

Azerbaycan masallarında şifalandırma işleviyle örneğine rastlanılan Simurg / Zümrüd kuşu, kahramanı en zayıf düştüğü, ölmek üzere olduğu aşamada bulup sağaltırken tasvir edilir. *Simanın Nağlı* (Təhmasib, 2005, s. 41)'nda Dev Firuz'u öldüren kahraman kendinden geçip evin bir köşesinde yatarken Simurg gelip Siman'ı iyileştirip ayıltır. *Kəl Həsənin Nağlı* (Təhmasib, 2005, s. 175)'nda Simurg, zehirlenen kahramanın ağzını yalayıp biraz süt emzirerek onu kendine getirir.

Kahramanın güç kaybetmesi, bedeninin yara alması dış etkenlerden dolayı olabildiği gibi kendi iradesiyle de gerçekleşir. Bunun için kahramanın çaresiz kalması ve geçerli bir sebebinin olması gerekir. Söz konusu durumda da tedavi etme işlemi yine olağanüstü kuş tarafından yapılır. *Südamən* (Zeynallı, 2005, s. 131-132) masalında kahraman yolda koyunlardan birini yere düşürürce azık olarak bacağına bir parçasını keserek Zümrüd'e verir. Işıklı dünyaya gelince aksayarak yürüyen kahramanı gören kuş, tadı diğerlerinden daha tatlı geldiği için yemeyip dilinin altında sakladığı eti çıkartıp yerine koyar. Kanadını da kahramanın üzerine çekip bacağına sağaltır. *Məlikməmməd* (Axundov, 2005b, s. 176) masalında benzer şekilde aydınlık dünyaya yaklaşırken bir eti elinden düşüren kahraman, çaresiz kalıp Zümrüd'e kendi baldırından kesip verir ve yere indikten sonra kahramanın aksayarak yürümesinden bu durumu anlayan Zümrüd, dilinin altındaki eti yerli yerine koyar, ardından tükürüğünden sürüp onu iyileştirir.

Simurg'un şifalandırıcı özelliğinin tersi olarak bir örnekte ise kendisinin tedavi edilmeye ihtiyaç duyduğu görülür. *Soltan İbrahim* (Axundov, 2005a, s. 257) masalında şifalandırılan Simurg kuşudur, şifalandıran ise masal kahramanı Sultan İbrahim'dir. Ormanda ilerlerken kahraman, yedibaşlı dev tarafından kanadı kırılıp sızlanan Simurg'a rastlayıp güvercinlerin attığı yaprağı ezerek kuşun kanadına sürer ve onu iyileştirir.

### **Koruma ve Himaye Etme**

Masalarda kahramanı veya kurtarıma ihtiyacı duyan bebeği, kadını vb. gökyüzünde uçarken fark eden Simurg / Zümrüd yere inerek onu güçlü pençeleriyle yakalar ve yuvasına, kendi yavrularının yanına götürerek belirli bir süre himayesi altına alır. Bu koruyuculuk belirli bir zaman dilimini kapsamaktadır. Kahramanın masalda kalıcı olarak durağan konuma düşmeyip hareket hâlinde olması ve diğer eşikleri de aşabilmesi için olağanüstü kuşun kanatları altından / koruyuculuğundan çıkıp yeniden dış dünyaya dönüş yapması şarttır. Ancak bazen söz konusu durumlarda da Simurg, kahramanın ara sıra karşısına çıkarak onu korumaya ve kontrol etmeye devam eder. *Simanın Nağlı* (Təhmasib, 2005, s. 24-26, 46-47)'nda Simurg, dağın eteğinde yer alan büyük bir ağacın altına terk edilen bahçıvanın oğlunu kurtarır. Götürüp Nil nehrinde yıkar, Karadağ'ın taşından bir parça ezip tüysüz, saçsız bir et parçası gibi dünyaya gelen bebeğin tüy yerlerine sürer. Bebeğe kendi yuvasında, yavrularının yanında bir yıl boyunca bakar. Özellikle yoksul insanları çok seven bir kuş olarak tarif edilen Simurg, ardından çölde gezerek bebeğini arayan anneyi de görüp ormanda bulunan oğlunun yanına götürür. Her gün avlanıp yarısını kendi yavrularına, yarısını da bahçıvanın hanımı ile Siman'a verir. Belirli bir süre sonra ise kahraman ile annesini bir çobana emanet eder ancak kahramanın üzerinden tam olarak elini

---

örnektir. Yutma ve geri kusma şeklinde işlenen bu motif örneği Türk Dünyasının bazı geleneklerinde bulunmakla birlikte değerlendirdiğimiz Türkmen ve Azerbaycan masallarında tespit edilememiştir.

çekmez, arada sıra gelip Siman'ı kontrol eder. Masalın ilerleyen bölümlerinde kendisine sihir yapan yaşlı kadını öldüren Siman, bir pınar başında elini yüzünü yıkadıktan sonra dinlenmek için uyur. O sırada Simurg gökte uçarken kendisini görür ve hemen yere inip kanadıyla Siman'ın üzerine örter, uyanana kadar bekçiliğini yapar.

Zümrüd, zalimlerin zulmünden kaçan insanların sığındığı bir varlıktır. *Moltanı Padşahu* (Seyidov, 2005, s. 88-89, 95-97) masalında, padişahın zulmünden kaçan Canı Yağub'un eşini Zümrüd kuşu himayesine alır. Ondan yanında kalmasını, yavrularını gözetmesini ister ve zor durumda kendisine iyilik yapacağını söyler. Masalın ilerleyen bölümlerinde padişahın kendisini kovması üzerine yola düşen Canı Yağub da eşinin yaşadığı ağaca rastlar. Zümrüd onu da yanında saklar. Zalim babasının zulmünden kaçan padişahın oğlu ve gelini de gelip Zümrüd'ün yuvasına sığınır. Padişah, evde tek kalan öz kızıyla da evlenmek isteyince kızı da evden kaçır ve iyi niyetli eski vezirlerinin yardımıyla Zümrüd'ün yanına gönderilir.

Kahramanın düşman ile çarpışırken yanında bu olağanüstü kuşun yer alması da Zümrüd'ün koruyuculuk işlevini örneklendirir. *QaraAt* (Axundov, 2005b, s. 187) masalında İbrahim, orduyu mağlup ederken kara atın, kaplanın ve Zümrüd'ün yavrusuyla birlikte.

### **Kurtarma**

Masallarda Simurg / Zümrüd'ün en önemli işlevlerinden birisi de kahramanı içerisinde bulunduğu zor durumdan kurtarmasıdır. *Hatam-Tay* (Geldiyeva, 2006, s. 187-191) masalında Hatam, hilekâr Gül'ün gerçek yüzünü görünce onu kendi tuzağına düşürdükten sonra Gül'ün yurdundan Sımrug tarafından kurtarılır. *Simanın Nağılı* (Təhmasib, 2005, s. 21, 24)'nda çocuksuzluktan mustarip Deşküvar isimli zalim padişahın fermanı üzerine bir dağın eteğinde ağaç altına terk edilen bahçıvanın bebeği, Simurg tarafından fark edilip ölümden kurtarılır. *Kəl Həsənin Nağılı* (Təhmasib, 2005, s. 175)'nda Simurg, kahramanı ölmek üzereyken bulup kurtarır.

Söz konusu durumda kuş, kahramanın yanına gelerek onu tehlikeli mekândan güvenli mekâna götürdüğü gibi gerektiğinde kendisi de tehlikeli duruma müdahale eder. *Moltanı Padşahu* (Seyidov, 2005, s. 88) masalında padişahın fermanına uymayan Canı Yağub'un ateşe atılacağı sırada durumu Yağub'un eşinden haber alan Zümrüd kuşu, kırk tulum suyu gökyüzünden ateşin üzerine boşaltarak sönmeyen ateşi söndürür ve onu yanmaktan kurtarır.

### **Taşıma**

Masallarda olağanüstü varlıklar içerisinde sıkça karşılaşılan uçan atın vazifesini bu varlığın kullanılmadığı durumlarda olağanüstü kuşlar üstlenir. Kahramanın her zaman yanında olan atı ile kahramanın dar anında yanında olan yardımcı kuş bu anlamda benzerlik gösterir ve ulaşılması mümkün olmayan yolları aşmak için tılsım motifi kullanılmadıysa vasita olarak bu tür olağanüstü varlıklara ihtiyaç duyulur.

Simurg / Zümrüd, güçlü kanatları arasına aldığı kişiyi dilediği yere kısa süre içerisinde ulaştırır. Taşıma<sup>18</sup> görevi gerçekleştikten sonra kahramanla vedalaşıp geri döner. *Sırların Açılışı*

<sup>18</sup> Kırgız Türklerinin *Er Soltonoy* destanında, yardımcı kuş vazifesinde yedi tane gökbaşlı alaca karga (Kököbaşıl çökö taan), Temir Han ve Bolot Han'ın Kalmuk zindanında aç ve susuz bir şekilde tutsak olduğunu öğrenen eşi Orolhan



(Geldiyeva, 2006, s. 24, 27-28) masalında Sımruğ, kahramanı padişahın yaşadığı şehre götürüp getirir. *Hatam-Tay* (Geldiyeva, 2006, s. 188, 190-191) masalında Sımruğ'un verdiği tüyü yakıp beklemeye başlayan kahramanın bir süre sonra kulakları çınlar. Bunun üzerine Sımruğ'un geldiğini anlayıp köşkün üstüne bir günde ulaşılan merdivenlerden çıkınca havanın sisli bir bulutla kaplandığını görür. Bu da Sımruğ kuşunun alametidir. Kuş gelip köşkün üzerine kara bulut gibi durur ve Hatam, lanetli köşkten çıkarak kuşun arkasına binip yeniden uzun yolları aştıktan sonra sevdiği Tay'ın yurduna geri döner. *Simanın Nağılı* (Təhmasib, 2005, s. 41)'nda Simurg, kahramanı iyileştirdikten sonra sırtına bindirip nar bağına götürür. *Südəmən* (Zeynallı, 2005, s. 131-132) masalında Zümrüd, kahramanı karanlık dünyadan aydınlık dünyaya, oradan da istediği şehre taşır. *Soltan İbrahim* (Axundov, 2005a, s. 257) masalında Simurg, kahramanla birlikte Hanmemmed, Emireli ve Siyavuş'u ormandan alarak çöle, Nuşaperi'nin olduğu mekâna götürür. *Tələtin Nağılı* (Axundov, 2005b, s. 115-116)'nda Simurg, yavrularını yılan yem olmaktan kurtaran kahramana minnettarlığını bildirmek için onu gitmek istediği İsfahan şehrine taşır. Zümrüd kuşu, *Rəyhanın Nağılı* (Axundov, 2005b, s. 139)'nda Reyhan'ın kardeşi Aygır Hesen'i ve *Məlikməmməd* (Axundov, 2005b, s. 176) masalında Melikmemmed'i karanlık dünyadan aydınlık dünyaya taşır. *Moltanı Padşahu* (Seyidov, 2005, s. 91) masalında Zümrüd kuşu, yolundan dönmeyen padişahın oğlunu Semender çiçeğinin olduğu Şam kalesine üç gün üç gecede ulaştırır.

## SİMURG / ZÜMRÜD'E KARŞI KAOSU SEMBOLİZE EDEN GÜÇLER

### Ejderha / Yılan

Türkçede *ejder* veya *ejderha* olarak adlandırılan hayvan, Farsça *azi-Dsâka* sözcüğünden türetilmiştir. Bazı metinlerde evren olarak adlandırılır. Genel olarak çok iri yılan<sup>19</sup> şeklinde tasvir edilir ve masalarda su kaynaklarının koruyucusu olarak işlenir. Halkın su ihtiyacının karşılanması ejderhanın kontrolündedir ve su alabilmek için kendisine bir insanın kurban olarak sunulması gerekir (Boratav, 2012, s. 66). Ejderhanın dünyanın direği olarak kabul edilen kozmik ağaç ve hayat kaynağı olan suyla birlikte görülmesi de onun mitik dönemde kutsal ve koruyucu varlık olduğunu gösterir. Ancak mitik dönemdeki bu suyun koruyucu iyesi, sonraki dönemlerde ise insanlara zarar veren demonik bir tipe dönüşmüştür (Yalçınkaya, 2019, s. 48-49). Masalarda da yılanın su kenarına yakın bir yerde konumlandırılmış ağaca<sup>20</sup> tırmanırken görülmesi, eski ve yeni formundan izler taşıdığına örnektir. *Tələtin Nağılı* (Axundov, 2005b, s. 115)'nda yılan, deniz kenarında yer alan ormanda yaşayan Simurg'un yuvasına tırmanırken tasvir edilir.

Türklerde erken dönemlerde bereket, refah, güç ve kuvvetin sembolü olan ejderha, Ön Asya kültürleriyle etkileşimden sonra anlam zayıflamasına uğrayıp daha çok alt edilen kötülüğün

---

tarafından yumurtadan çıkar çıkmaz eğitilir ve kargalar, insan dilinden anlayacak seviyeye geldiklerinde zindanda yatan bahadırlara mektup taşıma vazifesiyle Orgut şehrine gönderilir. Üç aylık uzaklıktaki yolu altı günde aşan kargaların boyunlarındaki mektubu alıp okuyan bahadırlar da Orolhan'a cevap yazarak kuşları Çınabat şehrine aynı vazifeye geri gönderir (Çeribaş, 2011, s. 173). Söz konusu durum, anlatı türlerinde yardımcı kuşların kahramanı üzerinde taşıma işlevinin yanı sıra darda kalan kahramana haber ulaştırmak ve ondan haber getirmek adına mektup vb. nesnelere taşıdıklarını örneklemiştir.

<sup>19</sup> Çinlilere göre bir su yılanı 1000 yıl sonra ejderhaya dönüşmektedir. Su yok edici niteliğe sahip ise ejderha da yok edici; su koruyucu ve destekleyici nitelikte ise ejderha da koruyucu ve destekleyicidir (İnayet, 2010, s. 54).

<sup>20</sup> Türk mitolojisinde dokuz dallı kutsal ağaç sadece gökyüzünde değil yeraltında da bulunur ve ağacın üzerinde Kara Kuş, altında ise yılan bekçilik vazifesi yapar (Küçükbaşmacı, 2017, s. 202).

simgesi hâline gelmiştir (Çoruhlu, 2002, s. 133). Ancak Azerbaycan masallarında ejderhanın öldürüldükten sonra etinin Simurg / Zümrüd'ün yavrularına, yüreğinin ise kahramana yedirilmesi motifi, bu varlığın taşıdığı olumsuz anlamın yanında eski dönemlerde taşıdığı bereket ve güç gibi olumlu anlamlarının izlerini de yansıtır. *Simanın Nağılı* (Təhmasib, 2005, s. 25)'nda ejderha, Simurg'un yavrularını yemek için ağaca tırmanırken Siman tarafından çınar ağacının kalın tarafıyla vurularak öldürülür. Simurg bunu görünce ejderhanın etini üç kez gagalayıp iyi yerinden yavrularına, yüreğini de Siman'a verip geri kalanını atar. *Südəmən* (Zeynallı, 2005, s. 130) masalında ejderha, Zümrüd kuşunun yavrularını yemek için çınar ağacına çıkarken Südemen tarafından okla öldürülür. Etini kuşun yavruları yer, kalanını annelerine ayırırlar. *Qara At* (Axundov, 2005b, s. 185-186) masalında İbrahim, üvey annesinin zulmünden kaçmak için kara atıyla gökyüzüne uçarak şehirden çıkar ve epey gittikten sonra bir çınar ağacının dibine atını bağlar. O sırada bir ejderhanın Zümrüd kuşunun yavrularını yemeye çalıştığını görür ve İbrahim, kılıcıyla ejderhayı ikiye bölüp öldürür. Etini de kuşun yavrularına verir. *Sırların Açılışı* (Geldiyeva, 2006, s. 24) masalında kahraman çınar ağacının yanında uyurken ağacın üzerinden gelen gürültüyü duyması üzerine uyanınca çınarın üstüne kara bir yılanın çıkıp Sımrug kuşunun yavrularını yemeye çalıştığını görür. Ok ve yayı ile kara yılanı<sup>21</sup> öldürür, etini de doğrayarak Sımrug'un yavrularına verir.

Ejderha, efsanelere göre nefesiyle insanları kendisine çeken, ağızından alevler saçan ve geçtiği yerlerdeki bitkileri yakan, genellikle yedi başlı olarak tasvir edilen büyük yilandır (Arı, 2003, s. 335). Türkmen masallarında da ağızından ateşler saçan, korkunç, demonik bir varlık olarak gösterilir. Varacağı mekâna yeri titreterek, göğü karartarak gelir. Kendisiyle çarpışan kahramanı belirli bir süre güçsüz bırakır. *Hatam-Tay* (Geldiyeva, 2006, s. 179-182) masalında Hatam, yolda dinlenirken çıkan tufanın ve zelzelenin uğultusundan sallanmaya başlar ve yakınında bulunduğu ağacın dibine gidip baktığında üç kuş yavrusundan birinin ağladığını, birinin keyifsiz olduğunu, üçüncüsünün ise güldüğünü görüp bunun sebebini sorar. Kuşlar, bu yalancı tufanın ve zelzelenin sebebini ejderhadan kaynaklandığını, kendilerini sırayla yemek için geldiğini söyler. Ardından güneşi sis kaplar, hava kapkaranlık olur. Zelzele gittikçe artar ve güçlü bir rüzgâr, kahramanı yuvarlayarak bir çukura sürükler. O anda ejderha gelip ağaca tırmanıp Sımrug'un yavrularını yakalamaya çalışırken Hatam, yanında bulunan keskin kılıcını alıp gün boyunca her gürleyişinde, öfkeli olduğunda ağızından alevler saçan ejderhayla dövüşür. Kuş yavruları bu durumu görüp ejderhanın üstünde pervaz ederek uçar ve böylece çoğu defa Hatam'ın kendisini toplamasına yardım ederler. Kahraman, akşama kadar güreştikten sonra ejderhayı öldürür, kendisi de üç gün boyunca mecaliz yatar.

Mitolojik düşünceye göre ejderha, hamile kadınların içine girerek dünyaya gelecek olan çocuğu öldürür. Bu mitolojik görüşün izini yaşatan hikâyelerde Simurg kuşunun yavrularını

<sup>21</sup> Ejderha yerine yılanın geçtiği metinlerde ise bu varlık, ateş yerine kara renk sembolizmiyle yansıtılır. Yılanın renginin kara olarak tasvir edilmesi, Erlik'in renginin kara olmasından kaynaklanmaktadır (Durbilmez ve Tekin, 2020, s. 310). Ezeli karanlık, boşluk, ölüm karanlığı, üzüntü, büyü, kötülük veya ölümle ilgili mitlerde geçen tanrılar, kaos ortamı, Şeytan vb. varlıkların rengi karadır (Çoruhlu, 2002, s. 183).

yemektedir (Beydili, 2004, s. 192). Masalarda da ejderha/yılan figürünün<sup>22</sup> Simurg / Zümrüd'ün yavrularına zarar vermek için yaklaşması aynı görüşün yansımaları olarak işlenmeye devam eder. İncelenen tüm örneklerde benzer şekilde olduğu gibi *Melikmammad* (Axundov, 2005b, s. 174) masasında da ejderha, karanlık dünyada bir ağaç üzerine yuva yapmış olan Zümrüd'ün yuvasına çıkıp yavrularını yemeye çalışırken kahraman tarafından kılıçla öldürülür.

### Kötü Huylu Dev

Farsça *div* sözcüğünden Türkçeye geçmiş olan *dev* kelimesi *Türkçe Sözlük*'te "1. Korkunç, çok iri ve olağanüstü güçlü masal yaratığı. 2. Olağanüstü irilikte olan. 3. Çok büyük, çok önemli" (2005, s. 512) şeklinde tanımlanır. Tanımda fiziksel ve karakteristik özelliğine dikkat çekilen bu olağanüstü varlık, sözlü kültür ürünleri içerisinde sihirli masalarda sıkça karşımıza çıkar.

Genel olarak bakıldığında dev, bütün dünya mitolojilerinde görülür ve başlangıçtan beri menfi<sup>23</sup> ve müspet<sup>24</sup> olmak üzere ikili karakterini devam ettirmiştir (İnayet, 2010, s. 55). Masalarda iyi ve kötü huylu olarak betimlenir. Fiziksel olarak ise olağandışı boyutlarıyla tasavvur edilir.

Bahaeddin Ögel, bütün Türk boylarında dev motiflerinin bir kısmının ortaklık gösterdiği görüşünde olup Ön Asya Türklerindeki devleri kötü ruh ile kimi zaman şeytani varlıklar olan demonlar ve dünyadaki bütün yaratıkların normal boyutlarının çok üstünde olan devler olarak iki grupta toplar (1995, s. 561).

Devin kendine has tipolojik ve karakteristik özelliklerinin yanı sıra yeraltı dünyasına ait varlıklarla da bağının olduğu düşünülür. Bu konuda Alimcan İnayet, İşankul'un devin çok başlı, tüylü, boynuzlu olması, alev püskürtmesi, uçması, kuşa dönüşmesi ve kasırga çıkarması gibi fiziksel özellikleri itibarıyla ejderhadan veya yırtıcı hayvandan geldiği görüşünde olduğunu belirtir (2010, s. 58). Bu anlamda dev, hayvan formundan insan<sup>25</sup> formuna dönüştürülmüş korkutucu bir varlık olarak kabul edilebilir.

Devin çok başlı olması sembolik açıdan bu varlığın korkutucu yönüne işaret ederken mitik anlamda ise üç veya yedi<sup>26</sup> gibi formel sayıları masal metnine dâhil eder ve vahdet karşısında kesretin, diğer bir ifadeyle birlik karşısında çokluğun karşılığı olan kötülüğün, şeytanın<sup>27</sup> sembolüdür. Dolayısıyla devin çok başlı olması birlik karşısında kaos ve düzensizliğin tasviri olarak yorumlanır (Sarpkaya, 2021, s. 93-94). Azerbaycan masalarında kozmosu sembolize eden

<sup>22</sup> Türk mitolojisinde Dünya Ağacı'nın üst kısmını kartal, orta kısmını at, boğa, geyik, koyun, alt kısmını ise yılan ve balık sembolize eder ve Dünya Ağacı kozmosu kaostan ayırıp kozmosun tabakalarının sınırını teşkil eder (Bayat, 2020, s. 56).

<sup>23</sup> Kötü huylu devler üzerine yapılmış çalışmalar için bk. Yıldız, Naciye (2010). "Türk Destanlarında Kötü Huylu Devler". *Millî Folklor*, Yıl 22, Sayı 87, s. 41-51; Koçak, Aynur (2018). "Karaçay-Malkar Nart Destanlarında Kaotik Varlık Olarak Emegen/ler". *Aydın Türklük Bilgisi Dergisi*, Yıl 4, Sayı 7, s. 109-122.

<sup>24</sup> İyi huylu devler üzerine yapılmış çalışmalar için bk. Aça, Mustafa (2001). "Yitöşlik Destanının Sibiryâ (Tümen) Türkleri Eş Metnindeki Olağanüstü Yardımcı Kahramanlar Üzerine Bir Deneme". *Millî Folklor*, 7 (51), s. 65-74; Bahadır, Yeliz (2019). "Türk Dünyası Masalarında İyi Huylu Devler ve Fonksiyonları". *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 14, s. 121-134; Devlerin genel özellikleri için bk. Şahin, Özlem (2020). "Türk Destanlarındaki Devlerin Genel Özellikleri ve Türk Mitolojisi ile İlgileri". *Yenisey*, Yıl 1, Sayı 1, s. 11-24.

<sup>25</sup> Dev yaşadığı mekânlar açısından da insan gibi tasavvur edilir. Detaylı bilgi için bk. Sarpkaya, 2021, s. 95.

<sup>26</sup> Yedi başlı dev, bütün Türk boylarında görülmektedir. Bk. Ögel, 1995, s. 564.

<sup>27</sup> Eski Türk inançlarındaki Erlik veya benzeri varlıkların sonraki dönemlerde, bilhassa İslami inanç sisteminde yerini dev veya benzeri varlıklara bırakmıştır (Yücel, 1998, s. 44).

Simurg'un insan yiyen devden korkması, onun bulunduğu mekâna gitmemesi veya kaosu sembolize eden devle yine kaosun mekânı olarak görülen ormanda<sup>28</sup> karşı karşıya gelmesi durumunda çatışıp yara alması, kaos ile kozmosun olağanüstü motifler aracılığıyla gösterimi olarak okunabilir. Düzensizliğin içinde oluşan çatışma durumu da düzeni sağlayıcı olarak görülen kahramanın gelmesi ve devi alt etmesiyle sona erer. *Soltan İbrahim* (Axundov, 2005a, s. 257) masalında Simurg, padişahın kızı Nuşaperi'yi kaçıran yedibaşlı devi görüp peşinden gider ve ormanda dev tarafından vurulup yere düşürülür. Kanadı kırık bir hâlde sızlarken Sultan İbrahim onun yardımına yetişir. *Simanın Nağlı* (Təhmasib, 2005, s. 41)'nda Simurg, kötü huylu olan Dev Firuz'un korkusundan Han-Hanı Çin'in toprağına gidemez. Siman, devi öldürdükten sonra Simurg oraya gelip kahramanı bulur. Söz konusu durum, insan için ideal olan evren tasarımında düzenin tam anlamıyla var olabilmesinde düzensizliğin, kargaşa ortamının sonlandırılmasının gerekliliğine işaret eder ve anlatıcı bu durumda kahramanı vazifelendirerek bozulan düzenin yeniden kurulmasını sağlar.

## SONUÇ

Oğuz grubu Türk boylarından Türkmen ve Azerbaycan Türklerinin zengin masal külliyyatı içerisinde seçilen toplam on iki masal metni üzerinden yapılan değerlendirme neticesinde Simurg / Zümrüd kuşu motifinin her iki sahanın masallarında ortaklık gösterip her zaman olumlu bir profilde tasvir edildiği ve bulunduğu mekân, taşıdığı özellikler, kullanıldığı işlevler, mücadele ettiği karşıt güçler itibarıyla mitolojik yönünü koruduğu tespit edilmiştir. Elde edilen sonuçlar tablo hâlinde aşağıda gösterilmiştir:

**Tablo 1:** Türkmen Masallarında Simurg Motifi

Tespit Edilen Saha/ Masalın Adı	Kuşun Adı	Tespit Edilen Mekânı	Tespit Edilen Fiziksel Özellikleri	Tespit Edilen İşlevleri	Tespit Edilen Karşıt Güçler
Tkm. Sırların Açılışı	Simrug	Çınar ağacı	Sihirli tüy	Bilgelik, Rehberlik, Taşıma	Kara yılan
Tkm. Hatam-Tay	Simrug	Uzun, büyük bir ağaç	Sihirli tüy, Geniş kanatlar, İri cüsse	Bilgelik, Kurtarma, Taşıma	Ejderha

**Tablo 2:** Azerbaycan Masallarında Simurg / Zümrüd Motifi

Tespit Edilen Saha/ Masalın Adı	Kuşun Adı	Tespit Edilen Mekânı	Tespit Edilen Fiziksel Özellikleri	Tespit Edilen İşlevleri	Tespit Edilen Karşıt Güçler
Azb. Kəl Həsənin Nağlı	Simurg	Yedi dağın ardı	-	Bilgelik, Şifalandırma, Kurtarma	-

<sup>28</sup> Devlerin su başında, dağ veya ormanda görülmesi, bu varlığın doğa ruhları veya doğadaki mekânların iyeleriyle ilişkisine işaret eder ve eski Türk inanç sisteminde her yerin koruyucu ruhu olduğu düşüncesinden hareketle bu mekânların sahibinin dev olarak tasviri, kutsal niteliğinden izler taşımasıyla açıklanır. Ancak Türkiye sahası masallarında bu mekânlardaki devler, tehlikenin sembolüne dönüşmüştür (Sarpkaya, 2021, s. 95).

Azb. Simanın Nağlı	Simurg	Ormanda bir ağaç	Sihirli tüy, Güçlü kanatlar, Güçlü pençe, İri cüsse	Bilgelik, Rehberlik Şifalandırma Koruma ve himaye etme, Kurtarma, Taşıma	Ejderha, Kötü huylu dev
Azb. Soltan İbrahim	Simurg	Orman	Sihirli tüy,	Bilgelik, Rehberlik, Taşıma	Yedibaşlı dev
Azb. Tələtin Nağlı	Simurg	Orman	Güçlü kanatlar	Taşıma	Yılan
Azb. Südəmən	Zümrüd kuşu	Karanlık dünya, Çınar ağacı	Güçlü kanatlar, İri cüsse	Şifalandırma, Taşıma	Ejderha
Azb. Moltanı Padşahı	Zümrüd kuşu	Ormanda bir ağaç	Sihirli tüy, Güçlü kanatlar	Rehberlik, Koruma ve himaye etme, Kurtarma, Taşıma	-
Azb. Rəyhanın Nağlı	Zümrüd kuşu	Karanlık dünya	-	Bilgelik, Taşıma	-
Azb. Məlikməmməd	Zümrüd kuşu	Karanlık dünyada bir ağaç	Sihirli tüy, Güçlü kanatlar, İri cüsse	Rehberlik, Şifalandırma, Taşıma	Ejderha
Azb. Qara At	Zümrüd kuşu	Çınar ağacı	-	Koruma	Ejderha

Türkmen masallarında Sımrug, Azerbaycan masallarında Simurg ve Zümrüd adıyla geçen bu olağanüstü kuşun, kahramanın yolculuğunda değişimin ve dönüşümün gerçekleşmesinde önemli bir noktada yer aldığı, metinlerde kahraman ile karşılaşma sahnelerinin benzerlik gösterdiği ve genellikle kaotik güçlerin elinden yavrularının kurtarılması üzerine kahramana minnettarlığını ifade etmek için “taşım”, “bilgelik”, “rehberlik”, “şifalandırma”, “kurtarma”, “koruma ve himaye etme” gibi işlevlerde kullanıldığı saptanmıştır.

Türk dünyası masalları üzerine yapılan motif çalışmaları, söz konusu anlatı türünü meydana getiren motiflerin Türk masal geleneğinde sistemli bir bütünlük içerisinde işlendiğini, her parçanın sembolik açıdan bir karşılığının olduğunu ve ustalıkla kullanıldığını gözler önüne sermektedir. Masal dünyasının kendine has dokusunun çözümlenmesi için yapılacak her motif çalışmasıyla elde edilen bulguların sayısının artacağı, benzerliklerin yanı sıra farklı hususların da ortaya konulacağı şüphesizdir.

#### KAYNAKÇA

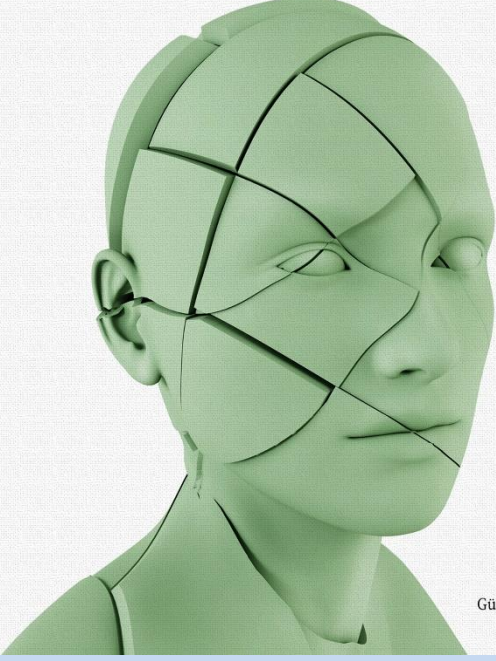
- Aça, Mustafa (2001). “Yitöşlik Destanının Sibirya (Tümen) Türkleri Eş Metnindeki Olağanüstü Yardımcı Kahramanlar Üzerine Bir Deneme”. *Millî Folklor*, Yıl 13, C. 7, S.51, s. 65-74.
- Axundov, Əhliman (2005a). *Azərbaycan Nağılları*. Beş Cilddə. III. Cild, Bakı: Şərg-Gərb.
- Axundov, Əhliman (2005b). *Azərbaycan Nağılları*. Beş Cilddə. IV. Cild, Bakı: Şərg-Gərb.

- Akdoğan, Yaşar (1995). *Azerbaycan Türkçesi'nden Türkiye Türkçesi'ne Büyük Sözlük*. İstanbul: Beşir Yayınevi.
- Arı, Ahmet (2003). "Ejder/Ejderha". *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*. 2. Cilt, s. 335-336. Ankara: AKMB Yay.
- Azərbaycan Dilinin İzahlı Lüğəti* (2006). (haz. Ağamusa Axundov). Dörd Cildə. III. Cild, Bakı: Şərq-Qərb.
- Bahadır, Yeliz (2019). "Türk Dünyası Masallarında İyi Huylu Devler ve Fonksiyonları". *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*. S. 14, s. 121-134.
- Bayat, Fuzuli (2020). *Türk Mitolojik Sistemi* (5. baskı). Cilt 1. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Beydili, Celal (2004). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük* (Çev. Eren Ercan). Ankara: Yurt- Kitap Yay.
- Boratav, Naili Pertev (2012). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: BilgeSu Yayıncılık.
- Campbell, Joseph (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Kabalıcı Yayıncılık.
- Çeribaş, Mehmet (2011). *Kırgız Türklerinin Destancılık Geleneği ve Er Soltonoy Destanı*. Ankara: TKAE Yay.
- Çoruhlu, Yaşar (2014). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*. Konya: Kömen Yay.
- Çoruhlu, Yaşar (2002). *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul: Kabalıcı Yay.
- Dilek, İbrahim (2021). *Türk Mitoloji Sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- Durbilmez, Bayram ve Fatma Tekin (2020). "Kazan-Tatar Türklerinin Halk anlatılarında 'Yılan', 'Ejderha' ve 'Yuha'". *Türk Dünyası Araştırmaları*. C. 124, S. 245, s. 307-326.
- Duymaz, Ali (1998). "Anadolu ve Balkan Türklerinin Halk Anlatmalarında Mitolojik Bir Kuş: Zümrüdü Anka". *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. C. 1, S. 1, s. 91-97.
- Erdem, Sargon (1991). "Anka". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 3, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 198-200.
- Ergun, Pervin (2004). *Türk Kültüründe Ağaç*. Ankara: AKMB Yayınları.
- Ergun, Pervin (2010). "Türk Kültüründe Ruhlar ve Orman Kültü". *Millî Folklor*. Yıl 22, S. 87, s. 113-121.
- Geldiyeva, Şirincemal (2006). *Türkmen Halk Ertekileri (Cadılı Ertekiler)*. Aşgabat: Türkmenistanın milli medeniyet "Miras" merkezi.
- Güler, Zülfi (2014). "Şeyh Galib Divanında Anka-Simurg Sembolü". *International Journal of Language Academy*. Volume 2/1 Spring, p. 63-72.
- İnan, Abdülkadir (1998). "Türk Folklorunda Simurg ve Garuda". *Makaleler ve İncelemeler* (3. baskı). Ankara: TTK Basımevi, 1. Cilt, s. 350-352.
- İnayet, Alimcan (2010). *Türk Dünyası Efsane ve Masallarında Bir Dev Tipi Yalmaovuz Celmoğuz* (2. baskı). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Karakurt, Deniz (2012). *Türk Mitoloji Ansiklopedisi. Açıklamalı-Resimli. Türk Söylence Sözlüğü*. (e-kitap).
- Karataş, Mustafa (2013). *Türk Dilinde Yanış (Motif) Adları-Anadolu Sahası-*. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.

- Koçak, Aynur (2018). "Karaçay-Malkar Nart Destanlarında Kaotik Varlık Olarak Emegen/ler". *Aydın Türklük Bilgisi Dergisi*. Yıl 4, S. 7, s. 109-122.
- Köse, Serkan (2019). "Türk Kültüründe Baykuş". *Kültür Araştırmaları Dergisi*. C. 1, S. 3, s. 288-301.
- Küçük, Mehtap (2020). "Sibirya Sahası Türk Destanlarında Kahramana Yardımcı Kuşlar Üzerine Bir İnceleme". *Düşünce ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 3, s. 41-67.
- Küçükbasmacı, Gülten (2017). "Türk Mitolojisinde Yılan". *Türk Mitolojisine Giriş*. Ed. Fatma Ahsen Turan ve Meral Ozan. (3. baskı). Ankara: Gazi Kitabevi.
- Ögel, Bahaeddin (1995). *Türk Mitolojisi*. II. Cilt, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Önal, Mehmet Naci (2021). *Kim Uyur Kim Uyanık? (Türk Masal İncelemeleri)*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Sarpkaya, Seçkin (2021). *Türklerin Şeytani Masalları* (4. baskı). Ankara: Karakum Yayınevi.
- Səyidov, Nürəddin (2005). *Azərbaycan Nağılları*. Beş Cilddə. V. Cild, Bakı: Şərg-Gərb.
- Şahin, Halil İbrahim (2011). *Türkmen Destanları ve Destancılık Geleneği* (2. baskı). Konya: Kömen Yay.
- Şahin, Özlem (2020). "Türk Destanlarındaki Devlerin Genel Özellikleri ve Türk Mitolojisi ile İlgileri". *Yenisey*. Yıl 1, S. 1, s. 11-24.
- Təhmasib, Məmmədhüseyn (2005). *Azərbaycan Nağılları*. Beş Cilddə. II. Cild, Bakı: Şərg-Gərb.
- Tekin, Alpay Gönül (2020). *Simurg'un Kanadı. Mitoloji ve Edebiyat Makaleleri*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Tekin, Fatma (2020). "Kazan-Tatar Türklerinin Halk Anlatılarında 'Öteki Dünya'lar: Yeraltı, Su Altı, Gökyüzü ve Kara Orman". *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, Yıl 8, S. 20, s. 320-337.
- Tekin, Gönül (2008). "Güneşin Kuşları: Phoenix ve Ankâ". *TUBA/JTS*, 32/1, s. 425-446.
- Thompson, Stith (1946). *The Folktale*. New York: The Dryden Press.
- Thompson, Stith (1955-1958). *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, 6 vols. Bloomington: Indiana.
- Tokel, Dursun Ali (2006). "Simurg". *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*. Cilt 5, Ankara: AKMB Yay., s. 307-309.
- Türkçe Sözlük* (2005). Ankara: TDK Yayınları.
- Türkmen Diliniň Düşündirişli Sözlügi* (2016). II tomluk. I tom. A-Ž, Aşgabat: Türkmen döwlet neşirýat gullugy.
- Uslu, Bahattin (2019). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Kamer Yayınları.
- Yalçınkaya, Fatoş (2019). "Uygur Sihirli Masallarındaki Olağanüstü Düşmanların Mitik Kökeni". *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*. S. 2019/ 13, s. 44-56.
- Yıldız, Naciye (2009). *Kırgız Destanları 7 Boston* (haz. Abdıldacan Akmataliyev ve Aynura Kadırmambetova). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yıldız, Naciye (2010). "Türk Destanlarında Kötü Huylu Devler". *Millî Folklor*. Yıl 22, S. 87, s. 41-51.
- Yücel, Ayşe (1998). "Masallarda Dev ve Yaratılış Destanındaki Benzerleri." *Millî Folklor*. Yıl 10, S. 39, s. 38-45.
- Zeynalli, Hənəfi (2005). *Azərbaycan Nağılları*. Beş Cilddə. I. Cild, Bakı: Şərg-Gərb.

# TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

# Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

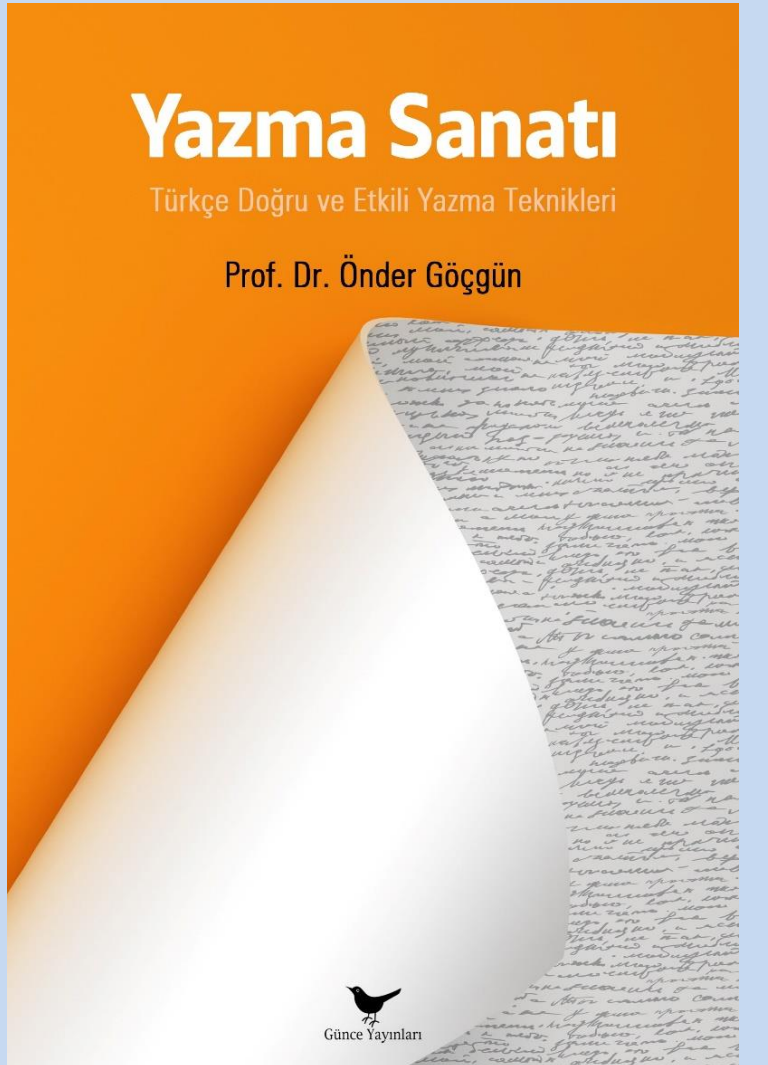


Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları



# Türk Evren Tasavvurunda Mitik Su ve Tükürük İlişkisi

BERAT SAMET KAHRAMAN\*

## Öz

İnsan kendilik bilinci kazanmak ve var oluşunu anlamlandırmak için evrene ilişkin birtakım tasavvurlar geliştirmiştir. Bu tasavvurların en eskisi örnekleri mitolojik metinlerdir. Bu metinler, su temelli bir varoluşu ön görmüştür. Böylece her şeyin sudan var olduğu fikri meydana gelmiştir. İnsana bu tasavvuru düşündüren de yine suyun kendisi olmuştur. Suyun sahip olduğu yapısal özellikleri evren tasavvurunun da temelini oluşturmuştur.

Çalışmada, Anadolu'da varlığını sürdüren su merkezli inanmaların ve ritüellerin evren tasavvuruyla ilişkisi incelenmiştir. İnsanın dünyayı algılayış biçiminin su aracılığı ile nasıl somutlaştırıldığı ortaya konulmuştur. Ayrıca halk arasında kullanılan "huyuna suyuna gitmek", yüzü suyu hürmetine", "suyu sert olmak" vb. pek çok ifadenin arka planında yer alan mitik yaklaşım tartışılmıştır. Buna ek olarak Türk halk kültüründe "ocaklı" olarak adlandırılan halk hekimlerinin "tükürük" ritüellerinin mitolojik geçmişi, düşünce yapısı ve evren tasavvuru içindeki yeri ortaya çıkartılmıştır.

**Anahtar sözcükler:** su, ilksel su, yağmur, ritüel, tükürük

## THE RELATIONSHIP BETWEEN MYTHIC WATER AND SALIVA IN THE TURKISH CONCEPTION OF THE UNIVERSE

### Abstract

Man has developed some conceptions of the universe in order to gain self-consciousness and make sense of his existence. The oldest examples of these conceptions are mythological texts. These texts predicted a water-based existence. Thus, the idea that everything comes into existence from water has emerged. It was the water itself that made people think of this imagination. The structural features of water have also formed the basis of the conception of the universe.

In the study, the relationship between water-centered beliefs and rituals existing in Anatolia and the conception of the universe has been examined. It has been revealed how the way people perceive the world is embodied through water. In addition, the mythical approach, which is in the background of many expressions such as "huyuna suyuna gitmek", yüzü suyu hürmetine", "suyu sert olmak", etc. used among the people is discussed. Moreover, the mythological history, mentality and place of the "spit" rituals of folk physicians, called "ocaklı" in Turkish folk culture, in the conception of the universe were revealed.

**Keywords:** water, primary water, rain, ritual, saliva

\* Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi YOK 100/2000 Somut Olmayan Kültürel Miras Proje Asistanı. beratsametkahraman@posta.mu.edu.tr. ORCID 0000-0003-4676-6928  
Gönderim tarihi: 04.06.2022 Kabul tarihi: 23.08.2022

## GİRİŞ

**S**u, mistik tecrübenin, evrensel düzenin ilk maddesidir (Rudhardt, 2006: s. 125). Bütün kültürlerde “hayatın kaynağı” olarak nitelendirilir. Suyun sonsuzluğu, gücü, devinimi, taşkınlığı ve şekilsizliği hayatın kaynağı olmasındaki düşünceyi meydana getirmiştir. Ayrıca suyun akıp giderek uzaklaşması, buharlaşıp göğe çıkışı aynı şekilde yeniden gökten geliş suyun düalist yapısını ifade eder. Bu noktada su varlıkla yokluk arasındaki dengedir (Türkmen, 2013: s. 13).

Yaşamsal anlamda da su her canlı için varoluşla doğrudan ilişkilidir. Her canlı suya ulaşmak zorundadır. Bu zorunluluk, kültürün şekillenmesinde de son derece önemli bir etmen olmuştur. İnsan-su birlikteliği, bu ilişkinin mistik tecrübesini geliştirmiştir. Dolayısıyla insan, su sayesinde kendisini kutsalla ilişkilendirmiştir. Su, insanın anlam arayışı yolculuğunda kutsal nesnesi olmuştur.

Su, pek çok inançta ve kültürde “Materia Prima” yani ilk madde olarak kabul edilir. Avusturalya ve Asya halklarında kozmik gücün suda olduğuna inanılır (Türkmen, 2013: s. 14). Bütün yaratılış kozmogonileri, su, suya dalış, sudan çıkış veya okyanusla ilişkilidir (Rudhardt, 2006: s. 126). Bilinen en eski metinlerden olan Sümer kozmogonisi, ilk harekete geçirici ve ilk madde olarak suyu kabul eder (Kramer, 2017: s. 105-106). Hint mitolojisinde su, yaşamın özü, ölümsüzlüğün kutsal maddesi, hastalıkların iyileştiricisi olarak kabul edilir (Eliade, 2005b: s. 228-229). Saha, Altay gibi Türk yaratılış destanlarında ve Türk kozmogonisinde de su ilk maddedir (Ögel, 1971: s. 448; Bayat, 2007: s. 248). Altay Yaratılış Destanı’ndan, Anadolu tasavvuf düşüncesine ilksel sonsuz su motifi, Türk düşünce sisteminin ayrılmaz bir parçasıdır (Oğuz, 1998a: s. 24). Dünya geneli yaratılış anlatıları incelendiğinde bu “ilksel” olarak nitelendirilen suya rastlamak mümkündür. Kozmostan önceki kaosta iki varlıktan biri su diğeri ise tanrıdır (Eliade, 2017: s. 171). Semavi dinler de yaratımda suyun ilksel unsur olduğunu ifade etmiştir. Tevrat’ta suyun yaratılıştaki rolü, Tekvin birinci ve yedinci bölümleri arasında verilir. Buna göre, “Başlangıçta Tanrı göğü ve yeri yarattı/Yer boştu, yeryüzü şekilleri yoktu; engin karanlıkla kaplıydı. Tanrının ruhu suların üzerinde dalgalanıyordu/Tanrı ışık olsun diye buyurdu ve ışık oldu/Tanrı ışığın iyi olduğunu gördü ve onu karanlıktan ayırdı/Işığa Gündüz, karanlığa Gece adını verdi. Akşam oldu sabah oldu ve ilk gün oluştu/Tanrı suların ortasında bir kubbe olsun, suları birbirinden ayırsın diye buyurdu/ve öyle oldu Tanrı gök kubbeyi yarattı” şeklinde geçer. Tanrının ruhunun suların üzerinde dalgalanması, yaratım eyleminden önce suyun olduğu, en azından evrenin yaratılışından önce var olduğu anlamına gelir.

İncil’de evrenin yaratımında suya ilişkin bir ifade yer almamaktadır ancak Matta İncili’nde Hz. Yahya, Hz. İsa’yı suyla vaftiz eder ve peygamberliğini meşrulaştırır. Metinde Hz. İsa suya batırılır ve çıkartılır. O anda gökler açılır ve tanrının ruhu güvercin gibi Hz. İsa’nın üzerine iner. Göklerden Tanrı: “Sevgili oğlum budur. O’ndan hoşnudum.” şeklinde seslenir (Matta: 3). Bunun haricinde Yuhanna İncil’inde Hz. İsa’nın ölümsüzlük suyuna sahip olduğu da bir anlatı üzerinden verilir (Yuhanna: 4).

Kur'an-ı Kerim'de bütün canlıların sudan yaratıldığı ve suyla hayat verildiği ifade edilir. Hayatı olan/canlı olan her şeyi sudan yarattık (Enbiya, 21/30), Allah her canlıyı sudan yarattı (Nur, 24/45) ifadeleri de İslami düşünce dünyasında suyun ilk madde olarak kabul edildiğini gösterir.

Bu durum suyun kutsala ilişkisinin ne kadar güçlü olduğunu ifadesidir. Dolayısıyla suyun tanrı veya tanrıların mekânı olduğu algısı gelişmiştir (Baysal, 2019: s. 34). Suyla bu denli temas beraberinde kutsala karşılık birtakım yasakları da getirmiştir. Suyu kirletmemek başta olmak üzere kutsal suyun kenarına gidenler gördükleri, duydukları ve düste gördüklerini hiç kimseye anlamamışlardır (Şayhan, 2018, s. 87). Suyun yaşayan ve ölümsüz bir yapıya sahip olduğu algısı, bu inancı doğurmuştur. Bu kutsal madde, arınmanın da ana unsuru olmuştur. Her kültürde farklı arınma ritüellerinin merkezinde su vardır. Doğu toplumlarından batı toplumlarına, Musevilikten Müslümanlığa çeşitli yıkanma ritüelleri; su serpmeye, dalıp-çıkma, abdest vb. arınmayı sembolize eder (Türkmen, 2013: s. 14). Ayrıca suya dalıp-çıkma da yenilenme, kutsalın içinde yok olma ve kutsaldan doğarak varlığa kavuşmayı ifade eder.

Suyun bütün kültürlerde üç sembolik anlamı vardır. Bunlar; "hayatın kaynağı", "arınma" ve "yenilenmedir" (Türkmen, 2013: s. 13). Suyun pek çok işlevler yönü olsa da temel olarak sembol değerleri bu çerçevededir. Her toplum, her kültür ve her inanış, su merkezli işlevsel yaklaşımlar geliştirmiştir. Bu yaklaşımlar son derece farklılık gösterebildiği gibi aynı olarak da son derece çoktur. Çalışmada, suyun döngüselligi insandan tanrıya ve tanrıdan insana olacak şekilde iki yönüyle ele alınmıştır. İnsandan tanrıya, suyun akıp gidişine yönelik inanmaları, tanrıdan insana ise yağmur yoluyla tamamlanan döngüselligi ifade eder. Bu noktada devinim tamamlanmış olacaktır.

## 1. DÖNGÜSEL SU YAKLAŞIMI

Suyun ölümsüzlüğü ve sürekliliği, suya ilişkin mistik düşüncenin temelini oluşturur. Çünkü su, kaynağı bilinmeyen bir yerden çıkar, çoğalır, uzaklaşır ve bilinmeze doğru gider. Yağmurlarla tekrardan döner ve yine bilinmeze doğru uzaklaşır. Mistik düşünce çerçevesinde su döngüsel bir hal alır. Dünyadaki bütün suların yekpare olduğu inancı genel bir kaniye sahiptir. Bundan dolayı su ölümsüzdür. Durmayan, sürekli hareket halindeki su dünya algısının devinimini sembolize eder. Bu devinim dairesinin bir ucunda tanrı diğer ucunda ise insan vardır ve sürekli bir hareketle birbirlerine su aracılığı ile bağlıdırlar. Dede Korkut'ta Salur Kazan: "Su Hak dizarını (didar) görmüştür, ben bu suyla haberleşeyim" (Ergin, 2018: s. 101) ifadesiyle evrenin yaradılışındaki ilk suya atıf yaparak suyun döngüsellliğini, tanrıyla insan arasındaki irtibat kanalı oluşunu ve ölümsüzlüğünü dile getirir. Roux da suyun enginliğini göğü yansıtan bir aynı olarak tasvir eder ve yağmurun da su gibi tanrının hayatına iştirak ettiğini ifade eder (1994: s. 117).

Suyun döngüsellğine yönelik inancın temelinde yağmur vardır. Yağmur, akıp giden suyun gökten yeniden gelmesini ifade eder. İnsan-tanrı iletişiminin, tanrıdan insana doğru olan kısmını oluşturur. Bu inanç noktasında yağmur-insan ilişkisi her toplum için son derece önemlidir. Türk toplumlarında ve Anadolu'da yağmur adlarının çeşitliliği bu ilişkinin ne denli güçlü olduğunu gösterir. Yağmurun zamanı, şekli, türü vb. pek çok kıstas temel alınarak farklı adlandırmalar yapılmış, yağmur olgusu özelleştirilmiştir (Develi, 2017: s. 87-99). Toplumun kültürel yaşamında

önemli bir yeri olan yağmura ilişkin pek çok inanma ve ritüel oluşmuştur. Bu inanmaların temelinde, yağmurun tanrı-insan iletişiminin aracı olduğu algısı yatmaktadır.

Yağmura ilişkin ritüellerin başında nisan ayı yağmurlarını merkeze alan uygulamalar gelir. Nisan, zamanda da başlangıcı sembolize eder. Adından da anlaşılacağı üzere ilkbahar ölü olan doğayı harekete geçirici ana unsurun ayıdır. Bu ayda düşen ilk yağmur hatta bu yağmurun ilk damlaları kutsal kabul edilir. Anadolu'da uygulanan nisan yağmuru ritüelleri bu duruma örnektir. Konya'da nisan ayında yağın yağmurlarının halk tarafından kaplara doldurulduğu, bir sonraki nisana kadar ihtiyaç halinde kullanılmak için saklandığı, içildiği ve şifa için vücuda sürüldüğü tespit edilmiştir (Arıcı, 2018: s. 21). Adana'da çeşitli boğaz hastalıkları için toprakla nisan yağmurunun karıştırılır ve boğaza sürülür (Ateş, 2015: s. 100). Ordu'da Hıdırellez yağmurunun şifalı olduğuna inanılır. Bu yağmurla yoğurt mayalanır, banyo yapılır ve yemeklere katılır (Çalışkan, 2015: s. 388). Çukurova bölgesinde ise kısır olan kadınların nisan yağmurundan içerse gebe kalacağına inanılır (Artun, 2013: s. 82).

Yağmurla kısırılığı giderme veya gebe kalma inancı, mistik anlamda diğer ritüellerden ayrılır. Bu düşüncenin temelinde ceninin suyun içinde yaşaması, mikro mitolojik yaratımın bir sembolü olarak değerlendirilmesi yatar. Böylece sudan gebe kalılabileceği düşüncesi doğar. Yağmurdan gebe kalma, suyun doğrudan tanrıdan geldiğine ve üretici gücüne olan inancı sembolize eder. İlk yaratımdaki suyun dölleyiciliği yağmura atfedilmiştir. Yalnızca yağmur değil Azerbaycan'da kısır olan kadınlar mağaralara gider ve tavandan veya duvardan damlayan damlaları toplayıp içerler. Böylece suyun onları gebe bırakacağına inanırlar. Kırgız, Kazak ve Yakutlarda da kısır kadınlar çay, dere, akarsu vb. suların üzerinden atarlarsa çocukları olacağına inanırlar (Beydilli, 2004: s. 502). Bu tasavvur Türk destanlarında ve masallarında da gökten düşen dolu tanesinden, yağmurdan veya sudan gebe kalma şeklinde görülür. Özellikle Siyenpi Destanı bu duruma örnektir (Atsız, 2020: s. 66).

Bütün bu inanmaların ve ritüellerin temelinde döngüsel su tasavvuru yatmaktadır. Yekpare bir suyun sürekli insan-tanrı arasında döndüğü, bu suyun ilksel su olduğuna inanılır. Tanrı-insan ilişkisinde yön gökten aşığdır. İnsan-tanrı ilişkisinde de kutsalla iletişim kurulması için su merkezleri belirlenmiştir. Suylar aynı zamanda dünyanın merkezini belirlemede de yardımcı olurlar (Rudhardt, 2006: s. 130). Bu merkezler doğal su kaynaklarının çıktığı yerlerdir. Aktarımın, insan-tanrı iletişiminin de kozmik merkezleridirler.

## 2. AKTARIM ARACI OLARAK SU VE TÜKÜRÜK İLİŞKİSİ

İnsan-tanrı iletişiminin merkezi doğal su kaynakları veya bu kaynaklar üzerine inşa edilmiş mimarilerdir. Dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi Anadolu'da da çok sayıda kutsal kabul edilen çeşme, kaynak, akarsu vb. su merkezleri vardır. Bu merkezler aslında bir bütünün parçalarıdır. Büyük ilksel su tasavvurunun küçük birer parçasıdır. Toplumsal gelişme ve kültürel değişim noktasında merkezler de çeşitlenmiştir. Örneğin, Giresun'da yaşatılan "Mayıs Yedisi" törenleri, "Su Bayramı" veya "Deniz Bayramı" olarak da adlandırılır. Bu törenin amacı, deniz merkezli bereket, şifa ve baharı karşılamadır. Denize kıyısı olmayan yerlerde ise bu bayram, yedi çeşmeden veya kaynaktan bu alınmasıyla da kutlanır (Oğuz, 2006b: s. 10). Makro anlamda deniz

merkezli yaklaşımlar, ihtiyaçların hasıl olmasıyla değişime uğramış ve yerlerini çeşme, kaynak vb. merkezlere bırakmıştır.

Bu merkezlerin genel özelliği su aracılığıyla kutsalla iletişime geçmektir. Dilek ve isteklerde bulunulan hatta dilek, şans, uğur vb. çeşmesi/suyu/deresi şeklinde adlandırılan yerler de vardır. Genellikle ziyaret fenomeni açısından kutsalla temas, su ile sağlanmaktadır. Yatır, ziyaret, türbe vb. mekanların muhakkak yanında bir su vardır ve bu su kutsal kabul edilir (Oymak, 2010: s. 44). Örneğin, Ordu'da dileğin yerine gelmesi için varsa evliya mezarının yakınlarında bulunan kaynak ya da çeşme suyundan yüzüne sürmesi gerektiğine de inanılır (Engin, 2019: s. 90). Bu noktada, yatır, ziyaret, türbe gibi yerlerdeki sular zezem gibi kutsal kabul edilmiştir. İşlevsel yanı sıra şifa sağlamaktır, (Türkyılmaz, 2013: s. 96). Çorum'da Hamit Dede Türbesi'nin çeşmesinden konuşamayan çocuklara su içirilir ve iyileşeceklerine inanılır (Tozlu, 2017: s. 95). Ayrıca suyun akıp giden, dertleri götüren, sırların anlatıldığı bir unsur olduğuna da inanılmıştır. Örneğin Harput'ta Yedigöz kayalıklarından çıkıp yedi ayrı kaynak pınarını oluşturan suların birleştiği yer halk tarafından kutsal kabul edilmiştir. Buradaki kadınlar, çeşitli dertlerini, sıkıntılarını, sebep olan kişileri bu suya anlatırlar. Benzer yaklaşımlar Kırgız ve Kazak toplumlarında da görülür. Çocuğu olmayan kadınların bir kuyu veya pınar başında geceledikleri, kurban keserek adaklarda buldukları bilinir (Aktaran Demren, 2013: s. 207). Görülen bir rüyayı akan bir suya anlatılması ve Hıdırellez'de dileklerin suya atılması da suyun aktarım işlevi ile ilgilidir (Ocak, 2012: s.118). İnsan-tanrı iletişimi su aracılığıyla sağlanmış olur. Bütüncül ilksel su yaklaşımının yanı sıra bireysel su algısı da vardır. Makro anlamla her şey sudan yaratılmıştır ancak mikro anlamda ise her kişinin kendisine has suyunun olduğuna inanılır.

Bu inanca ilişkin ifadeler atasözleri ve deyimlere yansımıştır. Örneğin; suyuna gitmek, yüzü suyu dökmek, ya huyundan ya suyundan vb. (Aksoy, 1993: s. 43; 83; 163). Bunların dışında halk arasında bir kimsenin sert veya yumuşak mizaçlı olduğunu ifade etmek için "suyu sert/yumuşak" söylemi kullanılır. Ayrıca iki kişinin uyumu veya uyumsuzluğu da "huyu huyuna, suyu suyuna" benzetmekle ifade edilir (<https://sozluk.gov.tr> erişim 21.08.2022). Bu ifadelere göre her insanın kendine has suyu vardır. Günümüz için herhangi bir kutsallık ifadesi olarak kullanılmasa da son derece kutsalla ilişkili söylemlerdir. Bu söylemlerin temeli, ilkel döneme dayanır. Kutsal olduğuna inanılan (kam-şaman vb.) kişilerin ritüel temelli yaklaşımları, kutsal ve kutsal dışını belirlemede önemli rol oynamıştır. Kutsal kişiler, kutsal olmayanlara kendi mistik güçlerini kullanarak yardım eder ve eksikliklerini giderirler. Bunun için büyü temelli bir yaklaşım kullanırlar. Bu büyüye ise "temas büyüü" adı verilir. "Temas büyüü, benzer benzeri meydana getirir" ilkesine dayanır. Bir şeyde bulunan gücün, o şeyin başka nesnelere teması dolayısıyla bir dereceye kadar onlara bulaşması ve geçmesidir. (Örnek, 1995: s. 141). Burada göz önünde tutulması gereken, kutsaldan kutsal dışına doğru aktarımdır. Bu inancın pek çok örneği Anadolu'da vardır. Örneğin Çukurova'da derleme çalışmasında, gebe kalmak için gebe veya çocuklu bir kadının elinden su içildiği tespit edilmiştir (Artun, 2013: s. 82). İskilip'te kolay doğum yapan birinin elinden su içilmesinin, doğumu kolaylaştıracağına inanılır (Tozlu, 2017: s. 30). Doğum ve su ilişkisi, Şamanizm'den günümüze taşınmış bir olgudur. Su tanrısı olarak bilinen Yayık Han, doğumda insanların yardımına koşar ve bebeğe kut, vücut ve ruh verir (Seyidov, 1996:

s. 261). Bu inanç değişikliğe uğramıştır. Anadolu'daki uygulamanın her iki mensubunun da kutsal kişiler olmadığı görülür ancak bu zamanla meydana gelmiştir.

Pek çok halk inancı dermesinde kutsal kişilerin yerini "hoca" olarak adlandırılan cami imamlarının aldığı görülür. Hocanın elinden su içmek, suya dua okumak vb. pek çok uygulama bu çerçevede değerlendirilir. Yukarıda verilen örneklerin dışında "yüzü suyu /hürmetine" halk tarafından sıkça kullanılan, kutsallıkla ilişkili bir ifadedir. Bu ifadeler dua cümlelerinde birinin veya bir şeyin hatırına veya varlığına değer verildiği için anlamında kullanılır (Türkçe Sözlük, 1998: s. 2486). Özellikle Alevi-Bektaşî gülbanklarında oldukça sık rastlanır. Örneğin, *İmam Hüseyin'in, Kerbela'da susuz şehit düşenlerin ruhlarının "yüzü suyu" hürmetine!* Başka bir gülbankta ise *Bağışlanma senin suyu suyun hürmetine olsun ya pirim Hünkâr ve Bağışlanmamız senin yüzün suyun hürmetine olsun ya Hünkâr Hacı Bektaş-ı Veli!* şeklinde geçmektedir (Erdem Kük, 2021: s. 124-125;131;349). İfadelerde geçen "yüzüsu" terimi son derece önemlidir. Kutsal kabul edilen kişilerin, kutsiyetlerinin ilksel suya dayandırılması noktasında somut birer örnektir.

Halk inancı içinde aktarım unsuru olarak sık görülen bir diğer unsur ise "tükürüktür". Tükürüğün de temas büyüünde kullanılan, özel bir uygulamadır. Şamanizm'de usta şamanın yetiştirdiği çırağına el verme merasiminde yeti aktarımı olarak tükürük kullanılır. Pek çok sınavdan geçen çırağın ağzına, son olarak usta şaman tükürür ve çırak bu tükürüğü yutarak erginliğini tamamlar (Eliade, 1999a: s. 143). "Ağza tükürme" ritüeli, suyun sahip olduğu yaratıcılığı ve kutsallığı ilgilidir. Ağzına tükürülen şaman adayı, suyun yaratım özelliğiyle tükürük sayesinde yeni bir kimlik kazanmış olur (Baysal, 2019: s. 167). Bu uygulamada kutsal dışının kutsala dönüştürülmesi esastır.

Anadolu'da da bu uygulamanın genellikle kutsal kabul edilen "ocaklı" olarak adlandırılan halk hekimlerince tedavi amaçlı uygulandığı görülür (Zorluer, 2018: s. 70). Ocaklı kişi, ağızlarına aldığı bir şeyi çiğner veya tükürüğünü yaralı yere sürerek tedavi uygular (Önal, 2017: s. 88). Yozgat'ta, ocaklının deniz suyu içmiş birisi olduğu ve tükürüğüyle hastalığı iyileştirdiğine inanılır. (Zorluer, 2018: s. 70). Çorum'da ise, ocaklı kişi deniz suyunu ağzına alır ve hastanın yüzüne tükürür (Tozlu, 2017: s. 62). Çorum ve Yozgat illerinin denizle bağlantısı yoktur ancak deniz suyunun kullanılması veya ocaklı kişinin denizle ilişkili hale getirilmesi kolektif bellekte mitolojinin ve ilksel suyun izlerini taşıdığını gösterir.

Tükürükle sağaltım edebî metinlere de yansımıştır. Ağız barını olarak da adlandırılan tükürük her derde deva olarak görülmüştür. Görmeyen gözün tükürükle açılması sık işlenen bir motif olmuştur (Alptekin, 2010: s. 10). Bamsı Beyrek hikâyesinde, Bal Böğrek'in yarası Banliboz'un tükürüğüyle toprak karıştırılıp kırık yere sürülerek tedavi edilmiştir (Görkem, 2000: s. 243). Pek çok İslami anlatıda da sıklıkla tükürükle karşılaşmaktadır. Tasavvuf edebiyatında Hz. Muhammed'in Ahmet Yesevi'ye ulaştırılmasını istediği hurmayı Arslan Baba'ya emanet etmeden ağzına koyduğu ve mübarek olduğuna inanılan tükürüğünü sürdüğüne inanılır (Köprülü 1981: s. 28-29, 64). Ahmet Yesevi'ye de Hz. Hızır, göstermiş olduğu kerametlerden dolayı mübarek sayılan tükürüğünden ihsan eder (Köprülü 1981: s. 89). İslami destan geleneğinde de Hz. Muhammed'in tükürüğü mübarek sıfatıyla tanımlanır ve metinlerde iyileştirici unsurdur. Örneğin, Battal Gazi Destanı'nda Hz. Muhammed, Abdülvehhab'ın ağzına kendi tükürüğünü koyar ve Battal Gazi'ye

vermesi için boğazında emanet bırakır (Çolak, 2006: s. 11). Danişmend Gazi Destanı'nda Hz. Muhammed, Danişmend Gazi'nin rüyasına girer ve yaralarına tükürüğünü sürerek iyileştirir (Çelebi, 2010: s. 256). Hz. Ali Cenknemelerinde, Hz. Muhammed, Hz. Ali'nin gözlerine tükürüğünü sürerek sağlığına kavuşturur (Demir, 2007: s. 53).

Görüldüğü üzere aktarım aracı olarak tükürüğün özel bir kullanım alanı vardır. Kutsallık formunu Şamanizm'den İslamiyet'e yenileyip sürdürmüştür. Genel çerçevede su kültürü, Türklerin Müslüman olmasıyla İslami örtü altında eren kültürle birleşerek devam etmiştir (Türkan, 2012: s. 138). İslami anlatılarda kutsal kişilerin ön plana çıkmasının nedeni budur. Burada aslanan su aktarımı ve suyla yeti transferi yapmaktır. Halk arasında kişinin karakterinin ve kişiliğinin iyileştirilmesine yönelik tükürük uygulamaları da görülür. Örneğin, Çorum'da gelin evine getirildikten sonra kaynanası tarafından yumurta pişirilmektedir. Kayınvalide tarafından gelininin huyunun kendisine benzemesi amacıyla yumurtanın içine tükürülmektedir ve bu yumurta geline yedirilmektedir (Tozlu, 2017: s. 42). Çorum'da yeni doğan bebeğin ağzına, sevilen, saygı duyulan, iyi huylu olduğuna inanılan bir tanıdık tarafından tükürülmektedir. Huyu kötü olan kişinin bebeğin ağzına tükürmesine izin verilmemekte, aksi halde o kişiye benzeyeceği düşünülmektedir (Tozlu, 2017: s. 35).

Tükürüğün olumsuz/küfür ifadelerinde de kullanıldığı görülür. Örneğin, "ağzına tükürmek" deyimini kullanan kişinin toplumca onaylı, normlara uyan bir kişi olduğu, ifadenin muhatabının ise toplumca onaylı kişiye benzemesi, ona saygı göstermesi gerektiği anlamına geldiği söylenebilir.

Halk arasında korkulan bir şeyden üç kez tükürerek sakınıldığına inanılır. Örneğin, Kars ve çevresinde su kurbağalarına temastan geçtiğine inanılan el üstü kabarcıklarına "zigilik" adı verilir. Kurbağa gören kişi "tu zigilik sana" diyerek kurbağaya doğru tükürür. Bu sayede korunduğuna inanır (Kalafat, 2008: s. 311). Bu geleneğin Çin kaynaklarında yer aldığı da görülür ayrıca Çinliler tükürüğü yaşam suyu, yaşam pınarı gibi mecaz ifadelerle tanımlayarak onun önemine vurgu yaparlar (Eberhard, 2000: s. 308).

Toplumda işlevsel olarak kullanılan tükürüğün, tıp bilimi açısından kanıtlanmış faydaları da vardır. İnsan bedeninin salgıladığı tek tatlı sıvı tükürüktür. Tükürük yapısı gereği anti bakteriyel (bakteri önleyici), anti viral (virüs önleyici) ve anti fungaldır (mantar önleyici). Ayrıca tükürüğün yapısında mikroorganizmaların çoğalmasını engelleyen pek çok madde yer alır (Akbaş vd. 2009: s. 363-364). İnsanlık, tükürüğün bu özelliğini çok eski dönemlerde keşfetmiş ancak anlamlandıramadığı için bu özelliği kutsal kişilere atfetmiş olabilir. Kolektif bellekte tükürük kişinin yaratılış suyunun somut hali olarak kabul edilmiştir.

## SONUÇ

İnsanın bir madde olarak su etrafında dünyayı anlama ve anlamlandırma çabası incelenmiştir. Suyun insanda yarattığı mistik düşüncenin pratiğe dönüşümleri, suya yüklenen anlamlar çerçevesinde ele alınmıştır. İlk anlatıların ilk cümlelerinde yer alan su çerçevesinde yaratılan döngüsel dünya tasavvuru hala günümüzde işlevselliğini sürdürmektedir. Bugün su merkezli ritüellerin temelinde döngüsellik algısının olduğu tespit edilmiştir. Suyun, yalnızca bir

kült olmadığı evren tasavvurunun şekillendiricisi de olduğu görülmüştür. Aynı zamanda insanın, insan oluşunun nedeni de suya bağlanmıştır. Halk arasında kullanılan “huyuna suyuna gitmek”, “suyu sert/yumuşak olmak”, “huyu huyuna suyu suyuna” vb. ifadelerin ilksel suya atıf yaptığı, evren tasavvuruyla ilişkili olduğu, ilk metinlerde yer alan suyla aynı anlamı taşıdığı ortaya konulmuştur. Bu noktada herkesin bir suyu olduğu inancı, bilinçdışı bellekte inanılan bir durumdur. Bu ifadeler, gündelik dilde, mitik dönemden her ne kadar kopuk bir bağlamda kullanılsa da aslında kolektif bellekte “söylem” “mit” ilişkisini gözler önüne sererler.

İnsan olarak mitten kopmak pek de mümkün görülmemektedir. Söylemlerin haricinde eylemler de mitik dönemin bakiyelerini taşımaktadır. Halk arasında özellikle ocak kültüründe kullanılan “tükürük” merkezli ritüeller, ilksel su inancının nasıl somutlaştırıldığını göstermiştir. Tükürük-su ilişkisinin mitik dönemden bugüne taşınmasının altında yatan güçlü evren tasavvuru ortaya konulmuştur. Ayrıca, çalışmada tükürüğün bilimsel anlamda iyileştirici ve koruyucu özelliklerinin verilmesiyle, Türk halk irfanının önemi vurgulanmıştır.

### KAYNAKÇA

- Aksoy, Ömer Asım (1993). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 1-2*. İstanbul: İnkılâp Yay.
- Aktaş, Alper vd. (2009). “Tükürük Salya; Özellikleri ve Görevleri Tanı Açısından Değeri”, *ADO Klinik Bilimler Dergisi* 3/2 Temmuz, s. 361-367.
- Alptekin, Ali Berat (2010). “Türk Halk Hikayelerinde Halk Hekimliği”, *Milli Folklor*, Yıl 22, Sayı 86, s. 5-19.
- Arıcı, Betül (2018). *Konya İli Selçuklu İlçesi Halk İnanışları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Uşak: Uşak Üniversitesi.
- Artun, (2013). *Türk Kültüründeki Su Kültünün Çukurova Halk İnançlarındaki İzleri*. Halk Kültüründe Su Uluslararası Sempozyumu, Editör: Mehmet Aça, Namık Kemal Üniversitesi, Motif Vakfı, Tekirdağ, s. 77-91.
- Ateş, Fatma (2015). *Adana Halk Hekimliğinde Ocak Kültü*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Atsız, Hüseyin Nihal (2020). *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Ötüken Yay.
- Bayat, Fuzuli (2007). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötüken Yay.
- Baysal, Nagihan (2019). *Türk Halk Kültüründe Su*, Ege üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir: Basılmamış Doktora Tezi.
- Beydilli, Celal (2004). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*, Çev. Eren Ercan, Ankara: Yurt Kitap Yayınları.
- Çalışkan, Erol ve Seher Şerife (2015). “Türklerde Hidrellez İnancı: Makedonya Örneği”. *International Journal of Science Culture and Sport (IntJSCS)*. Special Issue 3, s. 380-392.
- Çelebi, Mehmet Surur (2010). “Dânişmend-Nâme’de Rüyaların İşlevleri”. *Turkish Studies International Periodical For the Languages*. Literature and History of Turkish or Turkic. Volume 5/1. Winter.
- Çolak, Abdülkadir (2006). “Türâbî’nin Manzum Battalname’si İnceleme/Metin”. Elâzığ: İnönü Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

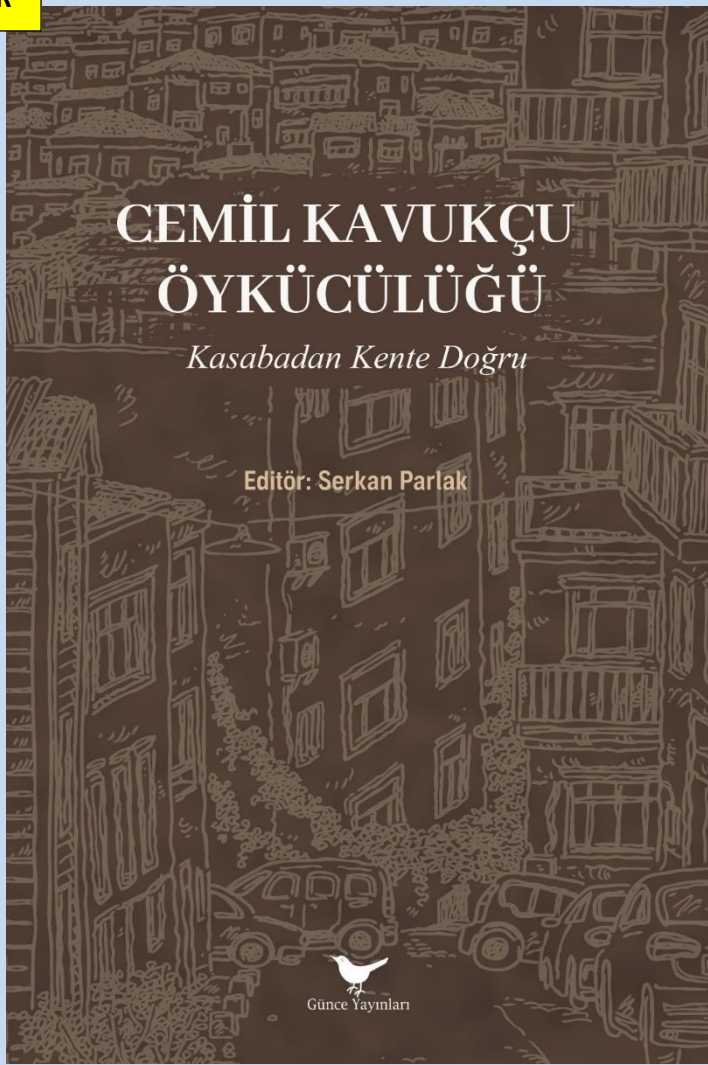


- Demir, Necati (2007). *Hazret-i Ali Cenklere I-II*. Ankara: Destan Yay.
- Demren, Çağdaş (2013). *Bir Korku Unsuru Olarak Su*, Halk Kültüründe Su Uluslararası Sempozyumu, Editör: Mehmet Aça, Namık Kemal Üniversitesi, Motif Vakfı, Tekirdağ: s. 206-212.
- Develi, Hayati (2017). "Türkçede Yağmur Adları Üzerine". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Cilt: 57, Sayı: 57, s. 81-106.
- Eberhard, Wolfram (2000). *Çin Simgeleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalıcı Yay.
- Eliade, Mircea (1999a). *Şamanizm*, Çev. İsmet Birkan, Ankara: İmge Yayınevi.
- Eliade, Mircea (2005b). *Dinler Tarihi/İnançlar ve İbadetlerin Morfolojisi*. Çev. Mustafa Ünal. Konya: Serhat Kitabevi.
- Eliade, Mircea (2017c). *İmgeler ve Simgeler*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: Doğubatı Yay.
- Engin, Abdulkadir (2019). *Ordu Yöresine Ait Halk İnançlarının Dinler Tarihi Açısından Değerlendirilmesi*, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Tokat: Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Erdem Kük, Didem Gülçin (2021). *Alevi-Bektaşî Gülbankları Bağlam Merkezli Bir Yaklaşım*, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara: Basılmamış Doktora Tezi.
- Ergin, Muharrem (2018). *Dede Korkut Kitabı 1-2*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.
- Görkem, İsmail (2000). *Halk Hikayeleri Araştırmaları: Çukurovalı Aşık Mustafa Köse ve Hikâye Repertuarı*, Ankara: Akçağ Yay.
- Kalafat, Yaşar (2008). "Dedem Korkut'un Kurdu", *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, sayı: 9, s. 309-324.
- Köprülü, Mehmet Fuat (1981). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yay.
- Kramer, Samuel Noah (2017). *Tarih Sümer'de Başlar*. İstanbul: Kabalıcı Yay.
- Ocak, Ahmet Yaşar (2012). *İslam-Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır-İlyas Kültü*, İstanbul: Kabalıcı Yay.
- Oğuz, M. Öcal (1998a). "Mitolojimizde ve Ural Batır Destanı'nda Başlangıçtaki Sonsuz Su", *Milli Folklor*, Sayı: 38, s. 22-24.
- Oğuz, M. Öcal (2006b). "Türkiye'nin Doğu Karadeniz Kıyısında Mayıs Yedisi Bayramı", *Milli Folklor*, Yıl: 18, Sayı: 69, s. 5-14.
- Oymak, İskender (2010). Anadolu'da Su Kültürünün İzleri, *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15:1, s.35-55.
- Ögel, Bahaeddin. (1971). *Türk Mitolojisi I-II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Önal, Mehmet Naci (2017). "Hoca Ahmet Yesevi Üzerinden Türklerin İslam Algısı, Kültür Dünyamızın Mimarları II". Muğla: Muğla Üniversitesi Yay. Sayı: 87, s. 83-100.
- Örnek, Sedat Veyis (1995). *100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Roux, Jean Paul (1994). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*, Çev. Aykut Kazancıgil, Ankara: İşaret Yayınları
- Rudhardt, Jean (2006). "Su", Çev. Âdem Koç, *Millî Folklor*, Yıl: 18, Sayı 70, s. 125-137.

- Seyidov, M. A. (1996). "Eski Türk Kitabelerinde Yer-Sub Meselesi", Çev. Sadettin Gömeç, *Dil Tarih Coğrafya Tarih Araştırmaları Dergisi*, cilt 18, Sayı 29, s. 259-265.
- Şayhan, Fatih (2018). "Altay Türklerinin İnanmalarındaki Su Kültünün Mitsel Okuması", *Bilig*, Tozlu, Sümeýra (2017). *Çorum İli Halk İnançları ve Halk Hekimliği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Artvin: Artvin Çoruh Üniversitesi.
- Türkan, Kadriye (2012). "Türk Dünyası Masallarında Su Kültü", *Millî Folklor*, Yıl 24, Sayı 93, s. 135-148.
- Türkçe Sözlük (1998). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları
- Türkmen, Fikret (2013). *Yer Yer Değilken; Su, Su İdi (Her Şey Suydu)*, Geleneksel Türk Sanatında ve Edebiyatımızda Su, Ankara: Editör: Nurettin Demir.
- Türkyılmaz, Atilla (2013). "İslamiyet Öncesi Türklerde Su Kültü ve Günümüze Yansımaları", *Bilim ve Kültür-Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 4, s. 83-100.
- Zorluer, Selim (2018). *Çayıralan (Yozgat) Yöresinde Halk Hekimliği ve Halk İnançları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi.

### Elektronik Kaynaklar

<https://sozluk.gov.tr>



**Dilbilim Araştırma**

**Makaleleri**

**Research Articles on**

**Linguistics**

# İşlevsel ve Bağımsal Dil Bilgisi Kuramları Çerçevesinde Eski Anadolu Türkçesinde -(y)A Ekinin İşlevleri: Yunus Emre Divanı Örneği

DOÇ. DR. FİLİZ MELTEM ERDEM UÇAR\*

## Öz

Dilde niyet, istek, olasılık, yeterlilik, gereklilik vb. ifadelerin alıcıya ulaşmasını sağlamakla görevli çeşitli birimler bulunmaktadır. Dildeki bu birimlerden biri de -(y)A ekidir. Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde temel işlevi istek bildirmek olan -(y)A ekinin bu işlevi dışında gereklilik, yeterlilik, şart, zaman, amaç, durum gibi farklı anlam alanlarını karşılayacak biçimde kullanıldığı görülmüştür. Bu doğrultuda elinizdeki çalışma, -(y)A ekinin *Yunus Emre Divanı*'ndaki işlevlerini tespit etmek amacıyla hazırlanmıştır. Çalışmada işlevsel dil bilgisi kuramının "dildeki her birimin birden fazla işlevi olabilir" ve bağımsal dil bilgisi kuramının "cümleyi fiil yönetir" ilkelerinden hareketle ekin işlevleri ana cümle ve bağımlı cümle yöneticisi olarak iki ayrı başlık altında ele alınmıştır.

**Anahtar sözcükler:** -(y)A eki, çok işlevlilik, eski Anadolu Türkçesi, Türk dili, Yunus Emre

FUNCTIONS OF THE SUFFIX -(y)A IN OLD ANATOLIAN TURKISH WITHIN THE  
FRAMEWORK OF FUNCTIONAL AND DEPENDENCY GRAMMAR THEORIES: THE  
EXAMPLE OF DIVAN OF YUNUS EMRE

## Abstract

There are various units in the language which are responsible for ensuring that expressions such as intention, desire, possibility, adequacy and necessity reach the receiver. One of these units in the language is the suffix -(y)A. It has been observed that -(y)A suffix, whose main function is to express request in Old Anatolian Turkish texts, is used to meet different meaning areas such as necessity, adequacy, condition, time, purpose, and situation. Accordingly, this study was designated to determine the functions of -(y)A suffix in Divan of Yunus Emre. In the study, based on the principles of functional grammar theory suggesting that "each unit in a language can have more than one function", and of dependency grammar theory suggesting that "the verb directs the sentence", functions of the suffix are discussed under two separate titles as being the executive of main clause and the executive of subordinate clause.

**Keywords:** the suffix -(y)A, multifunctionality, old Anatolian Turkish, Turkish language, Yunus Emre

## GİRİŞ

**B**ir iletişim aracı olan dil, bu özelliği ile doğrudan insanla ilgili bir olgu olup toplumsal etkileşimin en önemli aracı durumundadır. İnsan zihninde dil sayesinde gelişip şekillenen düşünceler, yine dil sayesinde başkalarına aktararak toplumsal etkileşimin gerçekleşmesi sağlanır. Evrendeki anlamlar, insanın zihin süzgecinden geçerek dilin *ses, hece, ek, kelime, cümle, metin* vb. düzlemlerindeki çeşitli birimleriyle işaretlenip ifade edilebilir hâle getirilir. *İşlevsel dil bilgisine*<sup>1</sup> göre evrende sınırsız sayıda var olan anlamların sınırlı sayıdaki dil birimleriyle ifade edilmek durumunda olması, dilin tüm birimlerinin birden fazla işlev yüklenmesi gereğini doğurur. Dilin kullanımı esnasında bu işlevlerden hangisinin ön planda olacağı ise bağlamdan hareketle belirlenir (Eggins, 1994, s. 11). *İşlevsel dil bilgisi*, dil birimlerinin anlamsal değerlerine inerek dildeki işlevlerini belirler, bir dil biriminin herhangi bir metinde hangi işlevi yerine getirmek amacıyla kullanıldığını tespit etmeye çalışır (İşcan, 2007, s. 253, 258).

Dilin çok işlevli birimlerinden biri de hem fiil hem isim çekiminde önemli görevler üstlenen eklerdir. Fiil çekiminde kullanılan ekler, *zaman, görünüş* ve *kiplik* işlevlerini aynı anda taşıyabilmekte, ancak kullanım esnasında bu üç işlevden hangisinin öncelikli olduğu bağlama göre değişmektedir (Benzer, 2012, s. 125).

Fiil çekimi eklerinin başlıca üç ana işlevinden biri olan ve *Güncel Türkçe Sözlük*'te "1. Bir işin, bir oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre, vakit, 2. Bu sürenin belirli bir parçası, vakit, 3. Belirlenmiş olan an, 4. Çağ, mevsim, 5. Bir işe ayrılmış veya bir iş için alışılmış saatler, vakit, 6. Dönem, devir, 7. Olayların oluş ve akış sırasını belirleyen, düzenli ve dönemli gök olaylarını birim olarak kullanan sanal bir kavram, 8. Fiillerin belirttikleri geçmiş zaman, şimdiki zaman, gelecek zaman, geniş zaman kavramı, 9. Yer kabuğunun geçirdiği gelişimde belirlenen ve fosillere göre dörde ayrılan geniş evrelerden her biri" (<https://sozluk.gov.tr/>) (erişim 02.07.2022) biçimlerinde tanımlanan *zaman*, başlangıçta felsefenin konusu iken zamanla dil biliminin de çalışma alanına girer. Felsefede olduğu gibi dil bilimi de gerçek zaman ile fiil zamanını birbirinden ayırarak inceler. Gerçek zamanın başlangıcı ve sonu belirsizdir, herhangi bir ayırım ya da sınırlama söz konusu değildir. Fiil zamanı ise herhangi bir olayın gerçek zaman çizgisinin hangi noktasında gerçekleştiğini bildirir. Türkçede fiil zamanı, *geçmiş, şimdi, gelecek* ve *geniş zaman* olmak üzere dört bölüme ayrılarak incelenir. Bu dört zaman dilimi de *-DI, -mİş, -(I)yor, -mAktA, -mAdA, -AcAk* ve *-Ar/Ir* ekleri ile ifade edilir. Bu ekler, aynı zamanda bağlama göre fiile ait *görünüş* ve *kiplik* işlevlerini de üstlenebilmektedir (Benzer, 2012, s. 9-10, 23).

*Görünüş, zaman* kavramıyla yakından ilgili olmakla birlikte ondan farklı bir işleve sahip olup bir olayın gerçek zamanın hangi noktasında gerçekleştiğiyle değil, olayın süre boyutu ile yani süreye nasıl yayıldığı ile ilgilenir. Olayın süreye yayılma biçimi, *bitmezlik / bitmemişlik* ve *biterlik /*

<sup>1</sup> Yapısal dil bilimi içerisinde doğmuş, ancak daha sonra farklı bir gelenek oluşturmuş bir akım olan *işlevselcilik* akımının en önemli okulu Prag Okulu'dur. *Sesbirim (phoneme)* kuramına dayanan *sesbilim (phonology)* alanının kurulmasına öncülük eden bu okula göre *sesbirim*, anlam ayırt eden en küçük birimdir: *kar* ve *kan* gibi. Prag Okulu'nun özellikle işlevci sesbilim anlayışından etkilenen Andre Martinet, işlevselciliği ses dışındaki alanlar için de uygulamak üzere bir *işlevsel dilbilim* kuramı geliştirmiş, böylece işlevselciliğin kurucularından biri olarak anılmıştır (Kerimoğlu, 2016, s. 40-43). Bu okuldan sonra işlev kavramına farklı yaklaşan *Dizgeci İşlevsel Dil Bilgisi (Systemic Functional Grammar)*, *İşlevsel Söylem Dil Bilgisi (Functional Discourse Grammar)*, *Sözcüksel İşlevsel Dil Bilgisi (Lexical Functional Grammar)* gibi çeşitli dil bilgisi anlayışları ortaya çıkmıştır (Kerimoğlu, 2016, s. 108-113).

*bitmişlik* olmak üzere iki şekilde gerçekleşir. *Bitmezlik /bitmemişlik* görünüşü, olayın başlangıç ve bitiş noktasını değil, sürekliliğini, genelgeçerliğini veya sık sık tekrarlandığını gösteren görünüş türüdür. Bu görünüş türünde, konuşur açısından başı sonu belli olmayan, oldukça geniş bir zaman dilimini kapsayan, süregiden, tekrarlanan, genelgeçer bir olay söz konusudur. Konuşur için bu olayın başı, sonu değil, sürüp gitmesi veya sık sık tekrarlanması önemlidir. *Bitmezlik /bitmemişlik* görünüşü içinde değerlendirebileceğimiz bir olay, *dünya güneşin çevresinde döner* örneğinde olduğu gibi çok geniş bir zaman dilimini de kapsayabilir, *Ayşe sabahları erken kalkar* örneğindeki gibi gündelik yaşamın bir dönemini de içerebilir. Yani kastedilen *bitmezlik/bitmemişlik* konuşur açısından görece bir *bitmezlik/bitmemişlik* türüdür. *Biterlik / bitmişlik* görünüşünde ise tek seferlik olaylar söz konusudur. *Ayşe kapıyı itti, odaya girdi, elindeki kahveyi masaya bıraktı, perdeleri açtı, sonra oturdu, önündeki tabureye ayaklarını uzattı ve kahvesini içti* örneğindeki gibi olaylar sıra ile gerçekleşir, tamamlanır ve biter, arkalarından başka olaylar gelir. Tek seferlik olan bu olaylar, süreye yayılma açısından başı ve sonu belli olan kısa olaylardır (Erkman-Akerson, 2007, s. 265-266).

Fiil çekimi eklerinin diğer bir işlevi de *kiplik* ifade etmektir. Bu işlev, kimi fiil çekimi eklerinin öncelikli işlevi iken kimilerinin de ikinci ya da üçüncü işlevi durumundadır. İnsanın evreni anlama, anlamlandırma ve aktarma etkinliği dil biliminde *kip* ve *kiplik* kavramlarıyla açıklanır. *Emir, istek, rica, niyet, olasılık, varsayım, gereklilik* gibi pek çok anlam alanını kapsayan *kiplik* kategorisi, farklı şekillerde tanımlanmış olmakla birlikte temel olarak *konuşurun önermeye karşı nesnel veya öznel yaklaşımı* olarak tanımlanabilir. Sınırsız sayıdaki anlam alanlarının her birinin sınırlı sayıdaki dil birimleriyle karşılanmasının zorluğu, kipliklerin sınıflandırılmasını gerekli kılar. Ancak kipliklerin sınıflandırılması, üzerinde kolayca görüş birliğine varılacak bir durum değildir. Her sınıflandırmanın bir ölçü esas alınarak yapılması gerekmektedir ki bu durum, değişik ölçülerin esas alındığı birbirinden farklı veya birbirine yakın pek çok sınıflandırmanın ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Kerimoğlu, 2011, s. 108-109).

Dil bilimsel kiplik çalışmaları incelendiğinde genel olarak *bilgi* ve *yükümlülük* temelli bir sınıflandırmanın esas alındığı görülür<sup>2</sup>. Bilgi kipliğinde esas olan önermenin gerçekliğidir. Yani konuşurun önermenin gerçekliği veya doğruluğu hakkındaki tutumunu yansıtan öznel ya da nesnel ifadeler, bu kiplik içerisinde değerlendirilir. Konuşur, ifade ettiği önermenin doğruluğundan emindir ya da değildir. Bilgi kipliğinin alt kategorileri de gerçeklik ya da doğrulukla ilişkisine göre belirlenir, aradaki derecenin niteliğine göre *olasılık, çıkarım, tahmin* vb. şekillerde adlandırılır (Kerimoğlu, 2011, s. 113-115).

Yükümlülük kipliğinde ise konuşur, önermenin doğruluğu ya da gerçekliğine dair herhangi bir yorumda bulunmaz. *İstek, emir, rica, gereklilik, yeterlilik* gibi anlam alanlarına işaret ederek bir olasılıktan değil, bir zorunluluktan söz eder. Bu zorunluluk, konuşurun ifade ettiği önermeyle ilgili olarak kendisini ya da karşısındakini bir işi yapmak zorunda bırakması, karşısındakinden bir

<sup>2</sup> Frawley, W. (1992). *Linguistic Semantics*. London: Lawrence Erlbaum Ass. Pub; Mithun, Marianne (1995). "On The Relativity of Irreality". *Modality in Grammar and Discourse* (Ed. Joan Bybee, Suzanne Fleischman). Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, s. 367-388; Palmer, F. R. (2001). *Mood and Modality (Second Edition)*. Cambridge: Cambridge University Press; Nuyts, J. (2006). "Modality: Overview and Linguistic Issues". *The Expression of Modality* (Ed. William Frawley). Berlin: Mouton de Gruyter, s. 1-26; Johanson, Lars (2014). "A Synopsis of Turkic Volitional Moods". *Turkic Languages*, 18, s. 19-53. ....

istekte bulunması ya da karşısındakine bir sorumluluk yüklemesi olarak ifade edilebilir (Hirik, 2019, s. 19). Yani bilgi kipliği konuşurun bilgi ve güvenine odaklanırken yükümlülük kipliği istek temelli ifadelere odaklanır. (Kerimoğlu, 2011, s. 115-117).

Bu çalışmanın konusunu *kipsel* işlevi baskın olmakla birlikte *zaman* ve *görünüüş* işlevleriyle de ön plana çıkabilen bir fiil çekimi eki olan *-(y)A* eki oluşturmaktadır. Ek, yapı itibariyle Eski Uygur Türkçesinden itibaren Karahanlı, Harezmi, Çağatay Türkçelerinde gelecek zaman, gereklilik ve istek çekimlerinde kullanılmış olan *-GA* eki ile ilişkilendirilir (Özkan, 2012, s. 359-360; Korkmaz, 1959, s. 159-168; Mansuroğlu, 1968, s. 171-183; Timurtaş, 2005, s. 145).

Eski Anadolu Türkçesi üzerine yapılmış dil bilgisi çalışmalarında *İstek Kipi*<sup>3</sup>, *İstek Eki*<sup>4</sup> veya *İltizamî*<sup>5</sup> başlıkları altında ele alınan *-(y)A* ekinin bu dönem metinlerinde *istek* anlamının dışında *emir*, *gereklilik*, *tavsiye*, *tercih*, *izin*, *şart*, *zaman* vb. anlamlarla da kullanıldığını tespit eden çalışmalar bulunmaktadır<sup>6</sup>. Bu çalışmada ise *-(y)A* eki, bir Eski Anadolu Türkçesi metni olan *Yunus Emre Divanı*<sup>7</sup>'ndeki işlevleri açısından değerlendirilmiştir. Çalışmanın amacı *Yunus Emre Divanı*'nı şerh etmek değildir. Zaten bu amaçla yapılmış pek çok çalışma mevcuttur. Amaç, Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde temel işlevi *istek* bildirmek olan *-(y)A* ekinin *Yunus Emre Divanı*'nda bu işlevi dışında *gereklilik*, *yeterlilik*, *şart* gibi farklı anlam alanlarını karşılayacak biçimde kullanıldığını, *zaman* bildirdiğini ortaya koymaktır. Bu yapılırken *işlevsel dil bilgisi* kuramının "dildeki her birimin birden fazla işlevi olabilir" ilkesinden hareket edilerek ekin dizeye, beyte, dörtlüğe ve nihayet şiire kazandırdığı anlamlar, her bir bağlamda ayrı ayrı ele alınarak değerlendirilmiştir. Diğer yandan *bağımsal dil bilgisi* kuramının "cümleyi fiil yönetir" ilkesinden hareketle *ana cümle / temel cümle* kurucusu olan *-(y)A* eki ile *bağımlı cümle / yan cümle* kurucusu olan *-(y)A* eki, iki ayrı başlık altında ele alınmış, ekin *ana cümle* ile *bağımlı cümle* arasında kurduğu anlam ilişkileri incelenmeye çalışılmıştır. Çalışmada *-(y)A* ekinin tespit edilen işlevlerini örnekleyen beyit ve dörtlükler Tatçı (1990)'nın eserinden alınmış, bu beyit ve dörtlüklerin Türkiye Türkçesine aktarımında Emre (2013) ve Albayrak (2014)'in eserlerinden yararlanılmıştır. Beyit ve dörtlüklerin yazımında alındıkları eserlerin imlasına sadık kalınmıştır.

## 1. ANA CÜMLE YÖNETİCİSİ OLARAK *-(y)A* EKİ

Dilin anlamlı ve görevli tüm birimlerinin belirli kurallar çerçevesinde bir araya gelmesiyle kelime grubu ya da cümle biçiminde *söz dizimsel* yapılar ortaya çıkar. *Söz dizimsel* yapıların oluşma

<sup>3</sup>Şahin, Hatice (2003). *Eski Anadolu Türkçesi*. Ankara: Akçağ Yayınları, s. 62; Gülsevin, Gürer (2007). *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 105-110; Akar, Ali (2018). *Oğuzların Dili Eski Anadolu Türkçesine Giriş*. İstanbul: Ötüken Yayınları, s. 177-178.

<sup>4</sup>Türk, Vahit vd. (2014). *Eski Anadolu Türkçesi Dersleri*. İstanbul: Kesit Yayınları, s. 39.

<sup>5</sup>Timurtaş, Faruk Kadri (2005). *Eski Türkiye Türkçesi XV. Yüzyıl Gramer-Metin-Sözlük*. Ankara: Akçağ Yayınları, s. 145.

<sup>6</sup>Gülsevin, Gürer (2002). "Eski Türkiye Türkçesinde 'İstek Kipi' Üzerine". *İlmî Araştırmalar* 13, İstanbul s. 35-50; Gülsevin, Gürer (2007). *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 105-110; Timurtaş, Faruk Kadri (2005). *Eski Türkiye Türkçesi XV. Yüzyıl Gramer-Metin-Sözlük*. Ankara: Akçağ Yayınları, s. 145-147; Özkan, Mustafa (2012). "Tarihî Türkiye Türkçesi Metinlerinde İstek Eki *-A/-E*'nin Kullanılışı Üzerine". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 30(0), s. 359-385.

<sup>7</sup>Yunus Emre, 13. yüzyılın ikinci yarısı ile 14. yüzyılın ilk yarısında Batı Anadolu'da yaşamış ünlü sufi ve halk şairidir. Pek çok nüshası bulunan Divan'ı, saf, akıcı ve duru üslubuyla dönemin dilini tek başına temsil edebilecek en önemli Eski Anadolu Türkçesi metinlerinden biri olarak kabul edilebilir (Akar, 2018, s. 68-69).



biçimlerini inceleyen çalışmalar, 1950'lerde başlayıp artarak devam eder. Söz dizimi çalışmaları içerisinde odak noktasını işlevlerin oluşturduğu kuram, Tesnière'nin kuramıdır<sup>8</sup>. *Bağımsal dil bilgisi* olarak da adlandırılan bu kuramda kelimelerin cümle içinde tuttıkları yer, sınıflandırıldıkları kategoriyle değil, yaptıkları işleve göre belirlenir (Tesnière, 2015, s. 42-43; Işık, 2012, s. 73).

*Bağımsal dil bilgisi* kuramına göre gerek kelime grupları gerekse cümleler, bir yönetici öge ile ona bağlı tamlayıcı ögelerden meydana gelir. Cümlenin kurucu ögesi olan ve söz dizimi kaynaklarında genellikle *yüklem*<sup>9</sup> veya *baş unsur*<sup>10</sup> olarak adlandırılan yönetici öge, bir fiil ya da ek-fiille çekimlenmiş bir isim durumundadır. Kaynaklarda çoğunlukla *özne* olarak adlandırılan öge ise yönetici ögenin taşıdığı yargının gerçekleştiricisidir ve diğer ögelerle birlikte yönetici ögeye bağımlıdır. Yönetici ögeye göre biçimlenip işlev kazanan tamlayıcı ögeler, anlamı tamamlamakla görevli olup yönetici öge ile olan ilişkilerinin zorunlu olup olmamasına göre *zorunlu* ve *seçimlik* ögeler olarak ikiye ayrılır. Her fiilin yönetiminde bulunması gereken *zorunlu temel ögelerin* sayısı, *bağımsallıkla* da doğrudan alakalı bir konu olan fiilin *istem*<sup>11</sup> ile ilgilidir (Uzun, 2000, s. 18-19; Erkman-Akerson, 2007, s. 110, 164-167; Gökdayı, 2010, 1311; Erkman Akerson ve Ozil, 2015, 57; Gürkan, 2016, s. 12; Hirik, 2017, 392).

*Bağımsal dil bilgisi* kuramına göre *temel ögeler* tek tek kelimelerden oluşabilecekleri gibi kelime gruplarından da oluşabilir. Cümlelerde olduğu gibi kelime gruplarında da bir yönetici öge bulunur (Erkman-Akerson, 2007, s. 111). Cümlelerde yönetici öge fiil ya da ek-fiille çekimlenmiş bir isim iken kelime gruplarının yönetici ögesi, sonda bulunan bitmemiş bir fiil, isim, edat veya zarf türünden bir kelimedir.

Bu bilgilerden hareketle temel olarak bir kiplik işaretleyicisi olan *-(y)A* ekinin, yüklemi çekimli bir fiil olan ana cümlelerde *istek*, *amaç*, *niyet* bildirmek olan temel işlevinin dışında *emir*, *gereklilik*, *yeterlilik*, *varsayım* gibi farklı kipsel değerleri karşıladığı, kimi zaman da *zaman* bildirme işleviyle ön plana çıktığı görülmüş, ekin *Divan'*daki bu işlevleri ayrı ayrı açıklanmaya çalışılmıştır.

### 1.1. İstek İşlevi

Eski Anadolu Türkçesinde olduğu gibi *Yunus Emre Divanı'*nda da *-(y)A* ekinin temel işlevi *istek* ifade etmektir (Timurtaş, 2005, s. 145). *İstek*, emir kadar güçlü, rica kadar kibar olmayan niyet, tasarı ve arzuları; gerçekleşme potansiyeli görece düşük dilekleri veya hayal edilenleri ifade eden bir anlam alanıdır. Özellikle birinci kişili anlatımlarda niyet edilen, tasarlanan, amaçlanan durumlar da bu anlam alanı içinde değerlendirilebilir. *İstek* işlevinde özneyi harekete geçiren, kendi arzu, istek, niyet, hayalleri gibi iç dinamiklerdir. Bu işlevin dayatma, otorite ve statüye

<sup>8</sup> bk. Tesnière, Lucien (2015). *Elements of Structural Syntax* (Çev. Timothy Osborne ve Sylvain Kahane). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.

<sup>9</sup> Karahan, Leylâ (1999). *Türkçede Söz Dizimi –Cümle Tahlilleri-*. Ankara: Akçağ Yayınları; Karaağaç, Günay (2009). *Türkçenin Söz Dizimi*. İstanbul: Kesit Yayınları; Sarıca, Bedri (2015). *Türkçe Cümle Bilgisi*. Ankara: Anı Yayıncılık; Gökdayı, Hürriyet (2020). *Türkçede Öbekler*. İstanbul: Kriter Yayınları.

<sup>10</sup> Hirik, Seçil (2020). *Söz Dizimi Kuramları Bağlamında Türkçede baş Unsur*. Ankara: Gazi Kitabevi.

<sup>11</sup> *İstem* kavramı, Tesnière'nin söz dizimi alanına yaptığı önemli bir katkıdır. Dillerde fiillerin isim ve diğer söz dizimsel birimlerle birleşme biçimlerini inceleyen Tesnière, bir fiilin ilişkili olabileceği isim sayısını, o fiilin anlamsal alanının belirleyebileceğini ifade eder (Hirik, 2020, s. 59). Bir fiilin cümle kurabilmesi için yönetim alanına girmesi gereken hâl ekli öge sayısı, o fiilin *istem*dir. Fiillerin doğasında gizli biçimde bulunan *istem*, onların söz dizimsel ve anlam bilimsel çevresini belirleyebilme ve yönetebilme gücünü ifade eder (Erkman-Akerson, 2007: 167; Doğan, 2011: 449; 2015, 78).

dayalı güç üstünlüğü, toplumsal mesafe, dış dinamiklerin etkisine bağlı ileri derecede yönlendiricilik gibi ön koşulları yoktur (Aslan Demir, 2008, s. 16, 93-94).

*İstek* anlam alanı içine yerleştirilebilecek *niyet*, “belli bir amaca yönelme düşünce ve isteği, belli bir sonucu gerçekleştirme arzusu, planlı bir faaliyetin bir şeyi elde etme, bir hedefe ulaşma amacıyla tasarlanması durumu” (Cevizci, 2010, s. 1169); *amaç* ise “bilinçli bir şekilde ulaşılmak istenen hedef” (Cevizci, 2010, s. 77) olarak tanımlandığında -(y)A ekinin Yunus Emre Divanı’nda sıradan bir *istek* ifadesinden çok içinde güçlü bir *niyet* ve *amaç* anlamlarını da barındırdığı görülür. Şairin amacı, gerçekleşmesini istediği en büyük dileği Hakk’a kavuşmaktır:

Gözüm seni görmegiçün elüm sana irmegiçün / Bugün cânım yolda koyam yarın seni bulmağ için  
“Gözüm seni görmek için[dir], elim sana ulaşmak için[dir]. Yarın seni bulmak için bu gün canımı senin yoluna koyayım” (234/1).

Ben ‘ışkundan ırılmayam dergâhundan sürülmeyem/ Bundan dahu giderisem seniün ile varam sana  
“Ben senin aşkıdan hiç ayrılmayayım (ayrılmam), dergâhundan uzaklaşmayayım, buradan da gidersem seninle varayım sana” (7/5).

Yunus Emre, gerçek bir âşık olarak geçici olan bu dünyada aldığı her nefesi Allah yolunda harcayarak tamamlamak ister. Bu durum, âdeta onun yaşama amacıdır:

Bin yıl ‘ömrüm varısa harc idem bu kapıda / Gerçek ben ‘âşıkısam gerek bu yolda ölem  
“Bin yıl ömrüm olsa hepsini bu kapıda geçirmek isterim. Eğer ben gerçek bir âşıkısam bu yolda ölmeliyim” (202/6).

Halvetlerde meşgûl olam dâim açılam gül olam / Dost bâğında bülbül olam ötem hey dost diyü  
diyü “İnzivaya çekilip ibadetle meşgul olayım, [manevi olarak] açılıp gül olayım. Dost bağında bülbül olup hey dost, diye diye öteyim” (291/3).

Mecnûn oluban yürüyem yüce tagları büriyem / Mûm olubanı yanam hey dost diyü diyü  
“Yüce dağları kaplayarak mecnun olup yürüyeyim. Hey dost diye diye bir mum gibi yanayım” (291/5).

O, bu dünyanın zevklerine kapılmadan, nefesine yenik düşmeden ilahi lütuf için günlerini ağlayarak geçirmeyi planlamaktadır:

Bugün gülen kişi bunda yarın aғlayısar anda / Revân döküp göz yaşını yasadugımı yaş eyleyem  
“Bugün burada gülen kişi yarın orada ağlar. [Öbür dünyada ağlamamak için bu dünyada] durmadan gözyaşı döküp yastığımı yaş eyleyeyim” (197/6).

Yunus, kendini bilip Hakk’ı bulmak yani kâmil insan olmak için arslan, yılan ve ejderhaya benzettiği bu dünya unsurlarıyla savaşmayı da hayattaki en büyük amaçlarından biri olarak görür:

Bu tokuz arslan u yidi evren ü dört ejdehâ / Bunlarınla ceng idem Rüstem olam destân olam  
“Bu dokuz arslan, yedi yılan ve dört ejderha ile cenk edeyim, Rüstem olayım, destanlaşayım” (201/24).

Şairin bilinçli ve planlı olarak yöneldiği, ulaşmak istediği hedef öbür dünyadır:

Koyam bu dünyâyı gidem çün âhrete sefer idem / Ol Uçmak’da hûrileri ben bana yoldaş eyleyem  
“Bu dünyayı bırakıp ahirete gideyim. Cennette hurileri kendime yoldaş edeyim” (197/2).

Helâl ola sana Uçmak / Uçmakda hûriler kuçmak / Kevser şarâbını içmek / Tanla seher vaktinde tur  
“Cennete gitmek, cennette hurilerle sarılmak, Kevser şarabını içmek sana helal olsun, seher vaktinde uyanık ol” (88/8).

## 1.2. Gereklilik İşlevi

Bir oluş veya kılışın yapılmasının zorunlu olduğunu ifade eden *gereklilik*, Eski Anadolu Türkçesinde genellikle *-mAK gerek*, *-mA gerek*, *-sA gerek*, *-(y)A gerek* yapılarıyla karşılanmıştır (Timurtaş, 2005, s. 150; Akar, 2018, s. 178-179). *Yunus Emre Divanı*'nda da *gereklilik* anlam alanını bu yapılar karşılamakla birlikte *-(y)A* eki de kimi zaman tek başına kimi zaman *gerek* kelimesiyle birlikte bu işlevle kullanılmıştır.

*Gereklilik*, konuşurun içten gelen bir etkiyle belirlediği bir ihtiyacın ifadesidir. Bu ihtiyaç, dışarıya dair de olabilir. Ancak konuşuru yönlendiren, yine konuşurun bu ihtiyacı kendisinin belirlemesidir. Çoğu zaman *gerekliliğin* nedeni belirtilmez (Kerimoğlu, 2011, s. 88). Ancak Yunus'un şiirleri incelendiğinde bir olay ya da durumun yapılmasının *gerekliliğinin* genellikle belirtildiği görülür.

Eserde *-(y)A* ekinin karşıladığı *gereklilik* anlam alanı, yasa, kural ya da herhangi bir hiyerarşik toplumsal ilişkiden kaynaklanan düzenleyici kipsel alan olarak tanımlanabilen *zorunluluktan* farklı olup isteğe, ideal ya da olağan durumların betimlenmesiyle veya bir ön koşulluluk ilişkisine dayalı olarak ortaya çıkmaktadır (Corcu, 2005, s. 6). Şair, üzerinde önemle durduğu, uyulmasının gerekli olduğunu düşündüğü değerleri keskin bir *zorunluluk* ifadesinden çok anlayış ve hoşgörü çerçevesinde tavsiye ve öğüt niteliğinde ifade etmektedir:

*'Ârif cân virür tuymaz yalancı mâla kıymaz / Yalanla gerçeği berâber tutmayalar* "Arif olan can verir, duymaz, yalancı kişi malına kıyamaz. Yalan ile gerçek aynı kefeye konulmamalıdır" (57/6).

*Bî-çâre Yûnus'un sözün key 'âşık gerek anlaya / O kuş dilidir n'eylesün ol dinlenmez ötmeyince* "Çaresiz Yunus'un sözünü hakkıyla anlamak için âşık olmak gerekir. Onun sözleri kuş dilidir, ne yapsın ötmeyince [söylemeyince] dinlenmez [anlaşılmaz]" (325/7).

*Egriligün koyasın togrı yola gelesin / Kibr ü kîni çıkargıl erden nasîb alasin* "Eğriliği [yanlış yolu] bırakıp doğru yola gelmelisin. Kibir ve kini bırakıp erden nasiplenmelisin" (250/1).

*İkilik eylemeye hîç yalan söylemeye / 'Âlem bulanurısa bulanmadan turıla* "İkilik etmemeli, hiç yalan söylememeli, eğer dünya kirlense bile pisliğe karışmamalı[dır]" (304/2).

*Yûnus bu sözleri erenden aldı / Sana dahı gerekise alasin* "Yunus bu sözleri erenden aldı. Sana gerekiyorsa sen de al" (279/13).

Şaire göre gerçek bir âşık olmanın, Hakk'a kavuşabilmenin bazı gerekleri vardır:

*Kişi gerek bile anı hem uyanık ola cânı / Bilürsin dünyâ seveni baykuş gibi vîrândadur* "Kişi sürekli uyanık olması gerektiğini bilmeli. Bilirsin, bu dünyayı sevenler baykuş gibi hep viranede yaşarlar" (44/3).

*Korkmaya tamusından ummaya hûrîsinden / Dâim anun maksûdı Hakkun dîdârı gerek* "Cehennemden korkulmamalı, huriden [medet] ummamalı, amacımız daima Hakk'ın tecellisi olmalı" (142/5).

*Kur'ân kelâmum didi gönüle evüm didi / Gönül ev ıssın bilmez âdemden tutmayalar* "Kur'ân kelimam[dır], dedi, gönle evim[dir], dedi. Gönülün ev sahibi olduğunu bilmeyenler Âdem'den sayılmamalı[dır]" (57/3).

*'Ârifler ortasında sûfilik satmayalar / İhlâsıla bu 'ıška riyâyı katmayalar* "Ariflerin yanında sufilik yapılmamalı, aşk ve ihlas yoluna riya katılmamalı" (57/1).

*‘İşk da’vîsin kılan kişi hîç anmaya hırs u hevâ / ‘İşk evine girenlere ayruk ne meyl ü ne vefâ*  
 “Aşk davası süren kişinin hırsın, hevesin sözünü etmemesi gerekir. Aşk evine girenlere ne meyl  
 ne vefa gerekir” (2/1).

*Sana erden ‘aşâ gerek bu yolda / Tayanursan ‘asâya tayanasın* “Sana bu yolda erden [kâmil  
 insandan] bir asa gerekir. Dayanacaksan eğer bu asaya dayanmalısın” (279/8).

Yunus, Allah yolunda acı çekmekten şikâyet etmez aksine bunu, Allah’a kavuşmanın bir  
 gereği olarak görür:

*Mecnûn oluban yûriyem yüce taşları büriyem / Mûm oluban eriyem yanam hey dost diyü diyü*  
 “Hey dost diye diye mecnun olup yürüyeyim, yüce dağları örteyim, mum olup yanarak eriyeyim”  
 (291/5).

*Eger gerçek kulumuşsam ana kulluk kılardım / Aglayadum bu dünyede yarın anda gülem diyü*  
 “Eğer gerçek bir kul olsaydım ona [Allah’a] kulluk etmeliydim. Yarın öbür dünyada gülebilmek  
 için bu dünyada ağlamalıydım” (285/3).

*Bin yıl ‘ömrüm varısa harc idem bu kapıda / Gerçek ben ‘âşıkısam gerek bu yolda ölem* “Bin yıl  
 ömrüm olsa hepsini bu kapıda geçirmek isterim. Eğer ben gerçek bir âşıkısam bu yolda ölmeliyim”  
 (202/6).

Kimi dizelerinde Müslüman olmanın gereklerine, İslami inanın esaslarına da yer verir:

*Okına Kur’ân u Yâsîn / Kulak urup dinleyesin / Tağca günâhun yuyasın / Tanla seher vaktinde tur*  
 “Kur’ân ve Yasin okunurken kulak verip dinlemelisin. Dağlar kadar günahlarından arınırsın,  
 seher vaktinde uyanık ol” (88/6).

### 1.3. Yeterlilik İşlevi

*Güncel Türkçe Sözlük*’te (<https://sozluk.gov.tr/>) (erişim 02.07.2022) “yeterli olma durumu, yeterlik”, “bir işi yapma gücünü sağlayan özel bilgi, ehliyet”, “görevini yerine getirme gücü, kifayet” olarak tanımlanan *yeterlilik*, fiilde belirtilen oluş ya da kılışın gerçekleşmesinin mümkün veya muhtemel olup olmadığını ifade eden (Korkmaz, 2007b, s. 243) kiplik kategorisidir. Konuşur odaklı, konuşurun potansiyeline vurgu yapan, dış etkilerden çok konuşurun iç durumuyla ilgilenen, konuşurun herhangi bir eylemi gerçekleştirme yeterliliğine sahip olup olmadığına işaret eden (Kerimoğlu, 2011, s. 84-85, 118) bu kategori, *iktidar* ve *yeterlilik* anlamlarının yanı sıra *imkân*, *olasılık*, *rica*, *izin*, *yasak* gibi anlamlar da ifade etmektedir (Erdem Uçar, 2019, s. 171). *Yeterlilik* kipliği, kiplik sınıflandırmalarında *yükümlülük* kipliği içerisinde ele alınır. *Yükümlülük* içerisinde *devinim*<sup>12</sup> alt başlığı altında incelendiği gibi, *yükümlülük*ten ayrı olarak *devinim* kipliği biçiminde farklı bir kiplik türü olarak da ele alınabilir (Kerimoğlu 2011, s. 85-86).

Türk yazı dilinin ilk dönemlerinden itibaren morfolojik, sözlüksel ve söz dizimsel işaretleyicilerle gösterilen *yeterlilik* kipliği, Eski Anadolu Türkçesinde *bil-* yardımcı fiili ile yapılıp (Timurtaş, 2005, s. 161). *Yunus Emre Divanı*’nda da bu fiil kullanılmakla birlikte *-(y)A* eki de zaman zaman *yeterlilik* işleviyle kullanılmıştır. Yunus, şiirlerinde sık sık gönlünde Allah aşkı, Allah’a

<sup>12</sup> Devinim kipliği, öznenin yüklem bildirdiği eylemi gerçekleştirme kapasitesine sahip olup olmadığı bilgisine ilgili bir kiplik türüdür. *Yeterlilik* ve *istekte* olduğu gibi özneyi yine öznenin iç dinamiklerinin yönlendirdiği ifade biçimleri bu kiplik içerisinde ele alınır (Kerimoğlu, 2011, s. 118).

kavuşma ümidi olmadan yaşayamayacağını, buna gücünün yetmeyeceğini, geçici ve anlamsız gördüğü, bütün imkânlarına yüz çevirdiği bu dünyada yaşamasının ancak Allah aşkı ile mümkün olacağını dile getirir:

*Ayrık bana ben **dimeyem** kimesneye sen **dimeyem** / Ya kul ya sultân **dimeyem** kalsun işidenler țana* “Artık bana ben diyemem, kimseye de sen diyemem, [kimseye] bu kuldur ya da sultandır diyemem. [Bu sırrı] işitenler şaşırıp kalırlar” (7/3).

*Ben beni senden ayrı kanda **bulam** / Ki sensüz Hâk nefes ‘ömrüm sürilmez* “Ben beni senden ayrı nerede bulabilirim (bulamam), sen olmadan, Hak nefesi olmadan ömür geçmez” (107/4).

*Ger şehd ü şeker yirisem sensüz agudur cânuma / Çün cânumun sensin dadı kanda **bulam** senden yigrek* “Eğer sensiz bal ve şeker yersem zehir yemiş gibi olurum. Çünkü benim canımın tadı sensin, senden daha üstününü nereden bulayım [bulamam]” (144/6).

*Söflere vir sen anı bana seni gerek seni / Ben **niçe terk idem** seni şol bir ev ü çardagiçün* “Sufilere ver sen onu, bana sen gereklisin. Ben nasıl terk edebilirim seni bir ev, bir çardak için” (234/6).

Şair, şiirlerinde Allah’ın sahip olduğu yüce vasıfların çok fazla olduğunu, bu vasıfları bin yıl boyunca saysa bile bitirmeye gücünün yetmeyeceğini, sayabildiklerinin de bir deniz damlası kadar bile olamayacağını ifade eder:

*Bin yıl eger vasfın diyem **bir zerresin düketmeyem** / Bir katrede yüz bin deniz **bir noktasın şerh itmeyem*** “Bin yıl boyunca [O’nun] vasıflarını anlatsam bir zerresini bile anlatamam. Anlattıklarım yüz bin[lerce] denizin bir damlası kadar bile olamaz” (183/1).

Şair, aşağıdaki dizelerde kendi din ve dünya görüşüne aykırı olduğu hâlde gerekirse kiliseye girebileceğini, çan bile çalabileceğini ama kalbindeki Allah aşkıdan asla vazgeçemeyeceğini belirtmiştir:

*Kiliseye dersen **girem** / Nakûs dahı dersen **çalam** / ‘Âşıklara yokdur kalem / Senden yüzüm döndürmezem* “Kiliseye gir dersen girebilirim, çanı bile çal dersen çalabilirim. Âşıklara kalem yoktur, senden yüzümü çeviremem” (219/3).

Yunus Emre, bu dünyada çektiği tüm sıkıntıları Hakk’a kavuşabilmenin yolu olarak görür:

*Çün ‘akıl fenâyaya vara delü ola **ne başara** / Delülere sensin çâre delü oldum pes n’itmeyem* “[İlahî aşkın cazibesi ile] akıl fenaya vardığında deli olur, hiçbir şey başaramaz. Delilerin çaresi sensin, deli oldum, ne yapayım” (183/4).

*Eger gerçek kulımışsam ana kullık kılaidum / Aglayadum bu dünyede yarın anda **gülem** diyü* “Eğer gerçek bir kul olsaydım ona [Allah’a] kulluk etmeliydim. Yarın öbür dünyada gülebilmek için bu dünyada ağlamalıyım” (285/3).

*Ne hâldeyüm **ne bilem** duzakdayum **ne gülem** / Bir garîbçe bülbülem ötmege güle geldüm* “Ne hâlde olduğumu bilmiyorum, tuzağa düştüm güle miyorum. Garip bir bülbülüm, güle ötmeye geldim” (196/7).

*Yidi Tamu didükleri **katlanmaya** bir âhuma / Sekiz uçmak **eglemeye** bunda niye egleneyin* “Yedi cehennem benim bir ahuma katlanamaz, sekiz cennet [bile] beni eğleyemez ki burada nasıl eğleneyim” (268/5).

Aşağıdaki örneklerde bu ek ile ifade edilen durumlar, *yeterlilik* ifadesinin yanında bağlamla ilgili olarak güçlü bir *olasılık* anlamını da barındırmaktadır.

*Dördüncü kapısında dört pîrler vardır anda / Bu söz sana rumûzdur gör kim delîl bulasın* “Dördüncü kapısında dört pir vardır. Bu söz sana rumuzdur ki [bunlardan] kendine delil çıkarabilirsin” (242/10).

*Hakikatdür Hak şârî yididür kapuları / Dergâhında yüz dürlü gerek kudret göresin* “Hakk’ın şehri hakikattir. [Bu şehrin] yedi kapısı vardır. Dergâhında yüz türlü kudret görebilirsin” (242/4).

#### 1.4. Zaman İşlevi

Eski Anadolu Türkçesinde istek eki olarak adlandırılan, ancak *istek* ifadesinin dışında *gereklilik*, *yeterlilik*, *şart* gibi anlam alanlarını da karşılayan *-(y)A* ekinin birincil işlevi “kiplik ifade etmek” olmakla birlikte gelecek zaman ekinin henüz ortaya çıkmadığı dönemlerde, meydana gelecek olay ve durumları ifade etmek için kullanılmış, gelecek zaman ekinin ortaya çıkmasıyla da bu ekin zaman eki olarak kullanım alanı daralmıştır (Benzer, 2012, s. 109). Bilgegil (1963, s. 270), bu eki ikinci bir zaman eki takip etmedikçe geniş zaman anlamı taşıdığını, ayrıca şimdiki ve gelecek zaman eklerinin de işlevini üstlendiğini dile getirir. Dolayısıyla *-(y)A* eki, hem Yunus Emre’de hem de dönemin diğer eserlerinde zaman bildirme işleviyle de kullanılmıştır. *Divan* incelendiğinde ekin gelecek zaman başta olmak üzere şimdiki ve geniş zamanı ifade edecek şekilde de kullanıldığı görülür.

##### 1.4.1. Gelecek Zaman İşlevi

Fiilin henüz gerçekleşmediğini, konuşma anından sonra gerçekleşeceğini bildiren gelecek zamanda geçmiş ya da şimdiki zamanda olduğu gibi bir kesinlik söz konusu değildir. Herhangi bir olay ya da durumun gelecek bir zamanda gerçekleşeceğine dair görüşler bir varsayımdan ibarettir. Ancak cümle veya metinde geçen kimi sözlerle varsayımın netlik derecesi artıp azalabilir. Comrie (1976, s. 64-65), gelecek zamanın sadece zamanı ifade eden bir kavram olarak değil, varsayıma dayalı kipsel anlamları da içeren geniş bir kavram alanı olarak değerlendirilmesi gerektiğini dile getirir. Palmer (2001, s. 104-105) de benzer bir ifadeyle gelecek zaman ifade eden dil birimlerinin sadece gelecek zamanı bildirmediği görüşündedir.

Öbür dünyaya dair düşüncelerin sık sık dile getirildiği *Divan*’da *-(y)A* ekinin en çok kullanıldığı zaman, gelecek zamandır. Şair, öldükten sonra mezara konuluncaya kadar yapılacak olanları anlatırken sık sık *-(y)A* ekinden yararlanmıştı. Bu tür örneklerde ekin işaret ettiği olay, henüz gerçekleşmemiştir, ne zaman gerçekleşeceği de tam olarak belli değildir. Şair, bilgi ve deneyimlerinden hareketle gerçekleşme noktası tam olarak bilinmeyen bir zaman diliminde olabileceklere dair varsayımlarda bulunur. Beyitlerde zamana dair belirsizlik, *şol gün, bir gün ola, birgün* gibi kimi sözler yardımıyla giderilmekle birlikte olayların konuşma anından tam olarak ne kadar sonra gerçekleşeceği hâlâ belirsizliğini korumaktadır:

*Ağaç ata bindüreler sinden yana göndereler / Yir altına indüreler kimse ayruk görmez ola* “Seni ağaç ata bindirip [tabuta koyup] mezara götürecekler, yer altına [mezara] indirip üzerine toprak atıp kapatacaklar. Artık seni kimse göremeyecek” (6/6).

*Anmaz mısın sen şol günü gözün nesne görmez ola / Düşe sûretün topraga dilün haber virmez ola*  
 “Sen ölüm gününü anmaz mısın ki, o günde gözün hiçbir şey görmez olacak. Vücudun toprağa düşüp, dilin haber vermez olacak.” (6/1).

*Beş karış bez durur tonum ilan-çıyan yiye tenüm / Yıl geçe obrıla sinüm unıdlup kalam birgün*  
 “Elbisem [kefenim] beş karışlık bezdir. Kabirde tenimi yılanlar, çıyanlar yiyecek. Yıl geçecek, mezarım çökecek. Sonra da unutup kalacağım” (241/4).

*Bir gün ola sensüz kalam / Kurda kuşa öğün olam / Çürüyüben toprak olam / Ah n’ideyim*  
 “ömrüm seni “Bir gün gelip sensiz kalacağım, kurda kuşa öğün olacağım, çürüyüp toprak olacağım, ah, ne yapayım ömrüm seni” (384/7).

*Evvel gele şol yuyucu ardınca şol su koyucu / İledüp kefen sarıcı bunlar hâlün bilmez ola* “Kişi ölünce (ölünün cesedini) yıkayacak kişi gelir, kazanda su ısıtılır, yardımcı kişi kazandan sıcak suyu getirip cesedin üzerine döker, yıkayıcı da cesedi yıkar. Sonra ceset kefene sarılır. Bu işi yapanların senin hâlimden hiç haberleri yoktur” (6/4).

*İy yârânlar iy kardaşlar ecel ire ölem birgün / İşlerüme pişmân olup kendözüme gelem birgün* “Ey dostlar, ey kardeşler! Allah’ın takdir ettiği ömür dolup bir gün öleceğim. Dünya hayatında işlediğim günahlara pişman olup kendi öz benliğime bir gün geleceğim” (241/1).

*Seni sinünde koyalar menzil mübârek diyeler / Üstüne tîz tîz örteler bu dünyâ hâk ü sengini* “Seni mezarına bırakacaklar, yerin hayırlı olsun diyecekler, bu dünyanın taşı, toprağıyla üstünü hızlı hızlı örtecekler” (350/5).

Mahşer günü, ahiret hayatı gibi ne zaman gerçekleşeceği bilinmeyen olayların dile getirildiği beyitlerde gelecek zaman işleviyle kullanılan -(y)A ekinin varsayım işlevi de belirgin olarak hissedilmektedir:

*Bir hastaya vardunısa bir içim su virdünise /Yarın anda karşı gele hak şarâbın içmiş gibi* “[Bu dünyada] bir hasta ziyaretine gidip ona bir içim su verdiysen yarın ahirette yaptıkların karşı gelecek, Hak sana şarabını içirecektir” (388/5).

*Her kim ol dost dîdârını bunda ‘ıyân görmezise / Yarın ol ser-gerdân geze hîç bilmeye n’itdügini*  
 “Her kim dost [Allah] tecellisini bu dünyada açıkça görmezse yarın öbür dünyada ne yaptığını bilmeyecek, şaşkın, başı dönmüş olarak gezecektir” (401/6).

*İsrâfil sûrını ura cümle mahlûk turı gele / Dirilüben haşre vara anda kâzî Sübhân ola* “İsrafil surunu üfleyince bütün mahlûkat dirilip ayağa kalkacak ve mahşer yerine varacaklar. O gün hüküm Sübhân olan Allah’ındır” (9/2).

*İy yârânlar iy kardaşlar korkaram ben ölem diyü / Öldüğümü kayurmazam itdügümü bulam diyü*  
 “Ey dostlarım, arkadaşlarım! Ben öleceğim diye değil, [bu dünyada] yaptıklarımı [öldükten sonra] bulurum [bulacağım] diye korkuyorum” (285/1).

*Karanu yırde olasin ‘amelün ile kalasin / Âh idüben çok çalasin âhir peşmânlık çengini* “[Mezara konulduktan sonra] karanlık bir yerde yaptıklarınla [baş başa] kalacak, ah ederek pişmanlık çengini çalacaksın” (350/6).

*Ol gün katı efgân ola / İrkek dişî ‘uryân ola / Cümle ciger biryân ola / Ağlaşalum ol gün için* “O gün (mahşer günü) feryat figan yükselecek, erkek dişî herkes çıplak bir şekilde ciğerleri yanarak acı çekecekler. (Şimdiden) o gün için ağlayalım” (272/5).

*Ol günde yırlar yarıla / Cümle ölenler dirile / Cümle günâhlar sorıla / Ağlaşalum ol gün için “O gün (kıyamet günü) yerler yarılacak, bütün ölenler dirilecek ve sorguya çekilecekler, o gün için ağlaşalım” (272/2).*

*Yanlaruma kona elüm söz söylemez ola dilüm / Karşuma gele ‘amelüm n’itdümise görem birgün “Ölünce ellerim yanlarıma konacak, dilim söz söyleyemez olacak, ömür boyu yaptıklarım karşıma gelecek ve yaptıklarımın karşılığını göreceğim” (241/2).*

*Yazuklarımız tartıla anca perdeler yırtıla / Bilmedüğün günâhların anda sana ‘ıyân ola “Günahlarımız tartılıp perdeler yırtıldığında farkında olmadan işlediğimiz günahlarımız ortaya çıkacak” (9/7).*

*Bir gün işüm tamâm ola hep itdüğüm gümân ola / Meğer Hakdan emân ola dervîş olubilsem dervîş “Bir gün işim tamamlanacak [ömrüm bitecek], tüm ettiklerim güman [şüphe] olacak. Meğer Hak’tan bana yardım gelecek, dervîş olabilsem dervîş” (123/6).*

*Ne virsen elünile şol varur senünile / Ben disem inanmazsın varıcağaz göresin “Dünyada ne yaptıysan senin karşına gelecek, benim söylediklerime inanmıyorsan önemli değil, nasıl olsa gidince göreceksin” (250/2).*

*Çün içeri giresin dost yüzini göresin / Ene’l-Hak şerbetini dost elinden içesin “Oraya gidince dost yüzünü göreceksin, Ene’l-Hak şerbetini dost elinden içeceksin” (242/15).*

*Yidinci kapısında yidiler otrur anda / Sana kurtuldun dirler gir dost yüzün göresin “Yedinci kapısında yediler<sup>13</sup> oturur. Orada sana kurtuldun dediklerinde içeri gir, [girince] dost yüzünü göreceksin” (242/14).*

#### 1.4.2. Geniş Zaman İşlevi

Geniş zaman, konuşma anından önce başlayan, konuşma anında ve sonrasında devam eden, her zaman geçerli olan olay ve durumları belirtir. Ekin kapsamının genişliği belirsizliğini artırır, olayların hangi zaman diliminde gerçekleştiği, gerçekleşmek üzere olduğu ya da gerçekleşeceği tam olarak bilinmez. Ancak bu belirsizlik, cümledeki çeşitli yönlendiriciler yardımıyla bir derece giderilebilir (Benzer, 2012, s. 193-194).

-(y)A eki, eserde sık sık genel yargı içeren, doğruluğu herkesçe kabul görmüş, metnin bağlamına göre değişmesi çok da mümkün olmayan, sürüp giden, genelgeçer ifadelerin dile getirilmesinde kullanılmıştır:

*‘Aşıkun gözi yaşı hem göl ola / Ayagından sâz bitüp kamışlana “Aşığın gözünden akan yaş göl olur. Ayağından [gölün kenarından] sazlar bitip sazlık oluşur” (324/4).*

*Bir kez yüzün gören senün ‘ömrince hiç unutmaya / Tesbîhi sensin dilinde ayruk nesne eyitmeye “Bir kere senin yüzünü gören kişi, ömrünce hiç unutmaz. Aşığın teşbihi sensin, onun senden başkasını anmaya gücü yoktur” (3/1).*

*Bunlar eve girmeyeler zühd ü tâ’at kılmayalar / Bu beyliği bulmayalar zîrâ geçdi devrânları “Bunlar evlerine girmezler, ibadet etmezlerdi. Bu beyliği bulamazlar. Çünkü bunlar için artık zaman geçmiştir” (368/4).*

<sup>13</sup> Evliyanın büyüklerinden olan yedi kutuplar (Emre, 2013, s. 775).



*Dadarsan 'ışk dadından geçesin zâhir dînden / Ayrulıgun odından ol vakit kurtulasın* "Eğer [gerçek] aşkı tadarsan [âşik olursan] zâhir olan dinden geçersin [hakiki dini bulursun]. Allah'tan ayrı olmanın ateşiyle yanmaktan [da] o zaman kurtulursun" (281/6).

*Derdile gelmeyince dermâna irmeyesin / Bir cân yolda korisan yüz bin cânı bulasın* "Dert ile gelmeyince dermana eremezsin. Eğer bu yolda bir can feda edersen yüz binlerce can bulursun" (281/4).

*Etmek yiyüp tuz basmak ol nâ-merdler işidür / Etmek anı komaya tuzun hakkı varısa* "Ekmek yenilen yere kötülük yapmak namertlerin işidir. Tuzun hakkı varsa ekmeğin hakkı ondan da ileridir" (300/8).

*Gel ahî iy şehriyâri sözüümüzi dinle bârî / Hezâ gevher ü dînârı kara toprak ide bir söz* "Gel kardeş, ey padişah, sözüümüzi dinle bari. Binlerce mücevher ve altın parayı bir söz kara toprak hâline getirir" (102/4).

*Görmez misin sen aruyı her bir çiçekden bal ider / Sinegile pervâneniün yuvasında bal olmaya* "Sen arıyı görmez misin? [Bal yapmak için] her çiçekten yararlanır. [Ama arı gibi uçma yeteneği olan] sinek ve pervanenin yuvasında bal olmaz" (5/5).

*'İşk etegin tutmak gerek 'âkıbet zevâl olmaya / 'İşkdan bir elif okıyan kimseden su'âl olmaya* "Sonunda yokluk olmaması için aşkın eteğini tutmak gerekir. Aşktan bir elif okuyan kimseye sual olmaz" (5/1).

*Keleci bilen kişiniün yüzini ag ide bir söz / Sözi bişürüp diyeniün işini sag ide bir söz* "Bir söz, hikmeti, anlamı bilen kişinin yüzünü ak eder, sözünü tartarak söyleyenin işini kolaylaştırır" (102/1).

*Ol canda ki 'ışk ola anda gussa olmaya / Bu 'ışk bana gelelden gussam gitdi güldüm ben* "İçinde aşk olan canda üzüntü, kaygı, sıkıntı olmaz. Bu aşk bana geldiğinden beri bütün sıkıntılarım gitti, güldüm ben" (280/3).

*Söz ola kese savaşı söz ola bitüre başı / Söz ola agulu aşı balıla yağ ide bir söz* "Söz vardır, savaşı sonlandırır. Söz vardır, başları kestirir. Söz vardır, zehir olan aşı bal ile yağa çevirir" (102/2).

*Yûnus Emre bu dünyâda iki kişi kalur dirler / Meğer Hızır-İlyâs ola Âb-ı Hayât içmiş gibi* "Yunus Emre, bu dünyada iki kişinin ebedî olarak kalacağı söylenir. Meğer bu iki kişi, ölümsüzlük suyunu içen Hızır ve İlyas'tır" (388/7).

Olumsuz geniş zaman ifadesi, kimi zaman -mA- olumsuzluk eki ile kimi zaman da *ne*, *niçe* sözleriyle sağlanmıştır. Bu örnekler de genel yargı içerir niteliktedir:

*'Âkilisen gelüp bana niteliğin sorma anun / Niçe nişân eydibilem misli yog anun bî-nazîr* "Aklın başında ise gelip O'nun niteliğini sorma bana, O'ndan nişan veremem, O'nun eşi benzeri yoktur" (53/4).

*Çün kim girdüm bu denize ne kenâr var ne cezîre / Çün dört yanumdan mevc ura tekne kavî hiç batmaya* Girdiğim bu denizin ne kenarı ne adası vardır, dört tarafımdan da dalga vurduğunda tekne güçlü olduğundan hiç batmaz" (183/8).

*Ne elif okudum ne cim ne varlıkdandır kelecim / Bilmeye yüz bin müneccim tâli'üm ne ılduzdan gelür* "Ne elif okudum, ne cim. Sözlerim Allah'ın varlığındandır. Yüz bin müneccim bir araya gelse talihimin hangi yıldızdan geldiğini bilemez" (42/4).

*Seni sevenlerin ola mı 'aklı / Bir dem usluysa her dem delidür* "Seni sevenlerin akli olur mu (akli yoktur), bir an akılıysa her an delidir" (50/6).

*Sözi Yûnus'dan işit kibir kılma dut ögüt / 'Îmâret olmayasam tâ harâb olmayınca* "Yunus'un sözünü dinle, öğütlerini tut, kibirlenme. Harap olmazsan doğruyu bulamazsın" (297/8).

### 1.4.3. Şimdiki Zaman İşlevi

Konuşma anında gerçekleşen durum ve olaylar henüz bitmemiştir, bir süre daha devam edecek gibidir. *Divan'* da *-(y)A* eki, şimdiki zaman işleviyle gelecek ve geniş zamana göre daha az kullanılmıştır:

*İy Yûnus kanı 'aklun gensüzün söyler dilün / Pâyânı yok bu yolun sen kanda tolanasın* "Ey Yunus, senin aklın nerede? Dilin sen kendinde değilmişsin gibi söyler. Bu yolun sonu yoktur, sen nerede dolanıyorsun?" (281/8).

*Ne hâldeyüm ne bilem duzakdayum ne gülem / Bir garîbçe bülbülem ötmege güle geldüm* "Ne hâlde olduğumu bilmiyorum, tuzağa düştüm güle miyorum. Garip bir bülbülüm, güle ötmeye geldim" (196/7).

*Uş yürüyem yana yana top cigerüm döndi kana / 'İşkundan oldum dîvâne niçe zârı kılmayayum* "İşte yana yana yürüyorum. Ciğerim kana döndü. Aşkından divane oldum, nasıl ağlamayayım" (215/2).

## 2. BAĞIMLI CÜMLE YÖNETİCİSİ OLARAK *-(y)A* EKİ

Çekimli bir fiil ya da ek-fiille çekimlenmiş bir isim tarafından yönetilen ana cümlelerde yüklemi *zaman, durum, amaç, sebep, şart* vb. bakımlardan tamamlayan fiilimsili yapılar, ana cümleye bağlı bağımlı cümleler olarak adlandırılır. Bağımlı cümlelerde yönetici öge fiilimsidir. Fiilimsiler de fiiller gibi yargı bildirmekte, önerme kurabilmekte ancak yüzey yapıda tam bir çekim öbeği oluşturamadıkları için bildirdikleri yargı, fiillere göre daha zayıf kalmaktadır (Karabulut, 2007, s. 276-277).

Gerek Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde gerekse *Yunus Emre Divanı'*nda *-(y)A* ekinin isim-fiil, sıfat-fiil ve zarf-fiil ekleri gibi ana cümleye farklı anlam ilişkileriyle bağlı bağımlı cümleler kurduğu görülür. Ek, kimi zaman bu işlevini *ki, kim, çü, çün, çünkü, kaçan, eger* gibi edat türünden sözlerle yerine getirmiştir. Metinlerde ekin sık sık bu işlevde kullanılmasını Anadolu'da gelişen Türk yazı dilinin başından itibaren Farsça ile yoğun ilişkiler içinde olmasıyla açıklayan Demir ve Aslan (2010, s. 280)'a göre Farsçadan Türkçeye tercüme ve adapte edilen eserlerin yanında Türk şairler tarafından kaleme alınmış Farsça eserlerin çokluğu da bu ilişkinin boyutunu gösterir niteliktedir.

### 2.1. İsim-fiil İşlevli *-(y)A* Eki

Eserde tespit edilen aşağıdaki örneklerde *-(y)A* ekinin kurduğu bağımlı cümle, ana cümle yöneticisinin öznesi veya onu çeşitli bakımlardan tamamlayan tümleci görevindedir.

*Özne görevli bağımlı cümleler:*

'Âriflerden nişân budur her gönülde hâzır ola / Kendüyi teslîm eyleye sözde kıl ü kâl olmaya  
"Her gönülde hazır olmak, kendini [Allah'a] teslim etmek, dedikodu etmemek ariflerin alametidir" (5/4).

'Aceb anı niçe yiye nefsi dilerse yiyleye / Kaçan kim iftâr eyleye üç günde bir itmek gerek "Onu nasıl yiyeceğini, nefsin ne dilediğini [söyleyeyim], iftar etme vakti üç günde birdir" (140/5).

Emrem Yûnusun murâdı budur / İre yârine çıka aradan "Yunus Emre'nin muradı aradan çıkmak, yârine kavuşmaktır" (284/8).

Tümleç görevli bağımlı cümleler:

Ben andan umarım derdüme dermân kıla / Dahı arturdı ya'ni tîmâr eyledi "Ben ondan derdime derman olmasını bekledim, o tedavi etti ama [derdimi] daha da artırdı" (356/20).

Diledi göre yüzün işide kendü sözün / Nazar kıldı bir kezın anda cân virdi bana "Yüzünü görmeyi, kendi sözünü işitmeyi diledi. Bir kez baktığında bana can verdi" (12/6).

Yûnus öyle esîrdür ol kapuda / Diler ki olmaya ebedî râhat "Yunus o kapıda öyle bir esirdir ki sonsuza kadar rahata ulaşmamayı diler" (20/11).

## 2.2. Zarf-fiil İşlevli -(y)A Eki

Zarf-fiil işlevli bağımlı cümlelerde yönetici konumundaki zarf-fiil, ana cümlelerin yüklemine yönetimindeki diğer öğelerle birlikte zaman, durum, şart, amaç vb. bakımlardan tamamlar. Türkçenin ilk dönemlerinden itibaren görülen zarf-fiil işlevli bağımlı cümle biçimindeki bu yapılar, Yunus Emre Divanı'nda da sıklıkla karşımıza çıkar. Divan'da karşılaşılan dikkat çekici bir özellik olarak sözü edilen bağımlı cümlelerin yöneticisi, bu işlevini kimi zaman zarf-fiil ekleri yerine -(y)A ekiyle yerine getirir. Bu tip yapılarda -(y)A eki, bağımlı cümleyi ana cümleye farklı işlevlerle bağlamıştır.

### 2.2.1. Şart İşlevi

Türkçenin ilk dönemlerinden itibaren -sA (< -sAr) eki ile yapılan şart işlevi, Yunus Emre Divanı'nda da aynı ekle yapılmakla birlikte kimi örneklerde bu işlevi -(y)A ekinin üstlendiği görülür. Ek, söz konusu örneklerin bir kısmında gerçek şart işlevinde iken bir kısmında ise "şimdiyle ilişkili olarak geçmişteki olası bir duruma işaret eden şart" ya da "konuşurun var olan durumun aksini ifade ettiği arzu ve istekler"<sup>14</sup> olarak da açıklanabilen karşıolgusallık işleviyle kullanılmıştır. Kimi zaman ekin bu işlevi çün, eger edatları ile desteklenmiştir.

#### 2.2.1.1. Gerçek Şart İşlevi

Gerçek şartta konuşan kişi kendisince yapılabilir ya da yapılamaz görünen, kesin olan ya da tahmine dayanan, olması istenilen ya da istenilmeyen bir durum olup olmadığını bildirmeksizin sadece objektif bir şart koşar. Yani A olayının gerçekleşmesi durumunda B olayının da gerçekleşeceğini ifade etmiş olur (Deny, 1941, s. 796):

<sup>14</sup> bk. Karşıolgusallık işlevi

*Allâh benüm didüğine virmişdür 'ışk varlığını / Kime bir zerre 'ışk vire Çalap varlığı andadur*  
 “Allah kime benimdir dedi ise aşkı ona vermiştir, kime bir zerre aşk verdiyse Çalap (Allah) varlığı ondadır” (65/6).

*Dirlik bana karşı gele ben dirliğin boynun uram / Ölümler eger vâcib ola cânımı kurbân eyleyem*  
 “Hayat bana karşı gelirse ben hayatın boynunu vururum. Ölüm eğer vacip ise canımı kurban ederim” (173/3).

*Öyle namâzın kılasın her ne dilersen bulasın / Tamudan âzâd olasın kullar âzâd olsa gerek* “Öğle namazını kılasan her ne dilersen olur. Cehennemden kurtulursun, kullar [cehennemden] kurtulmalı.” (136/4).

*Yûnus imdi gam yime n'idem ne kılam dime / Gelür kişi başına ezelde ne yazıla* “Yunus, ne yapacağım diye gamlanma, insanın başına ezelde ne yazılırsa o gelir” (335/20).

### 2.2.1.2. Karşıolgusallık İşlevi

*Karşıolgusallık*, bilinen bir gerçekliğin karşısında yer alan, gerçek olmayan bir durumu anlatan ifadeler olarak tanımlanabilir. Olası durumları bildiren ve gerçek dünyada yorumlanamayan *karşıolgusallık*, iki durumda ortaya çıkar. Birincisi konuşurun var olan durumun aksini ifade ettiği arzu ve istekler aracılığıyla oluşan karşıolgusal dilekler, diğeri ise şimdiyle ilişkili olarak geçmişteki bir olası duruma işaret eden şart cümleleridir. Her iki durumda da gerçek durum bilinmekte fakat işaretlenen zamanda gerçek durumun karşısında yer alan olası durum ifade edilmektedir. Konuşur, konuşma anından geçmişe yönelen bir bakış açısıyla ya da geçmişte, geleceğe yönelen bakış açısıyla yargıda bulunur (Üzüm, 2020, s. 123-124).

*Gerçek olmayan şart* olarak adlandırdığı bu durumu Deny (1941, s. 798-799) şöyle izah eder: A olayı gerçekleşirse (veya gerçekleşmişse) B olayı gerçekleşir (veya gerçekleşecek). Fakat A olayı gerçekleşmezse (veya gerçekleşmeyecekse, gerçekleşmemişse) B olayı da gerçekleşemez (veya gerçekleşmeyecektir).

Bu işlevi *gerçeksiz şart* olarak adlandıran Eckmann (1959, s. 49-50), Çağatay Türkçesinde şimdiki veya gelecek zamana ait *gerçeksiz şartı* ifade etmek için yardımcı cümlede şart kipinin şimdiki (-sa) veya geçmiş zamanının (-sa idi), ana cümlede ise şimdiki zaman, gelecek-dilek kipi (-ğay), bunun geçmiş zamanı (-ğay idi), geniş zamanın geçmişi (-r idi) hatta bazen şahudi geçmiş zamanın kullanıldığını; geçmişteki gerçeksiz şartın da yardımcı cümlede şart kipinin geçmiş zamanı ile (-sa idi), ana cümlede ise geniş zamanın geçmişi (-r idi) veya gelecek-dilek kipinin geçmişi (-ğay idi) ile ifade edildiğini dile getirir.

Aşağıdaki beyitlerde bağımlı cümlede ifade edilen şartın gerçekleşmemesi ya da başka türlü cereyan etmesi sebebiyle ana cümledeki yargı da gerçekleşmemiş veya gerçekleşmeyecek durumdadır (Develi, 1997, s. 126):

*Eger beni öldüreler / Külüm göge savursalar / Topragum anda çağura / Bana gerek seni* “Eğer beni öldürüp külümü göğe savursalar toprağa düşen küllerim, bana seni gerek seni [bana sen gereklisin], diye çağırır” (381/5).

*Sekiz Uçmagun hûrîsi eger bezenüp geleler / Senün sevgünden özgeyi gönlüm hîç kabûl itmeye*  
“Sekiz cennetin hurisi süslenip bir araya gelseler [bile] senin sevginden başkasını gönlüm asla kabul etmez” (3/11).

*Yûsuf eger hayâlünü /Düşde göreydi bir gice / Terk ideyidi mülklerin / Bana seni gerek seni*  
“Yusuf eğer bir gece seni düşte görseydi, bana seni gerek seni [bana sen gereklisin], diye malını mülkünü terk ederdi” (381/9).

*Zühre eger göreyidi Yûnus göziyle gördüğün / Çengini elden biragup unıdaydı sâzını* “Zühre eğer gördüğünü Yunus’un gözüyle görseydi çengini elinden bırakıp sazını unuturdu” (359/9).

Aşağıdaki örnekte bağımlı cümle yöneticisinin ileri sürdüğü şart, ifade ettiği durum henüz gerçekleşmemiş, gerçekleşmesi de mümkün görünmemektedir. Bu ifadede bir *istek, niyet* anlamı da hissedilmektedir:

*Bin yıl eger vafşın diyem bir zerresin düketmeyem / Bir katrede yüz bin deniz bir noktasin şerh itmeyem* “Bin yıl senin vafşını anlatsam bir zerresini bile söylemiş olmam, söylediklerim yüz bin[lerce] denizin bir damlası kadar bile olmaz” (183/1).

### 2.2.2. Amaç, Sebep İşlevi

Kimi zaman -(y)A eki, bağımlı cümleyi ana cümleye *amaç, sebep* bildirme işleviyle bağlamıştır. Bazı örneklerde bu işlevini *kim* bağlama zamiri ile birlikte gerçekleştirmiştir:

*Bir bahçeye girmek gerek hoş teferrüç kılmak gerek / Bir güli yıylamak gerek hergiz ol gül solmaz ola* “Bir bahçeye girmek, o bahçede hoş gezinti yapmak gerek. Asla solmasın diye [o bahçede] bir gül koklamak gerek” (327/4).

*Gönüle gireni gönendi dirler / Gönüle sen de gir kim gönenesin* “Gönle girenlere gönendi, derler, sen de gönenmek için gönle gir.” (279/14).

*‘İşk etegin tutmak gerek ‘âkıbet zevâl olmaya / ‘İşkdan bir elif okıyan kimseden su’âl olmaya* “Sonunda yokluk olmaması için aşkın eteğini tutmak gerekir. Aştan bir elif okuyan kimseye sual olmaz” (5/1).

*Kişi Hak’ı bilmek gerek Hak haberin almak gerek / Zindeyiken ölmek gerek varup anda ölmez ola* “Kişi Hakk’ı bilmelidir. Hak haberini almalıdır. Gidip ahirette ölmesin diye daha bu âlemde iken ölmelidir” (327/7).

*Va’de olundı kamuya kim göreler yarın anı / Benüm yârüm bunda durur bunda göründi ol Kadîr* “Yarın onu görmeleri için insanlara söz verildi. Benim yârüm buradadır, burada göründü her şeye gücü yeten Allah” (53/5).

### 2.2.3. Durum İşlevi

-(y)A eki, eserdeki bazı örneklerde ana cümlelerin nasıl, ne şekilde gerçekleştirildiğini ifade eden bağımlı cümleler oluşturmuştur:

*Berk yapışdun şol dünyâyâ koyup gitmeyesin bigi / Karanu yalnız sinde varup yatmayasın bigi* “Bu dünyaya sanki bırakıp gitmeyecekmişsin, gidip yalnız başına karanlık mezara yatmayacakmışın gibi sıkıca yapıştın” (414/1).

*Gelmek gerek terbiyete kamu bildüklerin koya / Mürebbîsi ne dirise pes ol anı dutmak gerek* “Bütün bildiklerini terk ederek terbiyeye gelmek gerek, Mürebbi ne söylerse onu yerine getirmek gerek” (140/2).

*Ta'n idersin 'âşıklara gönül gözi açıklara / Uymuşsun münafiklara sıdka gelmeyesin bigi* “Âşıkları, gönül gözü açık olanları ayıplarsın, hiç doğru yola gelmeyecekmiş gibi münafiklara uymuşsun” (414/6).

#### 2.2.4. Kararlılık İşlevi

-sA ekinin ana cümledeki yargının gerçekleşmesini “her şart altında, her ne olursa olsun” biçiminde bir kabul ve kararlılığa bağlayan şart işlevi (Korkmaz, 2007a, s. 683), aşağıdaki dizelerde -(y)A eki tarafından gerçekleştirilmiş, bu işlev *ger ... ger* edatıyla desteklenmiştir:

*Çün pâdişâh güçlü ola pes kul fuzûl işlü ola / Ben senünem bana ne gam ger suç idem ger itmeyem* “Padişah güçlü ise kul çalışkan olur. İster suç işleyeyim ister işlemeyeyim, ben [her durumda] seninim, benim için dert değil” (183/7).

#### 2.2.5. Zaman İşlevi

*Yunus Emre Divanı*'nda -(y)A ekinin en sık görülen işlevlerinden biri de bağımlı cümleyi ana cümle yüklemine zaman işleviyle bağlamaktır. Ekin bu işlevi, Eski Anadolu Türkçesindeki -*dUGIndA*, -*IncA*, -*iken* zarf-fiil eklerinin işlevine karşılık gelmektedir. Ek, bu işlevini kimi zaman *ki*, *kim*, *çün*, *tâ*, *kaçan*, *kaçan ki*, *kaçan kim* sözleriyle birlikte yerine getirir. Örnekler incelendiğinde bağımlı cümlede ifade edilen olay ya da durumların henüz gerçekleşmediği, gerçekleşip gerçekleşmeyeceğinin de kesin olmadığı görülmektedir. Dolayısıyla -(y)A eki *belirsiz bir gelecek zamana* işaret ederken bir *varsayım* anlamını da hissettirmektedir:

*Biz de varavuz ol ile kaçan ki va'demüz gele / Kişi varacağı yire gönlini berkitse gerek* “Vademiz geldiğinde biz de gideceğiz. Kişi gideceği yere gönlinü sağlam tutmalıdır” (139/3).

*Çün 'akıl fenâyâ vara delü ola ne başara / Delülere sensin çâre delü oldum pes n'itmeyem* “[İlahi aşkın cazibesi ile] akıl fenaya vardığında deli olur, hiçbir şey başaramaz. Delilerin çaresi sensin, deli oldum, ne yapayım” (183/4).

*Çün içerü giresin dost yüzini göresin / Ene'l-Hak şerbetini dost elinden içesin* “İçeri girdiğinde dost yüzünü göreceksin, Ene'l-Hak şerbetini dost elinden içeceksin” (242/15).

*Çün kim girdüm bu denize ne kenâr var ne cezîre / Çün dört yanumdan mevc ura tekne kavî hiç batmaya* “Bu denize girdiğimde ne kıyı ne ada vardı. Dört yanımdan dalga vurduğunda tekne güçlü[dür] hiç batmaz” (183/8).

*İşit sözümi yâ sagır / Tâ terezün gele ağır / Yalvar Çalabuna çağır / Tanla seher vaktinde tur* “Ey sağır, sözümü işit, terazin ağır geldiğinde seher vaktinde kalk, Allah'ına yalvar” (88/3).

*Kimdür ki dost yüzün göre dost dost diyü cânın vire / Şolok dem ol dosta ire unıda cümle teşvîşi* “Her kim ki dostun yüzünü görür, dost dost diye canını verirse o zaman o kişi dosta erer ve tüm endişelerini unuttur” (360/2).

*Kullukdan irag olma sultân göresin birgün / Göstere cemâlini hayrân olasin birgün* “Kulluktan uzak durma [kulluk yapmaktan gocunma], sultanı göreceksin bir gün. [Sultan] cemalini gösterdiğinde hayran kalacaksın bir gün” (229/1).

*Nazar kıl bu geohere yâ bu bir gizlû nûra / Nûr kaçan yavı vara çün Hak nazar-gâhidur* “Bu mücevhere, bu gizli nur hazinesine bak. Bu nur kaybolup gittiğinde [bil ki] o, Allah’ın baktığı yerdedir” (33/3).

*Okma Kur’ân u Yâsîn / Kulak urup dinleyesin / Tagca günâhun yuyasın / Tanla seher vaktinde tur* “Kur’ân ve Yasin okunurken kulak verip dinlemelisin. Dağlar kadar günahlarından arınırsın, seher vaktinde uyanık ol” (88/6).

*Ol cân kaçan öliser sen ana cân olasin / Ölmüş gönül dirile anda ki sen olasin* “O can ne zaman ölürse sen ona can olacaksın, ölmüş gönül dirildiğinde orada sen olacaksın” (261/1).

*Senün ‘ışkun deniz ben bir balıcak / Balık sudan çıka hemen ölidür* “Senin aşkın deniz, ben [denizdeki] küçük bir balığım. Balık sudan çıkınca hemen ölür” (50/4).

*Yazuklarımız tartıla anca perdeler yırtıla / Bilmedüğün günâhların anda sana ‘ıyân ola* “Günahlarımız tartılıp perdeler yırtıldığında farkında olmadan işlediğimiz günahlarımız ortaya çıkacak” (9/7).

*Zebânîler çün geleler beni yalnız bulalar / Bilmediğim dil soralar sen yardım eylegil Çalap* “Zebaniler geldiğinde, beni yalnız bulduklarında, bilmediğim dil ile soru sorduklarında Allah’ım sen yardım et” (16/4).

### 2.2.6. Sıralama İşlevi

Türkçenin genelinde olduğu gibi Eski Anadolu Türkçesinde de cümleler, kimi zaman bir bağlayıcı unsur yardımıyla kimi zaman da hiçbir unsur almadan noktalama işaretleriyle birbirine bağlanır. *Yunus Emre Divanı*’nda *-(y)A* eki, *-(U)p* zarf-fiil ekinin işlevine paralel olarak cümleleri birbirine bağlama görevini üstlenmiştir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, *-(y)A* ekli cümlenin oluşum süreci ile ana cümlenin oluşum sürecinin aynı olmamasıdır. Önce *-(y)A*’lı cümlelerdeki olaylar gerçekleşir, tamamlanır ve biter, daha sonra ana cümlelerin olayları başlar (Gürkan, 2016, s. 30):

*Bî-çâre bülbülem dost bahçesinde / Varam virem haber şol yâre karşı* “Çaresiz [bir] bülbülüm dost bahçesinde, yâre karşı gidip haber vereyim” (289/8).

*Birgün ola sensüz kalam / Kurda kuşa öğün olam / Çürüyüben toprak olam / Ah n’ideyim ‘ömrüm seni* “Bir gün gelip sensiz kalacağım, kurda kuşa öğün olacağım, çürüyüp toprak olacağım, ah, ne yapayım ömrüm seni” (384/7).

*Dünyâdan gönlini çeke eli ile arpa eke / Unna yarı kül kata güneşde kurutmak gerek* “Dünyaya gönül vermemeli, eliyle arpa ekmeli, ununa yarı yarıya kül katıp güneşte kurutmalı” (140/4).

*Eger beni öldüreler / Külüm göge savursalar / Topragum anda çağura / Bana gerek seni* “Eğer beni öldürüp külümü göğe savursalar toprağa düşen küllerim, bana seni gerek seni [bana sen gereklisin], diye çağırır” (381/5).

*Geh varam balçık olam geh dönüben gird-i hâk / Geh varam gevher olam yâkût olam mercân olam*  
 “Kâh gidip balçık olayım, toza toprağa karışayım, kâh gidip gevher, yakut, mercan olayım”  
 (201/30).

*Hîç bilmezem ben niçe idem kangı yana sefer idem / Yakasuz don geyem gidem başsuz ata bini(şi)cek*  
 “Ne yapacağımı, ne tarafa gideceğimi hiç bilmiyorum. Yakasız don [kefen] giyip başsız ata binip  
 gideceğim” (127/3).

*İy yârânlar iy kardaşlar ecel ire ölem birgün / İşlerüme pişmân olup kendözüme gelem birgün* “Ey  
 dostlar, ey kardeşler, bir gün ecel gelip öleceğim. İşlediğim günahlara pişman olup kendime  
 geleceğim” (241/1).

*Koyam bu dünyâyı gidem çün âhrete sefer idem / Ol Uçmakda hûrîleri ben bana yoldaş eyleyem* “Bu  
 dünyayı bırakıp ahirete gideyim. Cennette hurileri kendime yoldaş eyleyeyim” (197/2).

### 2.3. Sıfat-fiil İşlevli -(y)A Eki

Bir sıfat-fiil ile bu sıfat-fiile bağlı kelimelerden oluşan sıfat-fiilli yapılar, ana cümleye bağlanmış bağımlı cümle durumundadır. Sıfat-fiil ekleriyle kurulan bu yapılar, *Yunus Emre Divanı*’nda -(y)A eki ile de oluşturulmuştur. Bu tür yapılarda *kim, ki* bağlama zamirleri de -(y)A ekinin görevini desteklemektedir. Eserde tespit edilen sıfat-fiilli bağımlı cümleler, nitelediği kelime ile birlikte ana cümlenin yönetici ögesinin öznesi ya da tümleci görevindedir.

*Özne görevli bağımlı cümleler:*

*Çevik bahrî olmak gerek bir deryâyâ dalmak gerek / Bir gevher çıkarmak gerek sarrâf anı bilmez ola*  
 “Hızlı hareket eden çevik bir deniz dalgıçı olmak gerek. [O denizden] hiçbir sarrafın bilmediği bir  
 inci çıkarmak gerek” (327/3).

*Gönül midür ol hikmeti kılmadı tefekkür / Yâ göz midür ol yaş yirine dökmeye kanı* “Hikmet  
 üzerine derin derin düşünmeyen gönül müdür ya da yaş yerine kan dökmeyen göz müdür”  
 (357/6).

*İy yârânlar gelün berü anladayum ahvâlümü / Hîç kimsene ola mı kim bu derdüme dermân kıla* “Ey  
 dostlar, gelin beri de ne durumda olduğumu size anlatayım. [Acaba] derdime derman olacak hiç  
 kimse var mıdır?” (317/2).

*‘İzzet ü erkân kamusu bunlardur dünyâ sevgüsü / ‘İşkdan haber eyitmesün kim dünyâ ‘izzetin seve*  
 “[İnsanlardan] izzet, saygı, hürmet beklemek dünya sevgisinin göstergesidir. Dünyadaki izzet  
 ikram peşinde koşan, aşktan hiç bahsetmesin” (2/5).

*Kim ki gerçek mürid ola / Bil bağlayup gelsün yola / Şol yürekde ki dert ola / Dostun cemâlin*  
*arzûlar* “Gerçek mürit olan [kişi] [ona] bel bağlayıp yola gelsin. Onun yüreğinde dert olan [şey],  
 dostun cemalini arzulamak olmalıdır” (98/3).

*Tümleç görevli bağımlı cümleler:*

*Ben severin şol kulumu yoksul ola sabreyleye / Benden ana yol eyledüm Mi’râcuma gitsün dimiş*  
 “Ben yoksul olan, sabreden kulumu severim, benden ona yol eyledim, Miracıma gitsin, demiş.”  
 (122/5).



Bir 'imâret göster bana kim *sonu vîrân olmaya* /Kazanı gör ol mâlı kim *senden o girü kalmaya*  
"Bana sonu viran olmayacak bir imaret göster [gösteremezsin], [öbür dünyaya giderken] yanında  
götürebileceğin bir mal kazan [kazanamazsın]" (316/1).

*Hîç bilmezem ben niçe idem kangı yana sefer idem* / *Yakasuz don geyem gidem başsuz ata*  
*bini(şi)cek* "Ne yapacağımı, ne tarafa gideceğimi hiç bilmiyorum. Yakasız don (kefen) giyip başsuz  
ata binip gideceğim" (127/3).

*Kimesne kimseye itmemiş ola* / *Anı kim kendüme ben itmişem ben* "Kimsenin kimseye  
etmediğini ben kendime etmişim" (258/2).

*Ol cânda ki 'ışk ola anda gussa olmaya* / *Bu 'ışk bana geelden gussam gitdi güldüm ben* "İçinde  
aşk olan canda üzüntü, kaygı, sıkıntı olmaz. Bu aşk bana geldiğinden beri bütün sıkıntılarım gitti,  
güldüm ben" (280/3).

*Senün 'ışkun denizine düşübeni gark olayum* / *Kimsenem yok elüm ala koma beni batmayayum*  
"Senin aşkının denizine düşerek gark olayım. Elimi tutacak (beni o denizden kurtaracak) kimsem  
yok, Bırakma beni, batmayayım" (215/3).

## SONUÇ

Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde *kiplik* işlevi öncelikli olmakla birlikte *zaman* ve *görünüüş*  
işlevleriyle de kullanılan *-(y)A* ekinin *Yunus Emre Divanı*'ndaki kullanım alanları incelenerek  
aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

1) *-(y)A* ekinin eserdeki işlevleri, ana cümle ve bağımlı cümle yöneticisi olmak üzere iki ayrı  
başlık altında değerlendirilmiştir.

2) Ana cümle yöneticisi *-(y)A* ekinin temel işlevi *istek* ifade etmektir. Eserdeki örnekler  
incelendiğinde bu ekin sıradan bir *istek* ifadesi olmayıp içinde *amaç* ve *niyet* anlamlarını da  
barındıran güçlü bir *istek* anlam alanını karşıladığı görülür.

3) Ek, *istek* ifade etmek dışında *yeterlilik*, *gereklilik*, *şart*, *varsayım* gibi kiplik anlamlarını da  
karşılamıştır.

4) *-(y)A* eki, eserdeki bazı dizelerde *zaman* bildirme işleviyle ön plana çıkmıştır. Çoğunlukla  
belirsiz bir gelecek zamana işaret eden bu ek, geniş ve şimdiki zamanı bildirme işleviyle de  
kullanılmıştır.

5) Ekin belirsiz gelecek zamana işaret ettiği örneklerde güçlü bir *varsayım* anlamı da  
hissedilmektedir.

6) Diğer yandan bu ek, isim-fiil, sıfat-fiil ve zarf-fiil ekleri gibi ana cümleye *şart*, *zaman*,  
*durum*, *amaç*, *sebep*, *kararlılık* vb. anlam ilgileriyle bağlı bağımlı cümleler kurmuştur.

7) Ek, kimi zaman bu işlevlerini *ki*, *kim*, *çü*, *çün*, *çünkü*, *kaçan*, *eger* gibi edat türünden sözlerle  
yerine getirmiştir.

## KAYNAKÇA

Akar, Ali (2018). *Oğuzların Dili Eski Anadolu Türkçesine Giriş*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Albayrak, Nurettin (2014). *Gönül Çalab'ın Tahtı Açıklamalı Yunus Emre Sözlüğü*, İstanbul: Dergâh  
Yayınları.

- Aslan Demir, Sema (2008). *Türkçede İsteme Kipliği Semantik-Pragmatik Bir İnceleme*, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Benzer, Ahmet (2012). *Türkçede Zaman, Görünüş ve Kiplik*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Bilgegil, M. Kaya (1963). *Türkçe Dilbilgisi Edebiyat Bilgi ve Teorilerine Giriş*. Ankara: Güzel İstanbul Matbaası.
- Cevizci, Ahmet (2010). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Comrie, Bernard (1976). *Aspect: An Introduction to the Study of Verbal Aspect and Related Problems (Cambridge Textbooks in Linguistics)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Corcu, Demet (2005). "Zorunluluk Kipliği Belirtisi -mAll'nın Anlamsal İçyapısı". *Dilbilim Araştırmaları 2005*, 1-15.
- Demir, Nurettin ve Sema Aslan (2010). "Sıklık Kopyası Örneği Olarak İstek Eki -(y)A". *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 5(4), s. 276-290.
- Deny, Jean (1941). *Türk Dili Grameri (Osmanlı lehçesi)* (çev. A. Ulvi Elöve). İstanbul.
- Develi, Hayati (1997). "{sA} Morfemli Yardımcı Cümleler ve Bunlarla Kurulan Birleşik Cümleler Üzerinde Bir İnceleme". *TDAY-Belleten 1995*, s. 115-152.
- Doğan, Nuh (2011). *Türkiye Türkçesi Fiillerinde İsteme Göre Anlam Değişiklikleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Doğan, Nuh (2015). "Türkçe Sıfatların İstem Bilgisi". *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi* 12(3), 77-90.
- Eckmann, J. (1959). "Çağataycada Yardımcı Cümleler", *TDAY-Belleten 1959*, s. 27-58.
- Eggins, Suzanne (2004). *An Introduction to Systemic Functional Linguistics*. London and New York: Continuum.
- Emre, M. Efdal (2013). *Yûnus Emre Divânı ve Şerhi Tanrı'nın Nefesi*, İstanbul: Gelenek Yayınları.
- Erdem Uçar, Filiz Meltem (2019). "Özbek Türkçesinde Yeterlilik Kategorisi", *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 7(3), s. 170-182.
- Erkman-Akerson, Fatma (2007). *Türkçe Örneklerle Dile Genel Bir Bakış Genişletilmiş Yeni Basım*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Erkman Akerson, Fatma. ve S. N. Ş. Ozil (2015). *Türkçede Niteleme Sıfatlı Yan Tümceler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Frawley, W. (1992). *Linguistic Semantics*. London: Lawrence Erlbaum Ass. Pub.
- Gökdayı, Hürriyet (2010). "Türkiye Türkçesinde Öbekler". *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 5(3), s. 1297-1319.
- Gökdayı, Hürriyet (2020). *Türkçede Öbekler*. İstanbul: Kriter Yayınları.
- Gülsevin, Gürer (2002). "Eski Türkiye Türkçesinde 'İstek Kipi' Üzerine". *İlmî Araştırmalar* 13, İstanbul s. 35-50.
- Gülsevin, Gürer (2007). *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gürkan, Duygu Özge (2016). *Türkçede Belirteç İşlevli Bağlımlı Cümleler*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Hirik, Seçil (2017). "Öbek Yapılarda Yönetim". *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, s. 389-416.
- Hirik, Seçil (2019). *Türkiye Türkçesinde Bilgi Kiplikleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Hirik, Seçil (2020). *Söz Dizimi Kuramları Bağlamında Türkçede Baş Unsur*. Ankara: Gazi Kitabevi.

- Işık, Gül (2012). "L. Tesnière'in Yapısal Sözdizimine Göre İtalyanca ve Türkçede Eylem Yapılarının Karşılaştırılması". *Dilbilim*, 6, s. 71-83.
- İşcan, Adem (2007). "İşlevsel Dil Bilgisinin Türkçe Öğretimindeki Yeri", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, s. 253-258.
- Johanson, Lars (2014). "A Synopsis of Turkic Volitional Moods". *Turkic Languages*, 18, s. 19-53.
- Karaağaç, Günay (2009). *Türkçenin Söz Dizimi*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Karabulut, Ferhat (2007). "Ad Öbeği Taşınımı ve Boşluk Kuramı Bağlamında Fiilimsili Yapıların Adlandırılması ve Sınıflandırılması Meselesi". *UTEK Bildiriler*, s. 261-298.
- Karahan, Leylâ (1999). *Türkçede Söz Dizimi –Cümle Tahlilleri-*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kerimoğlu, Caner (2011). *Kiplik İncelemeleri ve Türkçe*. İzmir: Dinozor Kitabevi.
- Kerimoğlu, Caner (2016). *Kuram ve Uygulamalarla Dilbilim, Göztergebilim ve Türkoloji Genel Dilbilime Giriş*. Ankara: Pegem Yayınları.
- Korkmaz, Zeynep (1959). "Türkçede -acak / -ecek Gelecek Zaman (Futurum) Ekinin Yapısı Üzerine". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, XVII(1-2), Ankara, s. 159-168.
- Korkmaz, Zeynep (2007a). *Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Korkmaz, Z. (2007b). *Gramer Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Mansuroğlu, Mecdut (1968). "Türkçede -gay/-gey Eki ve Türemeleri". *Jean Deny Armağanı*, Ankara, s. 171-183.
- Mithun, Marianne (1995). "On The Relativity of Irreality". *Modality in Grammar and Discourse* (Ed. Joan Bybee, Suzanne Fleischman). Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, s. 367-388.
- Nuyts, J. (2006). "Modality: Overview and Linguistic Issues". *The Expression of Modality* (Ed. William Frawley). Berlin: Mouton de Gruyter, s. 1-26.
- Özkan, Mustafa (2012). "Tarihî Türkiye Türkçesi Metinlerinde İstek Eki -A/-E'nin Kullanılışı Üzerine". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 30(0), s. 359-385.
- Palmer, F. R. (2001). *Mood and Modality (Second Edition)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sarıca, Bedri (2015). *Türkçe Cümle Bilgisi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Şahin, Hatice (2003). *Eski Anadolu Türkçesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tatçı, Mustafa (1990). *Yûnus Emre Divânı I-II*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tesnière, Lucien (2015). *Elements of Structural Syntax* (Çev. Timothy Osborne ve Sylvain Kahane). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- Timurtaş, Faruk Kadri (2005). *Eski Türkiye Türkçesi XV. Yüzyıl Gramer-Metin-Sözlük*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Türk, Vahit vd. (2014). *Eski Anadolu Türkçesi Dersleri*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Uzun, Nadir Engin (2000). *Ana Çizgileriyle Evrensel Dilbilgisi ve Türkçe*, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Üzüm, Melike (2020). "Türkçede Karşıolgusallık: Korpus Temelli Bir İnceleme". *Dilbilimde Güncel Tartışmalar*. Ankara: Dilbilim Derneği Yayınları, s. 123-130.
- <https://sozluk.gov.tr/> (erişim 02.07.2022).

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



# Rüya Tâbirnâmesi Üzerine Düş Metaforu Temelinde Göstergebilimsel Bir Değerlendirme

DR. ÖĞR. ÜYESİ ABDULKADİR BAYRAM\*

## Öz

Eski harfli eserler güncel Türk edebiyatının temelini oluşturan önemli metinlerdir. Bu eserler yazıldığı dönemin dil özelliklerini yansıttığı gibi anlam açısından da derinliği olan yapılar barındırmaktadır. Yazım imkânlarının da gelişmemiş olması az sözle çok şey anlatma ihtiyacını doğurmuştur. Bu durum eski eserlerin anlamsal derinliğini arttırmıştır.

Rüya tabirnâmeleri ise Türkiye genelinde yazma eserler kütüphanelerinde birçok nüshası bulunan yaygın eserlerdir. Bu nüshaların birçoğu İbni Sîrîn'e ait olan Tâbirnâme'den tercüme yoluyla oluşturulmuş eserlerdir. Tâbirnâmeler genellikle bab veya fasıl şeklinde bölümlere ayrılmış ve her bölümde rüya ile ilgili farklı konulara değinilmiştir. Temel metafor rüyadır. Dil ustaca kullanılarak rüya-düş metaforu etrafında eserler oluşturulmuştur.

Göstergebilimsel bakış eserlerin anlam katmanlarını ortaya çıkararak asıl anlama ulaşmayı amaçlar. Metin göstergebilimi kullanılarak okurun okuma deneyimine odaklanılır.

Çalışmaya eski harfli metinlerin anlamsal yapısının göstergebilime dayalı modern yöntemlerle çözümlenip çözümlenemeyeceği tartışmasıyla başlanmıştır. Alanyazında bu konuda yeterli sayı ve kapsamda çalışma olmadığı tespit edilerek, alanyazına katkı yapmak amaçlanmıştır. Metin incelenirken "örnek okur" kavramı kullanılarak düş metaforu temel alınmış ve anlamsal yapı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu çalışma yapılırken derin yapı-yüzey yapı çözümlemesi temel inceleme yöntemi olarak kullanılmıştır. Temel metafor olan düş kavramının derin yapı göndermeleri her örnekte ortaya çıkarılmış ve anlama katkıları yorumlanmıştır. Birçok farklı anlamsal yapıya ulaşılmıştır. Eserin kiplik yapısı da örnekler üzerinde incelenmiş kiplik yapının örnekteki anlama nasıl katkı yaptığı belirlenmiştir. Anlam açısından kiplik yapının da önemi ve katkısının olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Anlatı izlencesi temel metafor üzerinden takip edilmiş dönüşümler, kavşak noktaları ortaya çıkarılmıştır.

Çalışmamızda "Rüya Tâbirnâmesi" isimli eserin Kayseri Raşit Efendi Yazma Eser Kütüphanesi'nde 1374 demirbaş numarasıyla kayıtlı bulunan nüshası esas alınmıştır.

**Anahtar sözcükler:** rüya, tabirnâme, göstergebilim, derin yapı, eski harfli metin, İbni Sîrîn

A SEMIOTIC EVALUATION BASED ON DREAM METAPHORE  
ON "RÜYA TÂBİRNÂMESİ" (DREAM INTERPRETATION BOOK)

## Abstract

Works with old letters are important texts that form the basis of contemporary Turkish literature. These works not only reflect the language characteristics of the period in which they

\* Kayseri Üniversitesi Dev. Sos. ve Beş. Bil. Fak. TDE Böl. abdulcadirbayram@kayseri.edu.tr, Orcid: 0000-0002-9848-4204  
Gönderim tarihi: 01.05.2022 Kabul tarihi: 04.07.2022

were written, but also contain structures that have depth in terms of meaning. The lack of writing facilities has led to the need to tell a lot with few words. This situation has increased the semantic depth of ancient works.

Dream interpretations are common works with many copies in manuscript libraries throughout Turkey. Many of these copies are works created by translation from the interpretation that belongs to İbni Sîrîn. Interpretations are generally divided into sections in the form of chapters and different subjects related to dreams are mentioned in each section. The main metaphor is the dream. By using the language skillfully, works were created around the dream metaphor.

The semiotic view, on the other hand, aims to reach the main meaning by revealing the layers of meaning of the works. By using text semiotics, the reader's reading experience is focused.

The study started with the discussion of whether the semantic structure of old-letter texts can be resolved with modern methods based on semiotics. It has been determined that there is not enough number and scope of studies on this subject in the literature, and it is aimed to contribute to the literature. While examining the text, the concept of "exemplary reader" was used as the basis of the dream metaphor and the semantic structure was tried to be revealed. In this study, deep structure-surface structure analysis was used as the basic investigation method. The deep structure referents of the concept of dream, which is the main metaphor, are revealed in each example and their contribution to understanding is interpreted. Many different semantic structures have been reached. The modality structure of the work was also examined on the examples and it was determined how the modal structure contributed to the meaning in the example. It has been concluded that the modality structure also has an importance and contribution in terms of meaning. The narrative curriculum was followed through the basic metaphor and the transformations and junction points were revealed.

In our study, the copy of the work named "Rüya Tâbirnâmesi", which is registered in the Kayseri Raşit Efendi Manuscript Library with the fixture number 1374, is based on.

**Keywords:** dream, interpretation, semiotics, deep structure, old letters text, İbni Sîrîn

## GİRİŞ

**M**etin üzerinde yapılan göstergebilimsel incelemeler sanatsal metinlerin anlam katmanlarını ve bunlar arasındaki dalgalanmayla oluşan yapıyı çözmeyi amaçlar. Sanatsal yapıt çok katmanlı ve çok yönlüdür. Kendi içinde özgür ve sıra dışı oluşumlar barındırır. Eco sanatla ilgili "Sanat bir algılama biçimi değil, dünyanın tamamlayıcısı, özerk bir biçimdir, yani şaşırtmacadır" demiştir (2021, s. 23). Şaşırtıcı bir metni çözümlmek için de farklı bakış açıları ve özel çözümlene yöntemlerine başvurmak gerekmektedir. Metnin şaşırtıcılığının temeli ise dilin gizemine bağlıdır. Bu konuda Dummett "Dilin gizemi ancak sistematik bir anlama çabasıyla aydınlatılabilir" demiştir (Lee, 2019 s. 315).

Edebî metne okur odaklı yaklaşmak eserin anlamsal yapısını ortaya çıkarmada anahtar niteliğindedir. Sanat yapıtı gökkuşağı gibidir. Her okuyucu sevdiği rengi alabilir ya da her okuma deneyiminde farklı renkler görülebilir. Bir resme farklı zamanda bakıldığında farklı şeyler görmek nasıl mümkünse, edebî eserden de birçok farklı yapı ve anlam çıkarmak mümkündür. Zira her

okuma da bir çözümleme faaliyetidir. Okuma deneyimleri de çok farklı ve değişkendir. “Her sanat yapıtı gerekliliğin poetikasına açık veya örtük bir biçimde uygun olarak yaratılmış olsa bile temelde her biri başka bir bakış açısıyla, farklı bir zevkle, farklı bir kişisel icrayla yapıta yeniden yaşam veren sonsuz farklı biçimde okunmaya açıktır.” (Eco, 2021, s. 93). Burada “örnek okur” kavramı devreye girmektedir. Metnin çözümlenmesi, hatta eserin tamamlanması konusunda bir örnek okura ihtiyaç vardır. Umberto Eco’ya göre “Yazar, söylemediği sustuğu ya özellikle söylemeyeceği ya da yinelemekten kaçındığı, üstü kapalı olarak geçtiği vb. yerlerin yorumu için kendine bir örnek okur tasarlar. Örnek okur da metnin gerçekleştirilmesine yorumsal açıdan katkıda bulunur” (Rifat, 2020, s. 168). Jausse ise bu yaklaşımı “alımlama estetiği” kavramıyla karşılar: “R. Jausse’un alımlama estetiği, metinleri inceleyen araştırmacının dikkatini yazar-metin arasındaki ilişkiyi aramak yerine metin-okur arasındaki ilişkiyi belirlemeye kaydırır” (Rifat, 2020, s. 170). Bu bağlamda bir eseri okurken, çözümlerken önemli olan yazarın eseri hangi şartlarda yazdığı değil okurun edimi ve algılamasıdır.

Sanatsal yapıtta kullanılan bir sözcük, bir yapı anlamı ve yapıtın inşasını nasıl etkilerse biçimler arasındaki ilişki ve yapıların sanat eseri içindeki konumları da o kadar etkili olmaktadır. Focillon, “Bir yapıt içindeki ve farklı yapıtlar arasındaki biçimsel ilişkiler bir düzen oluşturur ve evrenin bir metaforunu ortaya koyar.” demiştir (Eco, 2021, s. 49). Bu durumda metafor yapısı incelenirken temel metaforlar, yardımcı metaforlar, oksimoron yapısı ve eserin biçimsel durumu da anlama dolayısıyla çözümlemeye katkıda bulunur.

Çözümlemenin temel taşlarından biri de yapı bozmadır. Bu yöntem çözümleme aşamaları arasında kullanılmak üzere Derrida tarafından geliştirilmiştir: “Bir okur karşısındaki metni anlamak, ona egemen olmak ister, ama metin kendini tam olarak ele vermez, vermek istemez. Yapı bozma bu sorunu çözmek için devreye sokulur” (Rifat, 2020 s. 161). Metnin yapısını aşan yorumlamalar yapılarak metnin anlam katmanlarından biri daha ortaya çıkarılır.

Özellikle eski harfli metinlerde –divan edebiyatı ürünleri bir kenara bırakılırsa- amaca odaklı anlatım görülmektedir. Tercüme ya da telif olsun eserlerde bilgi vermek, bir yapıyı, bir düzeni, bir hayat felsefesini anlatmak amaçlanmıştır. Ancak yapıtın estetik tarafı da ihmal edilmemiştir. Bu eserlerde iletişim ve estetik bıçağın iki yüzü gibidir. Birçok eserde her iki yön de ihmal edilmemiş ve birlikte ilerlemiştir. İletişim araçlarının azlığı ve yazım olanaklarının kısıtlı olması eserleri daha çok anlama yönelik yazılmasına sebep olmuştur. Bu durum da metaforlaşmayı ortaya çıkarmıştır. Bununla birlikte metaforların anlam yönü güçlenmiş, anlamsal katmanları genişlemiştir. Anlamsal yapıyı çözmeye çalışmak define arar gibi anlamın cevherini aramaktır. Yüzey yapı yani bir edebî metin için yazı ve dil toprağın üst kısmı ise derin yapı toprağın altı bu yapıdaki anlamlar toprak altındaki cevherdir. Cevhere, yani anlama ulaşmak için de çaba ve sistemli bir çözümleme deneyimi gerekir.

Anlamın yorumlanma aşamasının sınırları yoktur. Anlam, sonsuz sayıda değişim, dönüşüm gösterir. “Göstergebilimcilerin hemfikir olduğu en önemli husus anlamın sonsuzluğudur. Anlam bitirilemez ve bu yolculuktaki en önemli iş okurundur” (Kalelioğlu, 2020, s. 197). Greimas da bu aşamada anlamın bütün öğelerinin, değişim dönüşüm aşamalarının göstergebilimsel açıdan çözümlenmesini önemli görür. “Greimas göstergebilimi, anlamlamanın temel yapılarından

anlamın değişik biçimlerde “süslenmesi”, “giydirilmesi” olan söylemsel ve figüratif düzeylere kadar uzanan bütün aşamaları değerlendirmektedir” (Rifat, 2020, s. 200).

Gerçeklik ve eserin anlamsal yapısı arasında da sıkı sıkıya bir bağ vardır. Eser gerçekliği yansıtmaya çalışsa da eserin üzerine inşa edildiği anlam yapısı çok yönlüdür. Bu yapının gerçekliği ayna gibi yansıtması mümkün değildir. Gerçekliği ifade etme gücü derinleştikçe eserin anlam yapısı da derinleşmektedir.

Göstergebilim 1960’lı yıllarda ilk çalışmalarını ortaya koymuş ve yıllar içinde geçirdiği değişim, dönüşümler, çözümlene teknik ve yöntemleriyle bugünkü kuramsal çerçevesini oluşturmuştur. “Göstergebilimin bugün ulaştığı son aşama bakımından, dilsel ya da dil dışı her türlü anlamlı yapıyı en yetkin düzeyde çözümlenebilecek durumdadır. Kuram sürekli kendini yenileyerek varlığını sürdürmektedir” (Günay, 2004, s. 30). Greimas’ın anlam odaklı eyleyen çözümlenmelerinden ve çizelgelerinden hareketle Bertnard, Fontanille gibi göstergebilimciler yeni çözümlene yöntemleri geliştirmektedirler. Çalışmalar bu yöntemler üzerinden de devam ederek güncel olarak gelişimini sürdürmektedir. Eski harfli metinler edebî yapının geleneksel tarafını oluşturmaktadır. Göstergebilimsel çözümlene yöntemlerinin ise, yapılan çalışmalardan ve kuramın kendini yenileyip yeni çözümlene yöntemleri geliştirmesinden hareketle, modern yöntemler olduğu görülmektedir. Amaçlanan çalışma geleneksel olanı modern yöntemlerle incelemektir. Bu yolla eski harfli bir metnin üzerine kurulduğu metaforun yüzey yapıdaki anlamı verilecek, derin yapısı çözümlenecek, anlam yükü ortaya çıkarılacak, metaforun eser içinde değişim dönüşümleri tespit edilecek ve “örnek okur” bakış açısıyla neler ifade ettiği ortaya çıkarılacaktır. Eski eserin göstergebilimsel açıdan çözümlene yapılarak elde edilen bulgular, ortaya çıkarılan sonuçlar ve gözler önüne serilen anlamsal yapıyla alan yazına katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

## YÖNTEM ve BULGULAR

Çalışmada öncelikle Arap harfli metinden oluşan “Rüya Tabirname” isimli eser Latin harflerine aktarılmıştır. Eser bir bütün hâline getirilmiştir.

Eserin temel izleği incelenmiş ve temel kavramın, bir metafor hâline gelen, düş göstergesi olduğu tespit edilmiştir. Metafor kavramının ayrıntıları ilerleyen bölümlerde verilecektir.

Umberto Eco’nun “örnek okur” H. R. Jauss’un ise “alımlama estetiği” kavramlarıyla karşıladığı eserin, okurun edimlerine dayanarak çözümlenmesi de bir yöntem olarak kullanılmıştır. Jauss “alımlama estetiği” kavramıyla ilgili “İşin içine hem yapıtın kendi ufku hem de bu ufku çözümlenmeye girişen okurların dünyayı alımlama biçimleri girmiş olur. Yapıtın yorum bekleyen ufku ile okurun kendi dünyasının ufku arasındaki kaynaşma sonucu ortaya yeni anlamlar çıkar” (Rifat, 2020, s. 171) demiştir. Bu bağlamda eser “örnek okur” ve “alımlama estetiği” bakış açılarıyla okunmuş bu yolla düş metaforunun anlam yapısı üzerinde yorumlar yapılmıştır. Düş metaforunun birçok bölümde farklı anlamlar ifade ettiği, farklı düşüncelere gönderme yaptığı görülmüştür.

Derin yapı ve yüzey yapı kavramları anlamın yapısal yönünün düzeylerini belirtir. Saussure derin yapının incelenmesinin gerekliliğine ilk defa dikkat çekmiştir: “Biri ‘çıplak’ sözcüğünü



söylediğinde, yüzeyde kalan bir gözlemci bu sözcüğü somut bir dilbilim konusu olarak görmeye yönelir; oysa daha dikkatli bir inceleme bu ögede birbirinden apayrı üç ya da dört olgu bulunduğunu ortaya koyar (Saussure, 1998, 36). Bu gibi örnekler ve ses incelemeleriyle, dil-söz, gösterge-gösterilen-gösteren kavramlarına dikkat çeken Saussure derin ve yüzey yapının farkları üzerinde durmuştur. Bu kavramları N. Chomsky tümce üzerinde uygulamış ve kavramların ayrıntılarını ortaya koymuştur. Chomsky Port-Royal<sup>1</sup> kuramını temel alarak derin ve yüzey yapıyla ilgili şunları söyler: “Yüzey yapı yalnızca sese karşılık gelir, yüzey yapıyla gösterge üretildiğinde ise anlamla ilgili olan ve derin yapıya karşılık gelen zihinsel bir çözümleme ortaya çıkar” (2001, s. 35). “Derin yapı birtakım zihinsel işlemlerle yüzey yapıya bağlanır” (2001, s. 36). Chomsky derin yapının önemli ölçüde soyutlanmış şekilde olabileceğini de belirtir: “Derin yapı adamakıllı soyut olabilir; sesçil gerçekleşim ile her noktada çok yakın bir bağı olmayabilir” (2001, s. 53). Kerime Üstünova ise derin yapı-yüzey yapı kavramlarını somut-soyut, gösteren-gösterilen, dilbilgisel-kavramsal, anlatsal anlatı/söylemsel anlatı-temel anlam, duyulan/görülen-algılanan/varsayılan karşıtılarıyla açıklamıştır. Ona göre duyulan ve görülen yüzey yapıya, algılanan ve varsayılan derin yapıya işaret eder (2010, s. 699). Bu görüşlerden hareketle düş metaforunun yüzey yapıdaki anlamının ve derin yapıdaki göndergelerinin tespiti bir yöntem olarak belirlenmiştir. Düş metaforunun derin yapısı çalışılan eserin her faslında (bölümünde), bütün örnekler üzerinde ayrı ayrı tespit edilmiş, üzerinde yorumlamalar yapılmıştır. Metaforlaşan düş göstergesinin çok sayıda derin yapı göndergesine ulaşılmıştır.

A. J. Greimas anlatı izlencesi üzerinden bir çözümleme modeli oluşturmuştur (Kalelioğlu, 2020, s.133). Bu modelde anlatı izlencesinin değişim ve dönüşümlerini, kavşak noktalarını, olumlu-olumsuz geçişlerini tespit etmek mümkündür. Çalışılan eser tam bir anlatı özelliği göstermese de düş metaforu üzerinden bir anlatı izlencesi takip edilmiş ve bu yöntemle değişim, dönüşümler, metaforun olumlu-olumsuz geçişleri tespit edilmiştir.

Eserlerde kullanılan kiplerin anlama katkıları üzerine çeşitli çalışmalar yapılmaktadır. Kipin gramer yapısı ve anlamsal yapısı olarak iki ayrı işlevi ön plana çıkmaktadır. Bu durumda “kiplik” kavramı anlam açısından önem kazanmaktadır. “Kip ve kiplik temelde ayrı fakat birbirleriyle ilişkili olan iki kavramdır. Kip gramatikal bir yapı kiplik anlamsal bir olgudur” (Seçkin, 2014, s.15). Bu doğrultuda, çalışmamızda kiplerin anlama etki ettiği düşünülen bölümlerde kiplerin anlama etkileri ortaya çıkarılmıştır.

Zıtlıklar üzerine inşa edilen yapı da yine düş metaforu temelinde “oksimoron” kavramı üzerinden tespit edilmiştir. Kavramın ayrıntıları ilerleyen bölümlerde açıklanacaktır.

Son olarak Umberto Eco'nun “açık yapıt” kavramına göre, çalışılan eser üzerinde, makale sınırları içinde kalmak amacıyla kısa bir değerlendirme yapılmıştır.

## 1. RÜYA KAVRAMI

Rüya kavramı geleneksel yapısıyla birçok olayın başlatıcısı, ana unsuru olmuş, bu yönüyle birçok esere de konu olmuştur. Rüya, Türkçe Sözlük'te *Arapça 1. isim Düş, 2. isim, mecaz*

<sup>1</sup> Port-Royal kuramıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Martin J.N. (2020). The Port Royal Logic. The Internet Encyclopedia of Philosophy. <https://iep.utm.edu/portroyal/> (erişim 24.04.2022)

*Gerçekleşmesi imkânsız durum, hayal. 3. isim, mecaz Gerçekleşmesi beklenen ve istenen şey, umut anlamlarıyla verilmiştir* (Türkçe Sözlük, 2005, s. 1667).

Anlambilimsel açıdan rüya-düş göstergesine bakıldığında ise göstergenin her okuyucuya veya alıcıya bir anlam ifade ettiği görülmektedir. Russell'a göre işlevleri salt gönderimde bulunmak olan 'mantıksal özel adlar' vardır. Bir ismi anlamak için kişi ismin göndergesiyle tanışık olmak zorundadır (Lee, 2019, s. 31). Eserde düş göstergesinin "mantıksal özel ad" durumunda olduğu görülmektedir.

Kelimenin Türkçe karşılığı genellikle düş olarak verilmektedir. Anadolu sahasında rüya tâbirnâmelerine *tüş tabirnamesi* denilmiştir.<sup>2</sup> Türk kültüründe rüya kelimesine çeşitli karşılıklar verilmiştir, bunlar: düş, ağır basma, seyr, vakıa, zuhurat, düş görmek, karabasan, kara düş gibi kavramlardır (Bahadır, 2017, s. 18). Rüya kelimesi Divanu Lügatı't-Türk ve Kutadgu Bilig gibi eserlerde "tüş" şeklinde görülmektedir (Bahadır, 2017, s. 17).

Batı ve doğu kültüründe de rüya önemli bir yer tutmaktadır. Rüya kavramının çok çeşitli tanımlamaları yapılmıştır. Psikolog Carl Gustav Jung rüya için "Ruhsal bir oluşumdur, bilincin alışılmış verilerine ters düşer" derken, Freud "Rüyalar yalnızca akıl dışı arzuları dile getirmezler, çoğu kez insanların kendileri ve çevreleri hakkında farkına varamadıkları görüşlerinin, inançlarının bir belirmesidir rüya" demiştir. Abdulkadir Geylânî rüya için "İnsanın uyku hâlinde zulmet ve nuraniyeti görmesinden dolayı bu iki görüşte zuhur eden hâllerin hepsine birden verilen isimdir" demiştir. İbni Haldun rüya hakkında "Ruhânî bir şey olup uykuda iken insanî olan ruhun manalar âlemine dalması sonunda gayibten kendisine akseden varlıkların şekil ve suretini bir anda görmesinden ibarettir" der.<sup>3</sup>

Tarihî dönemlere baktığımızda özellikle İslami literatürde Hz. İbrahim'in, Hz. Yusuf'un rüyaları meşhurdur. Evliyâ Çelebi'nin ise ünlü Seyahatnâme'sini yazdığı seyahatlerine bir rüya sonucu çıktığı eserin giriş bölümünde anlatılır. Bunların dışında Oğuz Kağan destanında Oğuz Kağan'ın beyi Uluğ Türk'ün rüyası, Osman Gazi'nin rüyası, Akşemseddin'in İstanbul'un fethi sırasındaki rüyası, Süleymaniye Camisi'nin inşası öncesi Kanuni Sultan Süleyman ve Mimar Sinan'ın aynı anda gördüğü rüya gibi rüyalar Türk tarihinde meşhur olan ve anlatılagelen rüyalardır.

Bütün bu tanım, görüş ve hikâyelerden anlaşılan rüya kavramı her dönemde gizemini korumuş ve ilgi çekici bir metafor hâline gelmiştir.

## 2. RÜYA TABİRNAMELERİ VE İBNİ SİRİN

Bilinmeyi, gizli olanı anlama isteği insanın doğasında bulunmaktadır. Bu doğrultuda rüya kavramı da bütün gizemiyle oldukça dikkat çekicidir.

<sup>2</sup> Bkz. Baştürk, Şükrü (2018). Timur Ali bin Abdülkerim Tüş Tabirnamesi (Giriş-İnceleme-Metin-Dizin). Bursa: Emin Yayınları.

<sup>3</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz.: Bahadır, Savaşkan Cem (2017). İbni Sîrîn Rüyalar Kitabı. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları. Günay, Umay (1993). Aşık Tarzı Şiir Geleneği ve Motifi. Ankara: Akçağ Yayınları. Zengin, Ahmet Yaşar (1997). Seyyid Süleyman'ın Tabirnamesi Üzerine Bir Çalışma. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Jung, Carl Gustav (1982). Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi. İstanbul: Say Yayınları. Yüksel, H. Avni (1996). Türk İslam ve Tasavvuf Geleneğinde Rüya. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Tarih boyunca insanlar rüyada görülenlerin gizemini çözmeye çalışmışlardır. Bu amaçla tabirler yapılmış ve tabirname oluşturulmuştur. Tabir etme, yorumlama, yorma şeklinde anılan rüya tabiri birçok olayın ve eserin ana konusu, temel metaforu olmuştur. Tarihin en eski dönemlerinden beri rüya tabirlerine rastlamak mümkündür. Bu konuda ilk eser British Museum'da bulunan ve M.Ö. 2000 yılına tarihlenen Mısır papirüsüdür (Bahadır, 2017, s. 57).

İslam ve Türk dünyasında da rüya tabiriyle ilgili birçok eser yazılmıştır. İslam dünyasındaki en eski eserin Muhyiddin Arabî'ye ait rüya tabirnamesi olduğu kabul edilir (Bahadır, 2017, s. 57). Türk edebiyatında ise en eski rüya tabirnamesi olarak bilinen eser Süleymâniye yazma eserler kütüphanesi Antalya Tekelioğlu Bölümü 508 numarada bulunan Müşkil Güşâ isimli eserdir. Eser üzerinde doktora tez çalışması yapan Hatice Eminoğlu eserin tarihini M. 1486 olarak verir (2003, s. 12).

Türkiye yazma eserler kütüphanelerinde birçok rüya tabirnamesi nüshası bulunmaktadır. Bahadır'a göre İbni Sîrîn'den tercüme 6 adet tabirname nüshası bulunmaktadır (2017, s. 63-64). Bahadır'ın bilgi verdiği bu eserler arasında çalışmamıza konu olan eser bulunmamaktadır. Eminoğlu ise içinde İbni Sîrîn'den tercüme tabirnamelerin de bulunduğu 73 adet tabirname nüshası tespit etmiştir (2003, s. 7-8). Çalışmamıza konu olan eser de bu nüshalar arasında verilmektedir. Balaban 106 nüsha tespit etmiştir (2014, s. 119-126). Çalıştığımız eserin bilgisi de verilmiştir; ancak eserin varak sayısı vb. bilgiler elimizdeki eserle uyuşmamaktadır.

İbni Sîrîn'in Türkçeye tercüme edilen rüya tabirnamelerinin birçoğunun yazarı olduğu düşünülmektedir. İbni Sîrîn'in İslam Ansiklopedisi'nde verilen bilgilere göre 654 yılında Basra'da dünyaya geldiği, otuz sahabe ile görüştüğü kaydedilmiştir. Ayrıca onun yumuşak huylu, cömert, takvâ sahibi biri olduğu bilinmektedir. Tefsir, şiir ve hesap bilgisiyle meşhur olan Sîrîn hadisçilik ve fıkıh ilimlerine de hâkimdir. O, ilk rüya tabircilerindendir ve bu alanda en meşhur âlim olarak bilinir. Bu bilginin yanında daha çok tabirlerin kendisinden sonra yazılıp ona atfedildiği de ileri sürülmektedir. Onun bazı tabirleri İtalyanca ve İngilizceye de çevrilmiştir. 15 Ocak 729 tarihinde vefat etmiştir (Yücel, 1999, s.358-359).

### 3. KAYSERİ REŞİT EFENDİ KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN RÜYA TABİRNAME Sİ

Elimizdeki eser Kayseri Raşit Efendi Yazma Eser Kütüphanesi'nde 1374 demirbaş numarasıyla kayıtlıdır. Karışık şekilde bulunan varaklarla birlikte eser 242 varaktan oluşmaktadır.

Eserin on altı fasıldan oluştuğu bilgisi girişte verilmektedir. Fasıllarla ilgili girişteki bilgiler şu şekildedir:

"Birinci fasl hadd ü mizacı beyan ider, faslû's-sani düşün aksamın bildürür, faslû's-salis nefsin ve ruhun zikrin bildürür, dördüncü fasl düşün alametlerle dürüstliğin bildürür, beşinci fasl düşün yalanın ve girçegin bildürür, altıncı fasl düşün ortasında tefavüt bazısının bazısı üzerine faziletin beyan ider, yedinci fasl halayık ortasında düşün farkın beyan eder, sekizinci fasl zeyc ü fal beyan eder, dokuzuncu fasl unutulmuş düşün marifetin beyan ider, onuncu fasl cahiller sözile düş tabir itmegi beyan ider, on birinci fasl ihtilafı beyan ider, on ikinci fasl düşü edeble ve şartla sual itmek beyan ider, on üçüncü fasl muteber tabire riayet

itmegin beyan ider, on dördüncü fasl tabir kaç vechiledür anı beyan ider on beşinci fasl ol meseleleri bildürür kim tabiri maklub olur, on altıncı fasl hak tealayı enbiyayı, evliyayı ve melaikeyi ve ashabı görmek marifetin beyan ider”(1b/9-15, 2a/19).

Eserin on altı bölümünün verildiği kısım 22 varaktan oluşmaktadır. Eserin devamında Muhammed Bin Sirin'den çeşitli olayların aktarımları, rüya ile ilgili ayet, hadis ve çeşitli rivayetler verilip açıklamalar yapılmaktadır. Çalışmamız eserin asıl kısmı olan 22 varak üzerinden yapılacaktır.

Yazarı belli olmayan eserin tarihi hicri 994, miladi 1585/1586'dır. Tarih bilgisinin verildiği kısımda eserin bir bayram günü tamamlandığı bilgisi verilmektedir. Sekiz ve dokuzuncu fasılların yazıldığı varaklar, bölümler eksiktir.

Eserin sekizinci varağının b kısmı sayfa üzerinde “haza kitab-ı tabirü'r-rüya bin sirinden mufassal ve on altı fasl üzeredir on üç varak aşağıda gelür bablar gaflet olunmaya” şeklinde bir bilgi bulunmaktadır. Bu notun eser dağınık şekilde bulunduktan sonra eklendiği düşünülmektedir.

Halka hitap eden eserler arasındadır. Açık sade ve anlaşılır bir dile sahiptir. Birçok nüshasının bulunması çok okunduğunun ve yaygın olduğunun kanıtı olarak gösterilebilir.

#### 4. RÜYA TABİRNAMEŞİ ÜZERİNDE GÖSTERGEBİLİMSEL İNCELEME

Edebî metin inşa edilirken bir üst dil oluşturulur. Okuma eylemi sırasında ilk karşılaşılan düzey üst dilin oluşturduğu yapı olsa da okuma eylemiyle birlikte alt metin ortaya çıkarılarak okuyucunun zihninde alt metnin inşasına başlanır. Bu durumda karşılaşılan dilin arkasını görebilmek önemlidir.

Metafor bir anlam olayıdır. Bir sözcüğün geçirdiği aşamalar sonucu başka sözcük ve kavramları da ifade edecek duruma gelmesidir. Metafor, “Kısaca anlamın bir yerden başka bir yere taşınması ve yeni, bambaşka bir anlamın ortaya çıkmasıdır. Kırmızı bir gülün aşkı çağrıştırması gibi” (Soygüder Baturlar, 2021, s. 23). Metafor yapısı sözlü dile hâkim olduğu gibi edebî metinlere de hâkimdir. “Biz farkında olmasak da konuşurken ağzımızdan dakikada ortalama altı metafor çıkar” (Eke, 2019, s. 239). Bir edebî metnin incelenmesinde metnin metafor yapısını, değişim dönüşüm durumlarını, yani metnin devinimsel yapısını tespit etmek gerekir. Bu bağlamda bir metnin biçimsel ve anlamsal açıdan eklemlenme noktaları bulunur. Bazı kavramlar ise eseri sunacağınız toplumun kültürel yapısına bakıldığında metafor hâlini almaya oldukça uygundur. “Göstergeyi kullanmak için uzun süre bir arada yaşayan bir topluluğun olması gerekir” (Kalelioğlu, 2020, s. 36). Kavramın geçirdiği değişim, dönüşümler ve kültürel sürüklenme, kavramı metafor olmaya hazır hâle getirir ve edebî eserin kullanımına sunar. Bu bağlamda rüya ve dolayısıyla düş kavramı temel metafor olmaya oldukça uygundur. Üzerinde çalıştığımız *Rüya Tabirnamesi* isimli eser temel eklemlenme noktalarını fasıllar yoluyla oluşturmuştur. Eser on altı ayrı fasıl üzerine kurulmuş ve rüya temel metaforu üzerinden yapı oluşturulmuştur. Rüya metaforu bir aktarım yoluyla, Arapça *ruya* sözcüğünün Türkçe karşılığı olan *düş* metaforuyla karşılanmış ve eserin geneli bu yönde devam etmiştir. Eserin temel izleği *düş* metaforu üzerinden

ilerlemiş, metaforun kavram alanına bu yönde eklemeler yapılmış ve yardımcı metaforlar oluşturulmuştur. Bu bağlamda düş metaforu temel alınarak değerlendirmeler yapılacaktır.

Eserlerde anlatımı kuvvetlendirmek için uygulanan diğer yöntem de zıtlıklardan yararlanmaktır. Oksimoron da denilen bu yapı bazı eserlerin anlam inşasında önemli yer tutmaktadır. “Oksimoron, dil bilimin konusudur ve zıt anlamlara sahip iki kelime veya ifadenin etki yaratması için kasıtlı olarak bir araya getirildiği bir konuşma ve yazım şeklidir (Soygüder Baturlar, 2021, s. 57). İncelenen eserin oksimoron yapısı üzerinde de durulacaktır.

Eserde ilk fasıla girmeden önce düş kavramıyla ilgili bazı bilgiler verilmiştir. Eserden alınan örnek cümleler varak ve satır numaralarıyla verilecektir.

Verilen bilgilerde şu satırlar dikkati çekmektedir: “*Bilgil kim ilm-i tabir begayet şerif ilmidür. Ol sebebden ki Hak Teala celle cela luh bu ilmi Yusuf Peygamber aleyhi’s-selama keramet kılmıştır*” (2a/11-12-13). Burada daha esere girerken rüya ya da düş tabir etmenin kuvvetinden, değerinden gücünden ve kutsallığından bahsedilmiştir. Bu yolla eserin değeri baştan belirtilmiş, tabir ilmine yani yüzey yapıda rüya tabir etme yeteneği ve ilmimi ifade eden “ilm-i tabir” göstergesinin derin yapı göndermeleri arasına değer, güç kutsiyet katılmıştır. Verilecek olan düş metaforunun alt yapısı hazırlanmış, “ilm-i tabir”in ilahi bir güce sahip olduğu belirtilmiş, anlatı izlencesinde ilk değişim, dönüşüm, kavşak noktası oluşturulmuştur. Çok sayıda göndergesi olan ilk göstergenin “ilm-i tabir” şeklinde verilen tabir ilmi olduğu görülmektedir. Göstergeye olumlu anlam yüklenmiştir.

Kullanılan kipler ve ekler de anlamı doğrudan etkilemektedir. Eco bir örnek üzerine bu konuda “Hikâye birleşik zamanın yoğun olarak kullanılması, tüm olaya bir rüya tonu verir” demiştir (2019, s. 26). Kiplik kavramı da göz önüne alınıp, bu açılardan bakıldığında örnekteki “ilmidür”, “kılmıştır” sözcüklerindeki “-Dir” bildirme ekleri “kesinlik” anlamı kattığı görülmüştür. Bu yolla ilahi yönüyle anlatılan olayların kesinliği vurgulanmıştır.

Sonra rüyanın geçerliliği, değeriyle ilgili anlatımlar başlamaktadır: “Muhammed Mustafa’ya sallallahu aleyhi vesellem vaki oldu, bu oldu ki düşünde bir ferişte gördi eyitdi kim bişaret olsun sana ya Muhammed ki Hak teala seni cemi peygamberlerden güzide eyledi” (2b/2-3). Bu örnekte düş metaforu ilk defa kullanılmış ve düş metaforu üzerinden takip edilen anlatı izlencesinin başlangıç noktası oluşturulmuştur. Yüzey yapıda uyurken zihinde oluşan olay ve düşünceler olarak tanımlanabilecek düş metaforunun Peygamberin rüya görmesi ve bunun bir melek tarafından yorumlanması yoluyla derin yapısına kutsallık ve bunun yanında müjde, üstünlük, habercilik anlamları eklenmiştir. Düş metaforuna olumlu anlamlar yüklenmiştir. Düş metaforunun yüzey yapısı tekrara düşmemek adına bundan sonraki bölümlerde verilmeyecek, doğrudan metaforun derin yapı göndermeleri ifade edilecektir.

Kullanılan kip eklerine bakıldığında “oldı”, “gördi” “eyitdi (söyledi)”, “eyledi” sözcüklerinde görülen geçmiş zaman eki kullanıldığı görülmektedir. Kiplik değer açısından ise bu kullanımla yine olaya şahit olduğu vurgulanmış ve “kesinlik” anlamı katılmıştır. Gerçeklikle bağ ve inandırıcılığın artırılması hedeflenmiştir.

Yine aynı varakta şöyle bir bölüm bulunur: “Muhammed Mustafa aleyhi’s-salatü’s-selam kırk yaşındaydı ki vahiy geldi ve altmış üç yaşında darü’l-bekadan, darü’l-fenaya ricalet itdi rahmetullahi teala vechile ricalet ortasında yigirmi üç yıl bu yigirmi üç yılda her ne kim olıcakdur

cemi düşünde görürdü” (2b/10-14). Peygamberliğin gelişi ve dünyadan ahirete geçişin yani ölümün anlatıldığı bu kısımda düş metaforu gelecekte haber veren bir olay konumundadır. Metaforun derin yapısına, gelecekte haber verme, yol gösterme anlamları eklenmiştir. Olumlu anlam devam ederken düş metaforu anlatı izlencesindeki ilk dönüşümünü gerçekleştirmiştir.

İlk bölüme giriş fasl-ı evvel adıyla yapılmaktadır: “Fasl-ı evvel düşün hadd ü mizacın beyan ider” (3b/7). Düşün sınırlarının ve tabiatının anlatılacağı kısım olarak verilmektedir. Düş metaforu bu anlatımda olumlu ya da olumsuz bir anlam ifade etmemektedir. Düş metaforunun derin yapısına sınır, sınırlılık anlamları eklenmektedir. Fasıllar tek tek ele alınmaya başlanarak anlatı izlencesi açısından yeni bir dönüşüm, kavşak noktası oluşturulmuştur.

Bu bölümde rüya görmenin ilk adımı olan uykudan bahsedilmiştir: “Bilin ki uykunun vücudu ter ü mutedil buharlardan olur ki taamdan sonra tenden dimaga mütesaid olur” (3b/8-9). Uykunun yemekten sonra tenden akla, beyne yükseleceği ifade edilir. Bu bölümde birkaç defa kullanılan uyku göstergesi de metaforlaşmış ve yardımcı metafor olarak kullanılmıştır. Yüzey yapıda, bilincin çevredeki uyaranlara kapalı olması hâlindeki dinlenme durumu olarak ifade edilebilen uyku metaforunun derin yapısına aklı etkileyen, vücudu etkisi altına alan, etkili göndermeleri eklenmiştir. Anlatı izlencesinde metafor değişikliğiyle bir dönüşüm görülmektedir.

Uykunun anlatılmaya devam edildiği bölümler şöyledir: “Ve bazı hükema eydürler ki uyku istimalin ruh kovmakdur” (3b/13). Burada uyku göstergesinin derin yapısına güç, iyileştirici güç, kötülükten uzaklaştırma göndermeleri eklenmiştir. Anlatı izlencesinde uyku göstergesinin dönüşümü gerçekleşirken olumlu anlamı bulunmaktadır. Kiplik değer açısından bakıldığında bildirme eki kesinlik anlamı katmıştır.

Uyku ile ilgili anlatımlarda bir diğer örnek şöyledir: “Ziraki dimag kuvvetlerinün rahatıdur yani hayale ve fikre ve zikre kuvvet ve rahat andan gelür kuvvetlerinün asayışı uykuyıladur” (3b/15, 4a/1-2). Burada uyku göstergesinin derin yapısına kuvvet verme, güç, rahatlatma, görev alma, etkili olma göndermeleri eklenmiştir. Uyku metaforu olumlu anlamdadır. Kiplik açısından bakıldığında bildirme ekinin verilen bilgilere kesinlik anlamı kattığı görülmektedir.

Bu bölümde düşünle ilgili şöyle denilmektedir: “Hükema eydürler ki düş iki dürlüdür tabii ve biri gayri tabiidür tabii oldur ki kuvvet-i tabiate kuvvet virür zira hararet-i aziz bundan olur yani tenin hararet-i asliyyesini tenin içinde hıfz ider çün ziyade uyuya” (4a/9-11). Burada tabii yani doğal düşün etkilerinden bahseder. Bu etkileri “hükema eydürler” yani “ilim adamları, hüküm verenler söylerler” şeklinde ilim adamlarının ağzından verilerek inandırıcılığın artırılması hedeflenmiştir. Bu yöntem eserin birçok yerinde “İbrahim Kirmâni eydür, Danyal Hakîm eydür, Cafer-i Sadık eydür, hakîmler eydür, Muhammed Bin Sirin eydür” şeklinde kullanılmıştır. Düş doğal kuvvetin kaynağı olarak görülmektedir. Ayrıca düş vücut sıcaklığını muhafaza eder ve derin uykuya geçişi sağlar. Bu durumda derin yapıda düş metaforuna tutma, koruma, yarar sağlama göndermeleri eklenmiştir. Metaforun anlamı olumludur. Kiplik açısından bakıldığında, “dürlüdür”, “tabiidür”, “oldur” sözcüklerinde bildirme eki kullanılarak kesinlik anlamı katılmış, devamında “virür”, “olur”, “hıfz ider” sözcüklerinde geniş zaman kullanılmış ve hikâyeye etme, genel-geçerlik gibi anlamlar katılmıştır. “Uyuya” sözcüğündeki istek kip ekiyle de “için, gereklilik” anlamları katılmıştır.

Bir sonraki örnekte doğal olmayan düş anlatılmaktadır: “Ol düş gayri tabiidür üç dürlüdür birisi kan mizacının fesadından olur ikinci ahlatın karışmasından bazısının bazısı üzerine ziyade olmasından olur ve galiz yimekten olur” (4b/3-6). Doğal olmayan, yani zararlı düşün vücuttaki kana bir zarar gelmesinden, vücudu oluşturan unsurların dengesinin bozulmasından, kötü ve çok yemekten olduğu ifade edilmektedir. Burada düş metaforunun derin yapısına etkilenme, insan vücudundaki duruma göre şekil alma, değişkenlik gösterme ve doğal durumun dışına çıkma anlamları katılmaktadır. Düş metaforu aktif durumdan pasif duruma geçmiştir. Kiplik açısından bakıldığında geniş zaman kip ekleriyle genel geçer gerçekliğin anlatıldığı görülmektedir.

Bu bilgiler verildikten sonra ikinci fasıla geçilmektedir: “İkinci fasl düşün aksamından ve acayiblerinden bildürür” (5a/2). İkinci bölüme geçilir ve burada düşün bölümlerinin olduğu ve hayretler içinde bırakan değişik, garip taraflarının olduğu, bunların anlatılacağı ifade edilir. Düş metaforunun derin yapısına ilginçlik, bölümlenebilirlik, çeşitlilik göndermeleri eklenir. Anlatı izlencesinde dönüşüm gerçekleşmiştir.

Düşün çeşitlerini anlatan bölüm şu şekildedir: “Hakim eydür düş ehilde iki vech üzerine delalet ider biri ol düşdür ki ahvalin hakikatin beyan idici ola ikinci işin serencamın zahir idici olur” (5a/7). İki tür rüyadan bahsedilmektedir. Biri belirli durumların ya da yaşananların gerçekte ne ifade ettiğini anlatır, diğeri ise başa gelen bir olayın sonunda ne olacağını ortaya koyar. Bu durumda düş metaforunun derin yapısına gerçeklik, işin aslını bilme, olayların arkasını görme, bilginlik, aslında ne olduğunu bilme, çözebilme ve geleceği, sonu bilme göndermeleri eklenmektedir. Metaforun anlamı olumludur.

Rüyayı açıklamaya devam ederken ikiye ayrılan rüyanın tekrar bölümlere ayrıldığı bilgisi verilmektedir: “Ve bu iki asl dört kısım üzerine münkasımdur birisi buyurucu düşdür ki çü zacir yani men idici dirler” (5a/5-8). Dört tür rüyadan bahsedilmiş ancak üç tür hakkında açıklama yapılmıştır. Birincisi emir verici, yasaklayıcı rüyadır. Burada düş metaforunun derin yapısına, emir, yasak, hüküm verme, yönlendirme, güçlü etki, haber verme gibi göndermeler eklenmiştir.

“Üçüncü korkuducu düşdürki ana hab-ı münzir dirler” (5a/6). Üçüncü olarak korkutucu düş anlatılmıştır. Bu rüyaya korkutan, ihtar eden rüya denildiği bilgisi verilmiştir. Burada düş metaforunun derin yapısına korku, çekinme, uyarı, dikkat gibi göndermeler eklenmiştir. Düş metaforuyla ilgili anlatı izlencesinde bir dönüşüm gerçekleşmiş ve metafor olumsuz anlamlı olarak kullanılmıştır.

“Dördüncü beşaret idici düşdür ki ana hab-ı mübeşşir dirler” (5a/7) Dördüncü olarak müjdeleyici rüya verilmiştir. Burada düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına müjde, iyilik, aydınlık, haber verme gibi göndermeler eklenmiştir. Anlatı izlencesi açısından düş metaforunun tekrar olumlu anlama geçişi bulunur.

Eserde rüyanın çeşitlerinden bahsedilmeye devam edilir: “Muhammed Bin Sirin eydür düş iki kısımdur birisi muhkemdür ol dürüst ve rastdur ve biri azgasdur on ot renginde olur ol muhtelifdür her neviden bile olur” (5b/1-3). Burada rüya tabiri üzerine eser yazmış ve bu konuda bilgin konumunda olan, eserinden tercüme yapılan Muhammed Bin Sirin’den aktarım yapılarak bilginin gerçekliği vurgulanır. Rüyanın iki çeşidinden bahsedilirken birinin anlamı kesin ve açıktır, biri ise karışıktır. Anlamın açıkça ortada olduğunun ifade edildiği dürüst ve doğru denilen

kısımda, düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına sağlamlık, açıklık, kesinlik, doğruluk, dürüstlük eklenmiştir. *Adgas* göstergesiyle ifade edilen ve farklı, çeşitli olduğu vurgulanan kısımda düş metaforu ota benzetme yapılarak karışıklık ifade edilmiştir. Düş metaforunun derin yapısına, karışıklık, yoruma açıklık, muğlaklık, net olmama gibi göndermeler eklenmiştir. Anlatı izlencesindeki dönüşüm devam ederken düş metaforuna ilk olarak olumlu daha sonra olumsuz anlam yüklenmiştir.

Bir sonraki örnek şu şekildedir: “Ol düş ki yalan olmaya üç veche üzerinedür birisi hab-ı himmetdür ikincisi hab-ı illetdür üçüncü hab-ı divdür” (5b/6-7). Burada rüyanın çeşitleri üzerine bilgi verilmeye devam edilmiştir. Devamında bu çeşitler hakkında açıklamalar yapılmıştır: “Amma hab-ı himmet oldur ki uyanıklıkla bir nesnei endişe ider çünküüm uyuya heman ol endişesin görür” (5b/7-8). Burada gerçek hayatla rüya arasında doğrudan bağlantı kurulmaktadır. Düş metaforu rüya ile gerçek arasında bağlantı kurma konusunda bir yardımcı olarak görülmüş ve düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına gerçeklik, bağlantı, gerçeğin doğrudan yansıması gibi kavramlar eklenmiştir. Bir sonraki açıklamada şöyle denilir: “Ve hab-ı illet oldur ki bir kimsenin endamına zahmet irişir veya hod hastalık araz olur çünkim uyuya ol haletkim anun mizacına galib olmuşdur ol sebebden sehmnak nesne görür” (5b/9-12) Hastalıklı düş anlatılmaktadır. Hastalık belirtileriyle ve vücudunda sıkıntılarla bir kişi uyursa onun algısına o durumun hâkim olduğu ve bu sebeple korkutucu nesnelere gördüğü ifade edilir. Burada düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına korku, korkutuculuk, hastalık, somut beden durumunun soyut olan rüyaya etkisi gibi eklemeler yapılmıştır. Anlatı izlencesinde düş metaforu yine olumsuz anlamdadır. Kiplik açısından bakıldığında geniş zaman kip ekiyle yine hikâye aktarma anlamı yansıtılmıştır. Üçüncü tür rüya ise şu şekilde anlatılır: “Ve hab-ı div oldur ki andan gusl itmek gerek veyahut na mümkün nesnelere göre” (5b/12). Burada düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına pis, kirli, kirleten, akıl dışı, imkânsız, gerçek olmayan anlamları eklenmiştir. Rüyanın türleri anlatılırken düş yerine rüya anlamına gelen Farsça “hâb” kelimesi kullanılmıştır. Bu kısımda “hâb” kelimesi düş metaforunun yerini almıştır ve bir metafor geçişi söz konusudur.

Rüya türleri anlatılmaya devam etmektedir: “Hab-ı acayıb dahı oldur ki bir kimse olur ki hatır künd olur amma düşinde zeyrek olur ve şiirler eydür ve her ne kim işide yadında dutar uyanıcak işitdügin diyüvirür ve çok cahil kişiler olur ki düşinde sözlerin söyler çünkim uyana ol sözleri girü zikr ider ol hak tealanun kudretindendür” (5b/15, 6a/1-5). Acayıp yani ilginç olan rüyanın şekillerinden bahsedilmektedir. Akılsız olanın rüyada zeki olduğu rüyada duyduklarını bile hafızasında tuttuğu, cahil olanın rüyasında söylediği sözleri uyandıığında tekrar ettiğinden bahsedilmektedir. Burada rüya metaforunun derin yapısına ilginçlik, akıl verme, zihni açma, zekâyı geliştirme gibi göndermeler eklenmiştir. Bir diğer açıdan bakıldığında eserin bu kısmında anlamı güçlendirmek için oksimoron yapısı kullanılmıştır. *Hatır künd* yani hafızası keskin olmayan, *zeyrek* yani akli başında, hafızası güçlü, zeki anlamlarına gelen kelimelerin zıtlıkları kullanılmıştır. Cahil kelimesine karşılık doğrudan zıtlık verilmesi de anlatımda zıtlık oluşturularak bir oksimoron yapısı kurulmuştur.



Bir sonraki bölüme şu sözlerle geçilir: “Üçüncü fasl ruhu ve nefsi zikr ider” (6a/13-14). Bu bölümde ruh ve nefis kavramlarından bahsedileceği anlatılır. Devamında bu iki kavram için şunlar söylenir:

“Dahı nefsile ruh ortasında ihtilaf vardur bazılar eydürler ki ikisi birdür anlarun delili oldur ki arab kavlinde anlarun kelamlarından nefsün sekiz manisi vardur bir nefes ve can ve kan ve ab yani karındaş ve himmet ve vücud yani varlık ve ayn yani göz ve ruhun dahı on iki manisi var bir can ve nesim yani havf ve Cebrail ve rahmet ve vahiy ve şadlık ve efsun ki bir kişinin üzerine okurlar ve hayat ana ölüm olmaya ve ferişte ki o yalnız bir saf ola” (6b3-11).

Burada temel metafor olan düş metaforu kullanılmadan ruh ile nefis karşılaştırması yapılmıştır. Bu kavramlar verilmeden ihtilaf yani anlaşmazlık uyuşmazlık anlamlarındaki kelime verilerek temel bir zıtlık olduğu söylenmektedir. Ancak can, hayat gibi kavramlar eşleştirilerek ruh ve nefis kavramlarının aynı olduğunu savunanların görüşleri de ifade edilmiştir. Yüzey yapıda vücuttan ayrı bir varlık veya can olarak ifade edilebilecek ruh ve yeme içme, dünyaya ait ihtiyaçların bütünü olarak ifade edilebilecek olan nefis göstergelerinin derin yapı göndermeleri arasında, hayat, varlık sebebi, hayat suyu, mutluluk, kutsal güce dayanma, büyü, sihir gibi göndermeler eklenmiştir. Ruh ve nefis arasında “ihtilaf” kavramı ile ifade edilen bir anlaşmazlık bir zıtlık olduğu başta verilse de “bazıları eydürler ki ikisi birdür” şeklinde bir geçiş yapıp kavramlarının çoğunlukla ortak yönleri verilmiştir.

Can ve ten temel zıtlığından yararlanılarak yeni bir oksimoron yapısı kurulmuştur. Örnek şu şekildedir: *Ve ulema eydürler ki düş gören candur ki tenden taşra çıkup göge uruc ider ve her ne kim işidür görür önünde döner ve gerü tene gelür* (6b/12-14). Can ve ten göstergeleri arasındaki zıtlık, anlamın bir parçası olan oksimoron yapısını oluşturmuştur. Yüzey yapıda yaşam, hayat olarak tanımlanabilecek can göstergesinin derin yapı göndermeleri arasında, tenin içinde olma, dışarı çıkma, yükselme; yüzey yapıda, vücut anlamında olan ten göstergesinin derin yapı göndermeleri arasında ise sahip olma, canı tutma, muhafaza etme gibi anlamlar eklenmiştir. Düş temel metaforunun derin yapısına etkileme, olaylara sebep olma, gerçek ve hayal, somut ve soyut arasında bağlantı kurma gibi göndermeler eklenmiştir. Can göstergesi özelinde de hem tenin içinde olduğu hem dışına çıkıp yükseldiği durumlar değerlendirilerek iç-dış zıtlığından kaynaklanan yeni bir oksimoron yapısı oluşturulmuştur.

Bu kısımlarda ruh, nefis, can, ten kavramlarının temel metafor olan düş metaforunun anlam düzeyini tamamlamak üzere kullanılan yardımcı metaforlar olduğu söylenebilir.

Sonraki bölüme şu şekilde geçilmektedir: “Dördüncü fasl düşün alametleriyle dürüstlüğün beyan ider” (7a/2-3). Bu bölümde rüyanın belirtileri, işaretleri yani tabir edilmek için alınan mesajlar ve rüyanın nasıl doğru kabul edileceği üzerinde durulmuştur. Bölümün devamında şu bilgiler verilmektedir: “İbrahim Kirmani eydür Eger bir kişi dilese kendü düşünin dürüstlüğün ve rastlığın bile cehd eylesün taharet üzerine uyuya ve sag yanı üzerine yata ve Hak Teala zikr eyleye ve çok yimeye ve aç olmaya ta kim dürüst gele”(7a/4-7). Bu kısımda rüyanın doğru ve gerçek olmasının şartları üzerinde durulur. Şartlar arasında temiz uyuma, sağ yanına yatma Allah’ı zikretme, çok yememe ve aç olmama verilir. Düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasında

gerçeklik, gerçek hayatı etkileme ve gerçekliğin bir şarta bağlanması, gerçek hayatta yapılacak bazı işlerin rüyaya etkisi gibi anlamlar eklenir.

Bu bölüm şu şekilde devam eder ve sonlandırılır: “Muhammed Bin Sirin eydür halayık düş görürler ki ol anın layık olmaya anun tevili kendü kavimlerinden birisine racidür ve dahı vaki olur ki avrat görür tevili erine raci olur” (7a/7-10). Bilginin güvenilirliğini arttırmak için rüya tabirinin üstadı kabul edilen Muhammed Bin Sirin’den bilgiler aktarılmaktadır. Rüyanın yorumu söz konusu olduğunda rüyayı, rüya görenin kendisi değil kendi kavminden birinin yorumlaması gerektiği ve kadın görse tabirinin eşi tarafından yapılabileceği bilgisi verilir. Bu durumda düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına yorumlanma, başkası tarafından yorumlanmasının şart olması, yorumlanmasının şarta bağlı olması, yorumlanmasının zor ve değerli olması gibi anlamlar eklenir. Yardımcı metafor olarak “tevil” yani yorumlama kavramı kullanılmaktadır.

Bir sonraki bölüm şu şekilde başlar: “Beşinci fasl düşün yalanın ve girçeğin beyan ider” (7a/11-12). Bu bölümde rüyanın ya yorumlanmaya uygun yani gerçek ya da yorumlanmaya uygun olmayan yani yalan olması durumu hakkında bilgi verilir. Bölüm şöyle başlar: “Halayık muhtelifdür şeklde ve surette ve tabide kadd u kametde ve biri birine söz söylemekde ve biri birine benzemekde” (7a/13-14). Burada insanların tabiatının, boyunun, fiziki özelliklerinin, konuşmasının yani her yönünün farklı olduğundan bahsedilmektedir. Devamında şöyle denilir:

“Çün tabiatda kan galib olsa eti çok yimekten ve helva vü şarab ve bunla benzer ne varsaki kan ziyade ider düşinde ekser kan aldirmek ve hacamat ve hub kokulu nesnelere ve şadlık görür ve anın gibi kişün teni semiz olur ve yüzinde neşat görünür her ki anun mizacı sevdavi veya balgami veya safravi ola anun düşüne itibar az olur ve illa ol tabiat ki demevi ola veyahud hadd itidalde ola düşü muteberdür” (7a/15, 7b1-7).

Eğer vücutta kan fazla olursa -bu durum da çok yemeye, helva ve şarap yemeye bağlanmıştır- rüyasında vücuttan kirli kanı çıkarıp vücudu rahatlatmaya dayalı bir işlem olan hacamat işlemi, güzel kokulu nesnelere, mutluluk göreceği ifade edilir. Öyle insanın vücudunun güçlü kuvvetli olacağı belirtilmiştir. Ancak o kişinin mizacı vücudun unsurlarından birinin diğerine göre fazlalığı üzerine (sevdavi) veya pis vücut sıvıları üzerine olacağı (balgami ve safravi), belirtilmiştir. Bu durumda rüyaya fazla güvenilmeyeceği söylenir. Ancak vücut zaten aslında kanın hâkim olduğu bir vücutsa veya kan belli bir sınırdaysa rüyanın geçerli olacağı ifade edilir. Burada düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına vücut yapısına bağlılık, somut-soyut bağımlılığı, vücut unsurlarından etkilenme, vücutla paralel olma gibi anlamlar eklemiştir. Somut-soyut, iyi-kötü, geçerli-geçersiz kavramları üzerinden oksimoron yapısı kurularak anlamın oluşumuna katkı sağlanmıştır. Kiplik açısından bakıldığında geniş zaman ekiyle hem hikâye etme görüntüsü oluşturulmuş hem de anlamın kesinliğine katkı sağlanmıştır. Bildirme ekiyle de kesinlik anlamı pekiştirilmiştir. Anlatı izlencesinde olumlu-olumsuz geçişleriyle bir dalgalanma sağlanmıştır.

Bir sonraki bölüme geçiş şu şekildedir: “Altıncı fasl düşler ortasında tefavüt bazısının bazısı üzerine faziletin beyan ider” (7b/8-10). Bu bölümde rüyanın farklılıkları değerli ve değersiz olanlar üzerinde durulur. Daha bölümün girişinde bir oksimoron yapısı kurulacağı belirtilmiştir.

Devamında: “Muhammed Bin Sirin eydür düşün sahibi ikiden taşra degildür ya mümin veya kâfirdür bunların aslı dört nev üzerinedür bir padşahlar ve kadılardur ve bay kişiler ve na balig oglancıklardur” (7b/10-13). Burada rüyayı gören kişilere göre çeşitlendiğinden bahsedilmiştir. İlk olarak mümin-kafir zıtlığı üzerinden sonra da sayı verilip kişilerin makamları ve durumları üzerine karşılaştırma yapılarak oksimoron yapısı kurulmuştur. Düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına kişiye bağlı olma, makama bağlı olma ve buna göre değeri değişme, çeşitlenme anlamları eklenmiştir.

Sonra şu şekilde devam eder: “Ve padşahlar düşünün gayri düşler üzerine ol kadar fazilet vardır ki padşahun raiyeti üzerinedür padşaha mukarreb olanların düşü karibdür hassa ki eger müslih olalar” (7b/13-8a/1) Burada görülen rüyanın kişilere göre değiştiği anlatılmaya devam edilmektedir. Padişah rüyasının başka rüyalara göre üstünlüğü o kadar çoktur ki padişaha tabi olan halka bile etki eder. Halk üzerinde iyileştirici etkiye sahiptir. Bu kısımda düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına farklılık, iyilik, iyileştirme, üstünlük, değer kavramları eklenmiştir. Kiplik açısından bakıldığında bildirme eki kesinlik sağlarken istek kipi “olalar” kelimesinde gelecek zamanda gerçekleşecek olay anlamı katmıştır. Anlatı izlencesinde net bir olumluluk hâli bulunmaktadır.

Kadınların rüyası şöyle anlatılır: “Kadılar düşü ulema ve fukaha üzerine ol kadar fazilet vardır bu kıyas üzerine yine ulu kişilerin düşünün üzerine fazilet vardır” (8a/1-3). Burada kadınların gördüğü düşün üstünlüğü aktarılmaktadır. Düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına karşılaştırılabilirlik, dereceli olma, üstünlük ve değer kavramları eklenmiştir. Kiplik açısından bildirme ekiyle katılan kesinlik anlamı devam etmiştir. Anlatı izlencesinde durum yine olumludur.

Rüyası değerlendirilen diğer kişiler ergenlik çağına gelmemiş çocuklardır: “Amma na balig oglancıklar düşünün iki kolı vardır bir oldur ki dürüst ve rastdur tiz hasıl olur ikinci kol oldur ki oglancıklar düşünün tevili olmaz anuñün ki akılları kifayet mikdarı olmaz ve mest kişinün düşleri dürüst olmaz” (8a/4-8). Ergenlik çağına gelmemiş çocukların düşlerinin iki tür olduğu birinin doğru ve dürüst, birinin ise yorumunun olmayacağı çünkü akıllarının yeterli seviyede olmadığı anlatılır. Sarhoşların da aynı durumda olduğu ifade edilir. Burada düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına doğruluk-yanlışlık, yorumlanabilirlik-yorumlanamazlık, güvenilirlik-güvenilmezlik kavramları eklenmiştir. Verilen zıtlıklar üzerinden ve karşılaştırma da yapılarak oksimoron yapısı kurulmuştur. Bir sonraki bölümde kâfirlerin rüyasından bahsedilir:

“Muhammed Bin Sirin eydür anların dahı düşleri rast gelür zira çok kafirler olur ki düşleri rast olur nitekim Safiyye ki Hayber melikinın kızdı düşünde gördiki ayla güneş göğden gelürler anun koynına girerler çün turup babasına bu düşü arz itdi ol melun hışm idüp yüzine tapanca urdı şöyleki yüzi göğerdi ve eyitdiki Muhammed bu kalayı feth ider ve seni esir idüp helallığa alur bir müddetden sonra Müslümanlar Hayberi feth itdiler ve Safiyyeyi peygamber hazret helallığa aldı” (8a/9-15, 8b/1-2).

Burada kâfirlerin bazı rüyalarının doğru olabileceğinden bahsedilirken bir hikâyeye örnek verilmiş ve ilk defa rivayet aktarma yoluna gidilmiştir. Görülen bir rüyanın bir kalenin fethine

işaret olduğu ifade edilmiş ve kâfirlerin rüyalarının bile bazen doğru olabileceği vurgulanmıştır. Kiplik açısından geniş zaman kipi önce kesin gelecek zaman kavramını karşılayacak şekilde sonra da hikâye anlatılırken akışı sağlama amacıyla kullanılmıştır. Anlatı izlencesine bir hikâye, rivayet eklenerek önemli bir kavşak noktası oluşturulmuş ve dönüşüm sağlanmıştır.

Altıncı fasıl olarak ifade edilen bu bölümde düş metaforu üzerinden karşılaştırmalar yapılmış, zıt kavramlar kullanılmış ve baştan sona oksimoron yapısı oluşturularak anlam alanına ciddi katkı sağlanmıştır.

Bir sonraki bölüm şu şekildedir: “Yedinci fasıl bu halayık ortasındaki düşleri beyan ider (8b/3-4) Halk arasındaki rüyaların farklılıklarından bahsedilecektir: Müslimanlar düşü kafirler düşünden yigrekdür ve rastdur ve âlimler düşü cahiller düşünden yigrekdür” (8b/5-6). Burada doğrudan karşılaştırma yapılır. Zıtlıklar üzerinden anlam aktarılarak bir oksimoron yapısı kurulduğu görülmektedir. Düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına doğruluk, iyilik, karşılaştırılabilirlik kavramları eklenmiştir.

Aynı bölümün devamında rüyalar doğrudan anlatılıp Muhammed Bin Sirin tarafından tabirler verilir. Doğrudan rüyadaki olayların tabirine başlandığı, ayrıca nesnelere değil de olayın karşılığı verildiği için anlatı izlencesinde bir kavşak noktası oluşturulur ve dönüşüm gerçekleşmiştir. Şu şekildedir:

“Bu kıyas üzerine nitekim altıncı fasıl da beyan olındı ve eydürler ki bir kişi Muhammed Bin Sirinden sual itdikim ya şeyh bu gece düşimde gördüm ki bir cemaate varup ezan okurın Muhammed Sirin eyitdiki seni tutup berdar iderler ve bir kişi dahı gelip yine bu düşü sual itdi Muhammed Bin Sirin ana didi ki varup hac idesin şakirdleri bunu işidüp didiki ya üstad bir saatde bu düşü iki dürlü tevil itdünüz sebep nedür cevab virdikim birinün üzerine bakdım alamet-i fisk gördüm Hak Teala'nın bu kavli üzerine tabir itdimki el-ayet ... amma evvel birisinin üzerine bakdum alamet-i salah gördüm anun düşünü bu ayetle tabir itdimki Hak Teala buyurur ...” (8b/6-15, 9a/1-3).

İki kişinin gördüğü aynı rüya bile kişilerin özelliklerine göre rüya yorumcusu tarafından farklı yorumlanmaktadır. Bunun sebebi yorumcunun rüyayı anlatan kişilerde gördüğü farklı durumlardır. Burada anlatılardan düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına kişinin durumuna bağlılık, hayata yön verme, gören kişinin yapacaklarını belirleme, gelecekte haber verme gibi kavramlar eklenmiştir. İki kişinin karşılaştırılması, farklı hâller üzerine yapılan farklı yorumlara bakıldığında doğrudan kelimeler üzerinden olmasa da anlama katkı sağlayan bir oksimoron yapısı kurulduğu görülmektedir. Bu bölümde geçen “itdünüz” kelimesindeki şahıs ekiyle “siz” hitabının ve “saygı” duyulan kişiye siz denilmesinin 16. yüzyıl eserinde de görülebildiği tespit edilmiştir. Kiplik açısından bakıldığında hikâye edilirken kullanılan görülen geçmiş zaman ekiyle olayın doğrudan aktarımı anlamı verilmiştir.

Aynı bölümün devamı şöyledir: “Cafer-i Sadık eydür ol düş ki gündüz gördise olur ki anun tabir dahı ol günde sadır ola ve ol düş ki gece görünür ola ki anun tevilü altı ayda zuhur ide yahud bir yılda” (9a/4-6). Rüyanın tabirinin görüldüğü zamana göre değişikliği üzerinde durulmaktadır. Gece ve gündüz zıtlığı kullanılarak oksimoron yapısı kurulmuş ve anlam buraya dayandırılmıştır.

Düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına zamana bağlılık, zamana göre değişim, gerçekleşme zamanının uzunluğu gibi anlamlar eklenmiştir. Kiplik açısından bakıldığında istek kipi eki yine kesin gelecek zaman anlamı vermiştir. Devamında gece-gündüz vakitlerinde görülen rüyalar anlatılmaya devam edilirken zaman açısından daha fazla ayrıntıya girilmiştir: “Hükema eydürler ki gice görinen düşün delili kavi olur gündüz görinen düşün tevilinden düş ki gicenin evvelinde göreler rast olmaya ve dürüstrek düş oldur ki anı seher vaktinde göreler anı melaike levh-i mahfuzdan göstereler” (9a/10-15). Burada yine gece ve gündüz görülen rüyanın farkından bahsedilirken gece ve seher vakitlerinde görülen rüyanın doğrulu vurgulanmıştır. Gece-gündüz zıtlığı üzerine oluşan oksimoron yapısı tekrar kullanılmıştır. Gelecekte olacakların yazılı olduğu levhadan alınanların seher vakti ve sonrası rüyalarında gösterildiği belirtilmiştir. Burada düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına ilahi güçten haber verme, iki dünya arasında bağlantı kurma, zamana bağlılık, doğruluk-yanlışlık, gerçek hayata etki kavramları eklenmiştir. Kiplik açısından bakıldığında istek kipiyle önce şart sonra kesin gelecek zaman anlamları verilmiştir.

Sonra rüyayı görenin el hareketlerine göre yorumlar getirilmektedir:

“Muhammed Bin Sirin eydür ol düşün sahibine diyeler ki elinü kendü endamlarından bir endamına koya muabbir nazar eyleye eger sail elini başı üzerine korsa eyde ki dag görmüşsin eger elini üzerine korsa düz yir görmüş ola eger göz üzerine korsa su görmüş ola eger burnına korsa tag etegin görmüş ola eger kulagina korsa çukurlar görmüş ola eger sakalina ve bıyığına korsa otlar ve ağaçlu mişeler görmüş ola eger bogazına korsa bir delik görmüş ola eger karnına korsa ırmak ve çay görmüş ola eger omurına korsa köşk veya manzara görmüş ola eger bazusuna korsa yemiş ağacı veya yemiş görmüş ola eger bileine korsa ağac görmüş ola eger baldırına koya yemişsiz ağac görmüş ola eger topuguna korsa böcekler görmüş olur bu kıyas üzerine tevil ideler” (9b/14-15, 10a/1-15, 10b/1-5).

Rüya tabirini soran kişi elini hangi uzvuna koyarsa ona göre ne gördüğü tespit edilir ve ona göre tabir yapılması tavsiye edilmiştir. Burada el yardımcı metafor konumundadır. Düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına harekete bağlı olma, insanın hareketleriyle anlamını ortaya çıkarma, tabirinin zor ve gizlilik içinde bulunması ve görülen nesneye göre yorumlanabilme anlamları eklenmiştir. Kiplik açısından bakıldığında istek kipinin örneklerde kesinlik anlamı kattığı görülmüştür.

Sekiz ve dokuzuncu fasılların yazıldığı varaklar eserin dağılmış hâlde olması nedeniyle eksiktir.

Bir sonraki bölüm rüyanın kim tarafından tabir edileceği hakkında bilgiler verir: “Onuncu fasl cahiller sözile düşün tabiri olur mı olmaz mı anı beyan ider” (10b/5-6). Rüya tabir edecek kişinin tabir ilmini bilip bilmediği ve bilmeyenin tabirinin nasıl olacağı anlatılır: “Her kişi bir kimesnenün düşünü ilm-i tabir bilmeyüp nadanlığıla tabir kıla heman ol düşün tabiri ol itdügi üzerine cari ola bu muhaldür” (10b/7-9). Bir kişi tabir ilmini bilmeden cahillikle tabir etse o tabirin gerçekleşmesinin imkânsız olduğu söylenmiştir. Burada düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına gizlilik, tabirinin zor olması, basit olmaması, onu anlamanın özel bir ilim gerektirmesi gibi

anlamlar eklenmiştir. Kiplik açısından bakıldığında bildirme eki yine kesinlik ifade ederken istek kipi eki bir kez daha şarta bağlılık anlamı vermiştir. Anlatı izlencesinde bir dönüşüm oluşturulmuş ve rüyanın tabirinden rüyayı tabir edenin özelliğine geçiş yapılmıştır.

Bir sonraki bölüm şu şekilde başlar: “On birinci fasl düşün ihtilaf-ı hayatın vaktile inkılabın beyan ider” (11a/1-2) Rüyanın farklı hayatlarını yani farklı durumlara göre yorumlarını ve zaman içindeki değişikliklerini anlatır. Bölüm şöyle devam eder: “Muhammed Bin Sirin eydür düşün hakikati vakt olur ki bir dürlü dahı olur şöyle ki eger bir kişi görse ki bir büyük fil üzerine biner ol düşün sahibi bir büyük iş bula amma menfaati az ola eger bu düşü gündüz görse avratına talak vire ol sebebden mümkün ola ve dahı eger bir kişi hor dirler bir canavar görse hor biriyle kişiyle iş vaki ola eger bu düşü gündüz göre haste ola” (11a/2-7). Burada rüyada file bindiğini görmenin, menfaati az olan büyük bir işe girileceğini anlattığı, gündüz görüldüğünde eşiyile boşanacağını haber verdiği, canavar görüldüğünde kötü bir kişiyle iş yapılacağı veya hasta olunacağına işaret ettiği söylenir. Düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına görülen nesnenin boyutunun hayata yansıyacağı, görülen nesnenin iyi veya kötü olmasının gerçek hayatta aynı şekilde karşılık bulacağı, hayatta önemli değişikliklere sebep olacak işlerin habercisi olacağı ve yine gelecekte haber verme gibi anlamlar eklenmiştir. Anlatı izlencesinde tekrar bir dönüşüm sağlanarak rüyada görülenlerin doğrudan tabirine tekrar geçiş yapılmıştır. Kiplik açısından bakıldığında istek kipi eki yine kesin gelecek zaman anlamı vermiştir.

Daha sonra farklı olaylarla tabire devam edilmektedir: “Bi vakt Resul hazreti s.a.v. katına bir avrat geldi eyitdi ya Resulullah düşimde gördüm ki erimin sakın sınımış resul a.m. eyitdi ki erin seferden gele bir vakt dahı ol avrat heman ol düşü gördi gelüp Ebu Bekr hazretine arz itti Ebu Bekr eyitdi erin vefat kıla bu iki düşün tevili heman diline geldi amma na evkat döndü” (11b/2-7). Burada iki kişi tarafından yapılan rüya tabirinin farkı ortaya koyulmuştur. Kadının gördüğü rüyada eşinin bacağı kırılırken bu ya seferden döneceğine ya da vefat edeceğine işaret etmektedir. Ancak kadının eşi seferden hiçbir zaman dönmemiştir. Burada iki tabirin zıtlığı açısından bir oksimoron yapısı kurulduğu görülmektedir. Düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasında ölüm habercisi, farklı yorumlanabilirlik kavramları eklenmiştir. Kiplik açısından bakıldığında istek kipi yine kesin gelecek zaman anlamında kullanılmıştır. Görülen geçmiş zaman kullanımı da olaya şahit olunduğu anlamı vererek anlatıma kesinlik katmıştır.

Bir diğer anlatım şu şekildedir:

“İbrahim Kirmani eydür her düş ki bahar faslında eyürek ve ararak ola amma kış faslında görine anun tevili dürüst olmaya ve zaif bir kişi Ebu Bekr’den sorduki ya Ebu Bekr düşimde gördüm ki bir ağaçdan yemiş virdiler eyitdi ki sana yetmiş ağaç uralar ve bir yıl dahı ol kişi gelüp eyitdi kim gördüm ki bir bagdan bana yetmiş yaprak virdiler eyitdi ki sana yetmiş akçe vireler bu iki dahı rast geldi ol gördü ki bu vaktin bahardur” (11b/7-13).

Bu örnekte mevsimlere göre rüyanın tabirinin doğru çıkacağı yani gerçek rüya olduğu ya da olmadığı üzerinde durulmuştur. Görülen rüyanın kış veya baharda olmasına göre iyi ve kötü olduğu belirtilmiştir. Düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına mevsime göre değişim, duruma göre gerçekleşip gerçekleşmeme anlamları eklenmiştir. Kış ve bahar üzerinden bir zıtlık

kurularak oksimoron yapısı oluşturulmuştur. Kiplik açısından bakıldığında istek kipi ekine yine kesin gelecek zaman ve şarta bağlı olma anlamları verilmiştir.

Bir sonraki bölüm şu şekilde başlar: “On ikinci fasl düşü edeble ve şartla sual itmek beyan ider” (12a/2). Burada konu rüya tabirinden rüyayı tabir ettirmeye gelen kişinin özelliklerine geçmiştir. Anlatı izlencesinde konu değişikliğiyle bir dönüşüm sağlandığı görülmektedir. Bu kısımda tabir edenin özellikleriyle başlanıp, tabir ettirenin özellikleriyle devam eder. Bu kısımda şunlar söylenir: “Evvel muabbirler ki müslim ve sakin ve âlim ola ve tabir vaktinde basiret üzere ola düşü tamam işide ve düşün sahibini bile raiyet midür ve ulu kişi midür akilla kıyas eyleye” (12a/3-5). Burada rüya tabir edenin karşısındakini anlaması için önce kendinin birtakım özelliklere sahip olması gerektiği belirtilir. Önceki kısımlarda bildirildiği gibi rüyanın tabiri kişiye göre değişmektedir. Bu nedenle doğru tabir için rüyayı tabir eden kişi, tabir ettirenin durumunu anlamalıdır. Burada yardımcı metafor olarak “muabbir” yani yüzey yapıda rüya tabir eden kişi anlamına gelen kavram kullanılmıştır. Bu kavramın derin yapısına ise arif olma, âlim olma, karşısındakinin durumunu anlama gibi anlamlar eklenmiştir. Rüya tabir ettirenin halktan biri olması veya büyük bir zat olması üzerinden de oksimoron yapısı kurularak anlama canlılık katılmıştır. Kiplik açısından bakıldığında istek kipi emir kipinin anlamını verecek şekilde kullanılmıştır.

Daha sonra şöyle denilmiştir: “Bir kişi düşünde korka avucuna Ayete’l-Kürsi okıya iki rekat namaz kıla ve sadaka vire ve dua kıla Hak Teala korkuyu def eyleye” (12a/13, 12b/1-2). Burada rüyada korkmanın etkilerinden kurtulma yolu anlatılmıştır. Düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına korku, korkma, etkilenme, etkisinden kurtulmaya çalışma kavramları eklenmiştir. Anlatı izlencesinde temel metafor olan düş açısından olumsuz anlama geçme görülmektedir. Kiplik açısından bakıldığında istek kipi eki yine önce şart sonra emir anlamında kullanılmıştır.

Bir sonraki bölüm şu şekilde başlar: “On üçüncü fasl sailin ve muabbirin edebe riayet itmegün bildürür” (12b/9-10) Bu bölümde rüyayı tabir ettirenin ve edenin nasıl olması gerektiği üzerinde durulur. Devamın şöyle söylenir: “Muabbir nazar idüp göre bile ki soran derviş midir yaban midür ve dahı mezhebin ve aklın teftiş idebile ve sora ki bu gice ne yidi ve gice uyudu ve ne endişeyle yatdı ve sual ide sebebi oldur ki ne kim görüpdurur heman anı diye” (12b/11-15). Burada rüya tabir edenin, tabir ettirene sorular sorması anlatılmaktadır. Rüya tabir ettirenin neler yaptığını anladıktan sonra tabirin doğru olacağı bildirilir. Tabir edenin yapması gereken işler sıralanmıştır. Burada düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına uyumadan önce yapılanlarla bağlantılı olma, uyumadan önce akılda olanlarla bağlantılı olma gibi anlamlar eklenmiştir. Yardımcı metafor olarak “muabbir” yani yüzey yapıda rüyayı tabir eden anlamına gelen kavram kullanılmıştır. Bu metaforun derin yapı göndermeleri arasına ise bilme, sorgulama, duruma göre yorumlama gibi göndermeler eklenmiştir. Devamında şunlar söylenmektedir: “Resul hazreti s.a.v. buyurur ki her ki görmedüğü düşü gördüm dise kendüzünü cehenneme bırager” (13a/15-13b/1) Burada rüya görmekle ilgili yalan söylemenin cezası anlatılmaktadır. Düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına ceza, korku, sonuç kavramları eklenmiştir.

Sonraki bölüm şu şekildedir: “On dördüncü fasl düş kaç vechiledür anı beyan ider” (13b/4-5). Bu bölümde rüyanın kaç yönü olduğu, yani rüya tabir edilirken rüya ile ilgili neler bilinmesi gerektiği üzerinde durulmuştur. Bu bölüm şöyle devam eder: “Muhammed Bin Sirin eydür muabbir gerekdür ki düş görenin adını ve mezhebini ve mikdarını ve saili bed ve hor ki düşü gice mi gördün gündüz mi gördün ol vakte nazar eyleye göre ki ol vaktde hareket ider” (13b/5-7). Rüyanın şekli ve rüyayı gören kişinin özelliklerinin rüyanın tabiri üzerinde etkili olması daha önceki bölümlerde olduğu gibi burada da vurgulanmıştır. Daha önceki bölümlerde farklı fasılların içinde yer verilirken burada özellikle bu konudan bahsedilmiştir. Muhammed Bin Sirin’in sözü iletilerek verilen bilgilerin doğruluğu yine tasdik edilmiştir. Rüyayı görenin adı, mezhebi iyi veya kötü olduğu üzerinde durulmuştur. Rüyanın görüldüğü vakte özellikle bakılacağı belirtilmiştir. Bu bağlamda düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına vakitten etkilenme, vakte göre değişme, rüyayı görenin yapısından etkilenme, somut dünyayı soyut rüya düzeyine aktarım, gibi anlamlar eklenmiştir. Gece gündüz kelimeleri üzerinden oksimoron yapısı oluşturulmuştur. Kiplik açısından bakıldığında istek kipi öncelikle emir ve sonrasında kesin gelecek zaman anlamlarının ifadesi için kullanılmıştır. Devamında şunlar söylenmektedir: “Danyal hakim eydür eger bir kişi şenbe günü muabbirden düşü sual eylese gerekdür ki anın adını ve atası adını sora eger peygamberler adına muvafık olursa beşaret üzerine delalet ider amma ekser düşler ki şenbe gün görine şerre ve mazarrata delildür” (13b/9-13). Burada rüyanın hangi gün görüldüğü ve hangi gün tabir edenden sorulduğu üzerinde durulmuştur. Yine tabir ettirenin adı sorulmuş ve adın rüyaya etkisinden bahsedilmiştir. Peygamber adlarıyla uyumluysa müjdeleyici olduğu belirtilmiştir. Düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına görüldüğü ve tabir edildiği güne bağlı olma anlamıyla, müjdeleme, zarar ziyan, kötü işler gibi kavramlar eklenmiştir. *Beşaret* yani müjde kavramı ile *şer* ve *mazarrat* yani kötü işler ve zarar ziyan anlamlı kavramlar arasında net bir zıtlık olmasa da bu kavramlar üzerinden oksimoron yapısı kurulmuştur. Bu yapı anlamın aktarımında önemli bir rol üstlenmektedir. Tabirin ve rüyanın güne bağlı olması konusuna geçilerek anlatı izlencesinde de bir dönüşüm oluşturulmuştur. Kiplik açısından bakıldığında istek kipi emir anlamında ancak daha çok gerekliliği destekleme yönünde kullanılmıştır. Bu bölümün son kısmında şu bilgiler verilmektedir: “Muabbir gerekdür ki zeval vaktinde ve tulu ve gurub vaktinde tabir itmeye ve avratlar ve oglancıklar katında tabir itmeyeler” (14a/1-2). Bu kısımda vakitlere göre ayırım devam ederken güneşin doğma ve batma vaktinde tabir yapılmaması gerektiği vurgulanmıştır. Ek bilgi olarak çocuk ve kadınların bulunduğu ortamda da tabir yapılmaması gerektiği bilgisi verilmiştir. Yine yardımcı metafor olarak “muabbir” kavramı kullanılmıştır. *Muabbir* metaforunun derin yapı göndermeleri arasına zamana, mekâna ve mekânda bulunan kişilere bağlılık anlamı eklenmiştir. Kiplik açısından bakıldığında istek kipi emir anlamında kullanılmıştır.

Bir sonraki bölüm şu şekilde başlar: “On beşinci fasl ol bazılar beyanındadır ki tabiri maklub olur” (14a/2-3). Bu bölümde rüyanın tabirinin, rüyada görüleni değiştirerek, ters çevirerek, tam tersini ifade ederek yorumlanması anlatılacaktır:

“Muhammed Bin Sirin eydür düşinde aklamak şadlıkdur ve şadlık aklamakdur kendüyi zindanda görmek gura ve gur zindana delildür ve düşde evi harab



görmek sahib-i hanenün vefatıdır ve sahib-i hanenün vefatı evün harabına delildir düşde avrat erkek oğlan togursa kız togura ve kız togursa erkek togura ve düşde ekin almak avrat almaktadır ve avrat almak ekin almaktadır düşde incir yimek bir işde pişmanlıktır ve pişmanlık incir yimektir” (14a/6-15).

Bu kısımda tam bir oksimoron yapısı kurulmuştur. Öncelikle ağlamak-gülmek, kız-erkek gibi kavramların zıtlığı kullanılırken sonrasında kavramların doğrudan neye karşılık geldiği ifade edilmiştir. Mezarlığın zindanı ifade etmesi, evin harap olmasının ev sahibinin vefatını ifade etmesi verilerek rüyada görülenin doğrudan karşılığı ifade edilmiştir. Bu kısımda düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına zıtlık, terslik, nesne aktarımı gibi anlamlar eklenmiştir. Anlatı izlencesinde bir dönüşüm gerçekleştirilmiş rüya tabirinde nesnelere doğrudan karşılığı verilmiştir. Kiplik açısından bakıldığında isim-fiil ekiyle bildirme ekinin birlikte kullanımıyla “-makdur” yapısıyla doğrudan karşılık verme desteklenmiş ve kesinlik anlamı verilmiştir.

Son kısım şu şekildedir: “On altıncı fasl Subhane ve Teala ve enbiyayı ve melaike-i mukarreb ve sahabe-i güzün ve evliya görmek beyanındadır” (14b/4-6) Son bölüm ise rüyada görülen kişiye göre yorumlanması üzerine bilgiler vermektedir. Devamı şu şekildedir: “Danyal Hakim eydür eger kul düşinde Hak c.a. görse delalet ider ki yarın kıyamet gününde cemi hacetini reva kıla ve eger görse ki kendüsi durur Allahü Teala ana nazar ider selamet vasl bula ve afv rahmet irişe ve eger görse ki Allahü Teala kendüyle raz söyleşür ol kişi Allah katında aziz ola” (14b/6-12). Rüyasında Allah’ı gören kulun bulunduğu duruma göre farklı yorumlar yapılır. Allah’ı görmenin dileklerin kabul olmasına, Allah’ın nazarının iyilik ve ferahlığa, Allah ile gizli konuşmanın katında aziz olmaya işaret ettiği ifade edilir. Düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına görülen nesneyle ilgi, affedilme, ferah bulma, yücelme gibi kavramlar eklenmiştir. Kiplik açısından bakıldığında istek kipi eki yine doğrudan kesin gelecek zaman anlamını işaret etmiştir.

Eserin devamında şu ifadeler dikkat çekicidir: “Eger düşde görse ki Allahü Teala benim katıma gel diyüp okur ol kişi dünyadan sefer eyler” (16a/1-2). Bu kısımda Allah’ın çağırması doğrudan ölüme işaret etmiştir. Düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına ölüm, ölümün habercisi, çağırıcı, telkin edici gibi anlamlar eklenmiştir.

Şu kısımda melekleri görmekten bahsedilir: “Eger Cebrail a.m. ana bir vaad virse veyahud bir nesne muştulasa veya işden anı men eylese heman öyle ola ululuk ve mertebe bula” (17a/6-8). “Mikaili kendü suretinde görse beşaret bula” (17a-11-12). “İsrafil a.m. bir kimse düşinde görse ululuk ve kuvvet bula” (17a/14-15). “Azrail a.m. düşde kendü vaktinde görse eceli yakın gelmiş ola ve eger görse ki Azrail a.m. selam vire eceli yakın ola” (17b/10). Bu kısımda görülen meleklerle göre karşılıklar ifade edilmiştir. Düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına büyüklük, yükselme ölüm, ölüm vaktini çağırıştırma gibi kavram ve anlamlar eklenmiştir.

Şu kısımda peygamberleri görmekten bahsedilir: “Şit Peygamber görmek a.s. her kim düşinde görse anun işi hoş ola ve malı ve oğlu ola İdris Peygamber a.s. her kim düşinde görse anun akıbeti hayr ola ve işi eyü ola Nuh Peygamberi görmek a.s. ömrü uzun ola düşmenleri renc zahmet göre akıbet anların üzerine zafer bula (19b/15, 20a/1-4). Muhammed Mustafa görmek s.a.v. eger gamginse ferah bula ve zindandan halas bula” (20b/15, 21a/1). Rüyada peygamberlerin görülmesinden bahsedilen kısımda peygamberleri görmenin, işi hoş olmak, oğlu kızı olmak,

zindandan kurtulmak gibi iyi olaylara vesile olduğu anlatılır. Düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına ilahilik, iyilik, habercilik, ömrün uzunluğuna etki gibi anlamlar eklenmiştir. Kiplik açısından bakıldığında istek kipi yine kesin gelecek zaman anlamı vermiştir.

Son kısımda sahabeyi ve evliyaları görmekten bahsedilir: “Her kim düşinde Osman r.a. görse ol kişi haya ve şerden emin ola şehadet üzerine ola Süleyman Farisi görse r.a. akıbeti mamur ola Hazreti Bilali görse salah bula” (22a/1-8-15). Sahabe ve evliyalar görüldüğünde de kötülüklerden uzak olunacağı, ferahlık bulunacağı, kurtuluşa ulaşılacağı gibi anlatımlar verilir. Düş metaforunun derin yapı göndermeleri arasına iyilik, kötülükten kurtulma gibi kavram ve anlamlar eklenmiştir. Kiplik açısından bakıldığında istek kipinin yine kesin gelecek zaman anlamı verdiği görülmüştür. Bu yolla gelecekte olacak olayların kesinliği ifade edilmiştir.

Eco bir eserin açık yapıt oluşu hakkında özetle şunları söyler: Sanat eseri açık kılınmak için öyle bir biçimde soyutlanmıştır ki tarif edildiği biçimde somut olarak hiçbir yerde bulunmaz. Açık yapıt modeli bu soyutlamadan ibarettir (2021, 53). Soyutlama düzeyine göre eserin açık yapıtlığı verilmektedir. Eser ne kadar soyut düzeye çıkarılırsa örnek okurun farklı düşünme, farklı bakış açıları geliştirme, sanat eserinden farklı hazlar alma düzeyi o kadar yükselir. Bu da yapıtın açıklığıyla paralel ilerler. Bu bağlamda üzerinde çalışılan eserin temel metaforunun soyut bir kavram olan düş olması, gelişmelerin ve konunun bu metafor üzerinden ilerlemesi, soyut düşünmeyi sağlayan birçok soyut kavramın kullanılması ve son olarak rüya tabir etme işinin tamamen soyut olması sınırlarının olmaması da göz önüne alınırsa eserin bir “açık yapıt” olduğu söylenebilir.

## SONUÇ

Esere sanatsal yapıtın gizemi çerçevesinde yaklaşılarak düş metaforu temelinde bir çözümleme denemesi yapılmıştır.

Eski harfli eserlerin modern yöntemlerle incelenmesinin, değerlendirilmesinin, çözümlenmesinin mümkün olduğu görülmüş ve önemli sonuçlara ulaşılmıştır.

Yapılan inceleme ve değerlendirmelerin ardından eserin temel metaforunun düş kavramı olduğu ve eserin bu kavram üzerinden ilerlediği tespit edilmiştir. Bu nedenle “düş” kavramının derin yapısına “gelecekte haber verme” anlamı başta olmak üzere birçok anlam, kavram ve yapının eklendiği tespit edilmiştir. Anlamın sonsuz olduğu, sabit kalmadığı ve sürekli devinim hâlinde olduğu düş metaforu üzerinden de tespit edilmiştir. Bunun yanında rüya tabir eden anlamındaki “muabbir” ve rüyayı tabir ettirmek için soran anlamındaki “sail” ayrıca “uyku” “ruh”, “nefis”, “can”, “ten” rüya yorumlama anlamındaki “tevil”, “el” kavramlarının da yardımcı metafor olarak kullanılıp temel metaforla kurulan anlam yapısını desteklediği görülmüştür.

Eserin anlam yapısı oluşturulurken birçok zıtlıktan yararlanılarak bir oksimoron yapısı kurulduğu görülmüştür. Eserin temeli de rüya(hayal)-gerçek zıtlığı üzerine inşa edilmiştir. Metinde zıtlıklarla kurulan yapı, Greimas’ın çözümlemeye temel aldığı ve “Göstergebilimsel Dörtgen” örnekçesini oluşturduğu yapının temelidir. Bu bağlamda zıtlıklardan kurulu yapılar eserde önemli yer tutmaktadır. Bunlar tek tek tespit edilmiştir.

Bir kavramın anlamının derinleşmesinde ve metafor hâline gelmesinde tekrar önemlidir. Derrida'ya göre gösterge türlerinde anlam; objeleri, özellikleri, aktarı ya da benzer şeyleri ifade etmek için onların simgelerinin düzenli kullanımıyla ortaya çıkar (Lee, 2019, s. 380). Düş kavramının da on altı fasıldan oluşan bölümde tespit edilen yüzün üzerinde tekrarı bulunur. Bu durumun anlamı derinleştirdiği açıkça görülmüştür.

Anlatı izlencesi temel metafor olan düşün üzerinden takip edilmiş ve genellikle olumlu-olumsuz anlam geçişleriyle izlenice geçişlerinin, dönüşümlerinin oluşturulduğu görülmüştür. Sadece iki yerde rivayet aktarılmış ve hikâye üzerinden anlatı izlencesi iletilemiştir. Tam bir hikâye akışı olmadığı için bir "eyleyen" tespit edilemese de bu rolü temel metafor olan "düş" kavramının üstlendiği görülmüştür.

Umberto Eco'nun verdiği kritere göre eserin "açık yapıt" olmaya büyük ölçüde yakın bir eser olduğu tespit edilmiştir.

Esere kiplik değerler açısından bakıldığında bildirme ve tasarlama kip ekleri başta olmak üzere kullanılan eklerin de anlam yapısının oluşmasına ciddi katkı sağladığı görülmüştür.

Eserin bazı bölümlerinde fasıl şeklinde ifade edilen bölümün başlığında verilen konulardan kopmalar olduğu görülmüştür. Bu da bazı konuların farklı fasıllarda tekrar tekrar verilmesine neden olmuştur.

Yapılan çalışmanın eski harfli metinlerin çözümlenmesiyle ilgili bundan sonra yapılacak çalışmalar açısından ufuk açıcı olacağı düşünülmektedir.

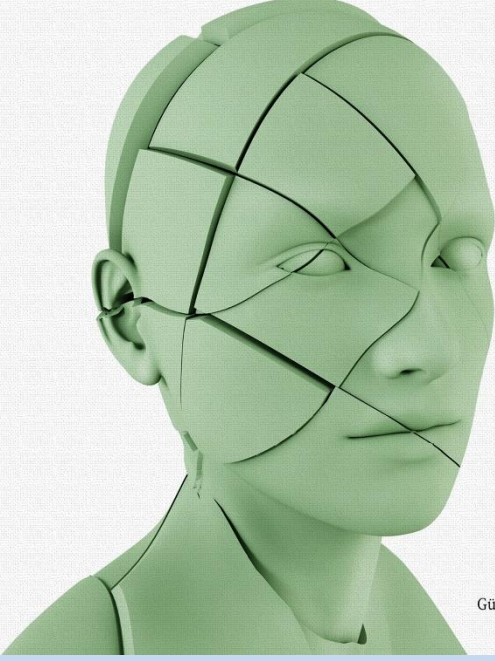
#### KAYNAKÇA

- Bahadır, Savaşkan Cem (2017). *İbn Sîrîn Rüyalar Kitabı*. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.
- Balaban, Adem (2014). "Türkçe Yazma Tabirnameler". *Dil Edebiyat Eğitimi Dergisi*. 9, 112-132.
- Baştürk, Şükrü (2018). *Timur Ali bin Abdülkerim Tüş Tabirnamesi*. Bursa: Emin Yayınları.
- Chomsky, Noam (2001). *Dil ve Zihin*. Ahmet Kocaman (Çev.). Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Eco, Umberto (2021). *Açık Yapıt*. Tolga Esmer (Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Eminoğlu, Hatice (2003). *Müşgil-güşa (Ta'bir-name) (Dil bilgisi-metin-dizin)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Günay, Umay (1993). *Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Günay, V. Doğan (2004). "Fransız Göstergebiliminde Yeni Açılımlar". *Dilbilim*. S. 12. 29-46.
- Jung, Carl Gustav (1982). *Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Kalelioğlu Murat (2020). *Yazımsal Göstergebilim Bir Kuram Bir Uygulama Anlam Üretim Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Lee, Barry (2019). *Dil Felsefesi*. Mert Ak vd. (Çev.). Ankara: Fol Kitap Yayınları.
- Martin J.N. (2020). "The Port Royal Logic". *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. <https://iep.utm.edu/portroyal/> (erişim 24.04.2022)
- Rifat, Mehmet (2020). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları I Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rüya Tabirnamesi* (1585-1586). Kayseri: Raşit Efendi Yazma Eser Kütüphanesi.

- Saussure, Ferdinand de (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. Berke Vardar (Çev.). İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Seçkin, Pelin (2014). "Anlama ve Anlatma Sürecinde Kip ve Kiplik". Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. C.7. 7-16.
- Soygüder Baturlar, Şebnem (2021). *Görsel Düşünmek Metafor ve Oksimoron*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Türkçe Sözlük (2005). Ankara: TDK Yayınları.
- Uçan Eke, Nagehan (2019). "Edebiyatın Metaforik Gücü". Söylem Filoloji Dergisi. C.4. S.2. 238-253.
- Üstünova, Kerime (2010). "Yüzey Yapı-Derin Yapı Kavramları Üzerine". Journal of Turkish Studies. C.5. S.4. 697-704.
- Yücel, Ahmet (1999). "İbn Sirin". TDV İslâm Ansiklopedisi. C. XX, 358-359.
- Yüksel, Hasan Avni (1996). *Türk İslam ve Tasavvuf Geleneğinde Rüya*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Zengin, Ahmet Yaşar (1997). *Seyyid Süleyman'ın Tabirnamesi Üzerine Bir Çalışma*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

# TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

# Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

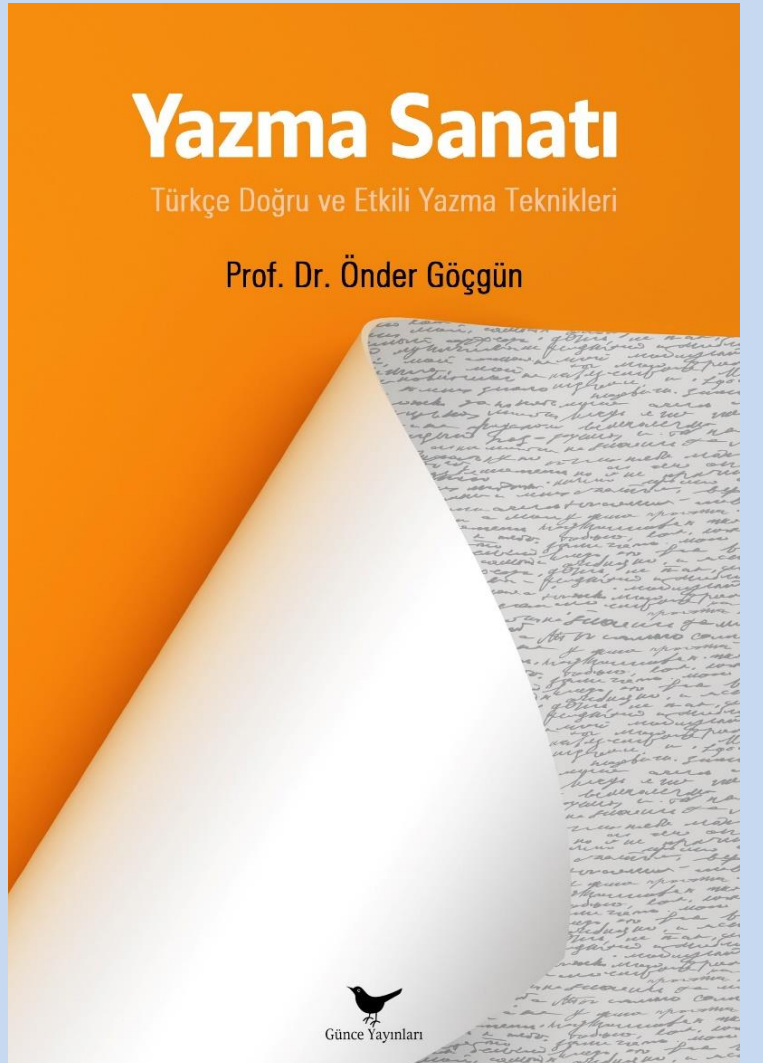


Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

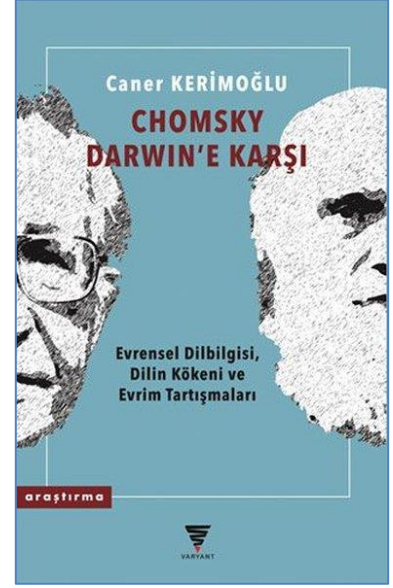
**Kitap İncelemeleri**  
**Books Reviews**

## Chomsky Darwin'e Karşı: Evrensel Dilbilgisi, Dilin Kökeni ve Evrim Tartışmaları

DENİZ DEMİRYAKAN\*

**C**homsky Darwin'e Karşı: Evrensel Dilbilgisi, Dilin Kökeni ve Evrim Tartışmaları, Caner Kerimoğlu'nun son kitabıdır. Hem kitap içeriğinin kolaylıkla görülebilmesi hem de bu tanıtım yazısının amacının etkin biçimde ortaya konabilmesi için "İçindekiler" bölümü aynen alınmış ve alt başlıklarıyla birlikte mümkün olduğunca tek tek incelenmiştir.

İlk satırdan son satıra kadar akıcı bir biçimle kaleme alınmış bu kitap, hem dilbilim hem de Chomsky çalışmalarında başucu kaynak olma niteliğindedir. Gerek yüzlerce nokta atışı alıntı gerekse de yazarın akademik birikimi, kitabı farklı bir açıdan da özel kılmaktadır. Zaten okuyucu, kitabı okurken tek bir kitap almadığının farkına ilk sayfalarda varacaktır. Büyülü bir içerik zenginliğinden; dilbilim çalışmalarının yanında farklı bilimsel alanlarla ilgili etkin, nitelikli gözlem ve bilgilerden; matematikten, siyasetten ve daha çoğundan oluşan bu kitap, evrim meselelerine ilgi duyan okuyucular için de başka bir değer taşıyacaktır. Yazının bundan sonraki kısmına "İçindekiler" bölümü ile paralel olarak devam etmeden önce yazının sonunda da söylenecek sözü buradan söylemek doğru olacaktır: *Dil çalışmalarında yeni bir düzen düşü görenlerin başucu eseri olacak olan bu kitap, Türkiye'deki dil çalışmalarında benzerine hemen hiç rastlanmayan Caner Kerimoğlu'nun neredeyse her şeyi her yönden yazması nedeniyle aslında hiç yazmaması gereken bir kitap! Öyle ki yazılması gereken, eleştirilmesi gereken, düşünmesi gereken her şey neredeyse tümüyle yazılmış.*



### GİRİŞ

Yazar, Einstein ve Chomsky üzerinden bir benzerlik kurarak söze başlar. Daha sonra kitabın ilerleyen bölümlerinde de adını sıkça duyacağınız Everett'in Chomsky'nin elde ettiği Einsteinvari tanınırlığın hak edilmeyen bir tanınırlık olduğu eleştirisine yer vererek bu kitabı yazmasında etkili olan durum veya durumların açıklamasını yaptıktan sonra patlak veren bu "dil savaşında" tarafsız bir belgeselci gibi kameranın başına geçer.

\* demiryakan@hotmail.com, orcid: 0000-0002-3565-3314

Gönderim tarihi: 01.05.2022

Kabul tarihi: 27.06.2022

## 1. "CHOMSKY DEVRİMİ" NİN ANLAMI NE?

Bu bölümde Chomsky'nin bir muhalif olarak doğuşunu oluşturan dönemsel koşullardan ve alansal tartışmalardan genel olarak bahsedilmektedir. Bölümün hemen ilk satırlarında "devrim" ifadesine değinilir. Yazarın da belirttiği gibi bu "devrim" ifadesine birçok kişi katılmaz. Hatta ilerleyen satırlarda bizzat Chomsky'nin de kendi yaptığı şeye devrim denemeyeceğini ve bilimsel bir devrimden bahsedilecekse onun da "Galileo devrimi" olacağını dile getirdiğini okuyacaksınız. Ancak adı ne olursa olsun Chomsky'nin büyük bir kıvılcımı artık ateşlediği ise bir gerçektir. Öyle ki Chomsky, dili matematikten bilgisayar bilimlerine uzanan yöntemle inceleyen önemli bir düşünüşün sahibidir. Yazarın Dennett'ten -Dennett, Chomsky eleştirileriyle de bilinmektedir-yaptığı alıntılama ise önemlidir: "Birçok bilim insanı büyük bilim insanı değildir ve birçok büyük bilim insanı da tamamen yeni bir bilim alanı kuramaz. Charles Darwin bu işi başaranlardan biridir; Noam Chomsky de bir diğeridir."(s. 18-19). Bu bağlamda "Chomsky'den 'bilişsel devrim' konusunda yapılan alıntılama (s. 22) yeni bir dilbilimsel inceleme yönteminin teorik zorunluluğunu okumaktayız. Ancak adına ne dersiniz deyin Chomsky bazı geleneklere saldırarak bir yazarın deyimiyle 'isyan' başlatmıştır."

Bu bölümün ikinci kısmı olarak niteleyebileceğim sayfalarında, "isyancı"nın söz konusu bazı geleneklere getirdiği eleştirilere ve onu bilim dünyasına tanıtan düşüncelerine genişçe yer verilmiştir. Bunlarda ilki *davranışçılık eleştirisi*dir. İkincisi, Chomsky'nin uzun yıllar mücadele edeceği ve davranışçı ekolün dilbilimdeki karşılığı olan yapısalcılara yönelttiği *yapısalcılık eleştirisi*dir. Bu eleştiri başlığı altında Bloomfield ve Chomsky'nin verilen örnek cümleler üzerinden derin yapı-yüzey yapı yorumları karşılaştırılmıştır (s. 26). Bir diğer başlık ise *Kartezyen gelenek vurgusu*'dur. Kartezyen adının Descartes'ın Latince söylenişinden geldiği ve aynı zamanda Descartes'ın Chomsky'yi en çok etkileyen düşünürlerden biri olduğu yazılmaktadır. Descartes'ın, dili düşüncenin bir aracı olarak görmesi ile hayvan iletişimi ve insan dili arasında bir bağ olmadığına inanmasının da bunda büyük payı vardır (s. 27). *Genetik olarak kodlanmış, içsel 'dil yetisi' ve evrensel dilbilgisi* başlığı altında ise tartışmanın odağında bu kez Descartes'a ek olarak Locke da vardır. Locke'un *tabularasası* ve bilginin kaynağına deneyimleri oturtması Kartezyen geleneğin savunucularıyla Locke arasında süregelen bir tartışmanın da konusudur. İnsanı diğer varlıklardan ayıran Kartezyen görüşe benzer olarak Chomsky de dille ilgili yaptığı açıklamalarında insanı önceler ve insanın doğuştan getirdiği "evrensel dilbilgisi organı"na sahip olduğuna inanır (s. 32). *Zihnin hesaplamalı modüler yapısı* başlığında Chomsky'nin zihni, hesaplamalı işlemlere dayalı bir olgu olarak gördüğüne ve her insan dilinin hiyerarşik olarak yapılandırılmış sonsuz sayıda ifade üretebilen sonlu bir hesaplama sistemi olduğuna değinilmektedir. Bunlara ek, kitabın ilerleyen sayfalarında da ayrıntılı olarak ele alınan içselleştirme-dışsallaştırma kavramlarına ve Chomsky'nin dil ediniminde varlığına inandığı 'dil işlemcisi'ne de yer verilmektedir. *Dilin biyolojik bir organ olarak doğalcı yöntemlerle incelenmesi* başlığında ise yazarın da belirttiği üzere kitabın ilerleyen sayfalarında genişçe yer verilen dil ve biyoloji ilişkisine değinilmekte ve dili kültürel bir olgu olarak görenlere karşı dili biyolojik bir organ olarak gören Chomsky'ye ve onun sorularına değinilmektedir (s. 36). Kitabın yazılış amaçlarından biri olan ve Chomsky'nin 1950'lerde başlayan muhalifliğini konu alan *Yerleşik bilimsel yöntemlerle olan 'muhalifliği'* başlığında yazar, metni



merkeze alan ve “Boas üçlemesi” olarak da bilinen, dil incelemelerini bir nevi belgeleme eylemine dönüştüren sisteme Chomsky’nin yaptığı haklı eleştiriler sonrasında yeni bir bakış açısının zamanla dilbilim çalışmalarında etkin konuma gelmesinden bahseder. Yine bu başlık altında Chomsky’den alıntılanan “doğru dilbilgisi” ve iddia edilen varsayımı desteklemeyen verilerin göz ardı edilmesi düşüncesi (!) de bir hayli dikkat çekicidir (s. 40). Bu bölümün son başlığında, Kerimoğlu’nun da ön sözde dile getirdiği aktivist Chomsky’ye ve onun dilbilimcilik dışındaki rüzgârına değinilmiştir.

## 2. EVRENSEL DİLBİLGİSİ TEORİSİNİN TARİHÇESİ



Noam Chomsky

Kerimoğlu; teorisini sürekli değiştiren, güncelleyen ve bu yüzden çokça eleştirilen Chomsky’den şu muhteşem satırları aktarır: “Ellisinde, hâlâ yirmi beşinde öğrettiklerini öğreten birisi başka bir iş bulsa daha iyi olur. Eğer bu yirmi beş yıl içinde size düşüncenizin yanlış olduğunu kanıtlayan hiçbir şey olmadıysa, bu sizin canlı bir bilim dalı içinde olmadığınız ya da belki dini bir tarikatın parçası olduğunuz anlamına gelir.” (s. 45).

Tanıtımın ilerleyen bölümlerinde değineceğim ama Liberman’ın Chomskyci dilbilimi dünya çapında bir dine benzetmesi ve takipçilerini de bir nevi “mürit” olarak görmesi Chomsky’nin bu satırlarıyla yan yana getirildiğinde bir gülümseme oluşturmaktadır.

Chomsky’yi nasıl tanımlarsanız tanımlayın, o birçok eleştiriye rağmen girişte aldığım pasaja uygun bir bilim insanlığı serüveninin sürdürücüsü olmuştur. Bir önceki başlıkta da değindiğimiz Kartezyen geleneğinin bir savunucusu olarak 1957’de *Üretken Dönüşümsel Dilbilgisi* teorisini paylaştıktan sonra 1965, 1970, 1981 ve 1990’da bu teorisini çeşitli yönlerden güncelleyerek değiştirmiştir. Yazar bu değişimleri, ilgili anahtar terimleri ve değişimin duyurulduğu, bildirildiği ana kaynağı bir tablo üzerinde de vermiştir (s. 46). Devamında da önce bazı temel kavramları vermiş, sonra da teorisini ilk kez paylaştığı 1957 yılından başlayarak her bir değişikliği-güncellemeyi yukarıdaki yılları baz alarak alt başlıklar altında incelemiştir.

“1957 yılında kitaplaştırarak yayınladığı doktora tezi ile bilim dünyasında adını duyuran Chomsky, felsefe ve dilcilik tarihinin kimi tartışmalarına kendince bir bakışla yaklaşmıştır. Chomsky’nin teorisini başlarda *dönüşümsel-üretici dilbilgisi* adıyla anıldı. Çünkü dönüşüm ve üreticilik kavramları ilk yayınlarında daha baskındır. Teorisinin sonraki aşamalarında vurgu başka kavramlara yönelir. *Minimalist (yetinmeci)* program son aşamadır, ancak 1957’de ortaya atılan pek çok kavramın bu programda yer almadığı görülür. Chomsky yaklaşık 10 yılda bir teorisini güncellemiştir. Gelen eleştirilerle işlemediği ortaya konan bazı kavramları teorisinden çıkarmıştır.” (s. 47). *Standart teori* alt başlığında, Chomsky’nin 1957’deki (ilk) teorisinin bazı kabullerinden vazgeçtiği anlaşılmaktadır. Chomsky, bu teorisıyla üretken dilbilgisinin organizasyonunu çizer ve

üretim sürecinin aşamalarını ortaya koyar. Ayrıca Katz ve Postal tarafından getirilen dönüşümlerin derin yapıya anlam bakımından katkı yapmaması gerektiği eleştirisini Chomsky kabul eder ve dönüşümlerin bu türde bir katkısı olmayacağını teorisine yansır (s. 59). 1970 yılına gelinirken üç farklı makalede anlambilimsel yapının teorideki yeri sorgulanarak bu durumlar *Genişletilmiş standart teori* alt başlığında işlenir. 1980 sonrasında ise Chomsky, *İlkeler ve parametreler* çerçevesinde büyük bir kopuşun sinyallerini verir. Evrensel Dilbilgisi'nin kurallara değil, ilke ve parametrelere dayandığı bilgisi bu alt başlık altında Türkçe ve yabancı dillerden verilen örnek kullanımlarla işlenir. 1981 yılında, *Yönetme ve bağlama teorisi*yle Chomsky'nin bu kez derin yapı ve yüzey yapı kavramlarını daha da geliştirerek d-yapı ve y-yapı olarak kullandığını görmekteyiz (s. 64). Kitapta, bu teoriye ve teorinin alt teorilerine de genişçe yer verilmiş olup bu alt teoriler şunlardır: *Yönetme Teorisi, Bağlama Teorisi, Taşıma Teorisi, Aşamalı-X Teorisi, Denetleme Teorisi, Rol Teorisi, Durum Teorisi, Sınırlama Teorisi ve Boş Kategori Teorisi*. Bölümün son alt başlığında 1990 sonrasındaki değişiklikleri ve güncellemeleri içeren *Minimalist Program*, Chomsky'nin aynı adlı eseriyle duyurulur: *The Minimalist Program*. Yazar, kitabın ilerleyen bölümlerinde zaten bu yetinmeci çerçeveye ve her şey en basit biçimde açıklanmalıdır fikrine gelen eleştirilere çokça yer verdiğinden şimdilik bunlara değinilmeyecektir. Ancak d-yapı ve y-yapıdan vazgeçilmesi, *taşıma* kavramının yanına *seçme* ve *birleştirme* kavramlarının gelmesi, *yönetme* kavramını terk ederek *Aşamalı-X* teorisinde bazı değişikliklere gitmesi ve tabii ki *özyineleme* kavramını yoğun bir biçimde işletmesi *Minimalist program* alt başlığının önemli konularıdır.

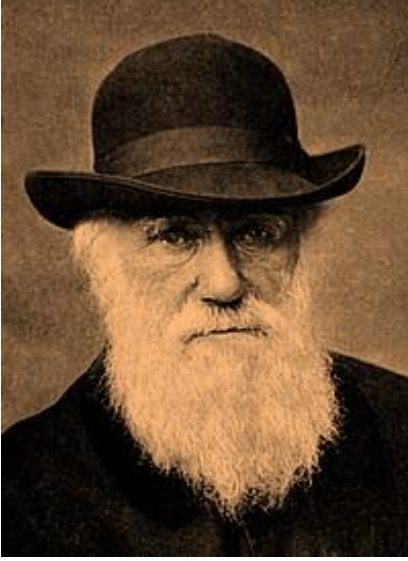
### 3. CHOMSKY İÇİN NEDEN BİR “EVRENSEL DİLBİLGİSİ” VAR?

Kerimoğlu bu bölümle birlikte kitabın ilerleyen bölümlerindeki eleştirilerin okuyucu tarafından daha etkin biçimde kavranabilmesi için Chomsky'nin teorisini oluşturan önemli temelleri sıralamaya başlar. Bunlardan ilki *Dillerin benzer özellikler göstermesidir*. Bu alt başlıkla ilgili bir yorum yapmak için öncelikle Greenberg'i ve onun dil evrenselleri üzerine yaptığı çalışmaları iyi bilmek gerekmektedir. Zaten Kerimoğlu da Greenberg'e birkaç sayfa ayırmış ve kitabının sonunda da Greenberg'in ulaştığı dil evrensellerini bir liste hâlinde vermiştir. Chomsky ve Greenberg'in aynı başlık altında değerlendirilmesinin altında dilin kökeni tartışmaları yatmaktadır. Greenberg'in dillerin tek ata dilden geldiği düşüncesinin aksine Chomsky, diller biyolojik olarak her insanda (Homo Sapiens olarak bizler kastedilmektedir ki bu da daha sonra fazlaca eleştiri alacaktır.) var olan dil yetisinden ötürü benzer olduğunu dile getirmektedir. İkinci alt başlık *Uyarıcı eksikliği*dir. Yazarın da alıntılacağı gibi Chomsky'nin teorisinin en temel argümanlarından birisidir (s. 90). Öyle ki sadece bu argümana gelen eleştirilere yanıt vermek için Chomsky'nin birden fazla yayın yaptığı bilinmektedir. Burada da diğer bazı durumlarda olduğu gibi yine metaforlara sarılır. Ayrıca Platon'un Chomsky'yi ne ölçüde etkilediğine dair ilgili sayfalarda *Menon Diyalogu* çerçevesinde bazı bilgiler verilir. İlerleyen bölümlerde de göreceğimiz üzere çocukların hiç duymadıkları cümleleri rahatlıkla kurabilmeleri, Chomsky tarafından bu diyalog özelinde kavramsallaştırılacaktır. Üçüncü alt başlık olan *Olumsuz kanıt eksikliğinde* bir önceki alt başlıktaki argümanlara bağlı olarak devam edilir. Chomsky'ye göre çocukların çevrelerinden duymadıkları dilbilgisel hatalar yapmaları, doğuştan dil öğrenme mekanizmasıyla

dünyaya geldiklerinin başka bir kanıtı olmakla kalmaz aynı zamanda davranışçıların uyarıcı-tepki koşutluğunu da çürütür. *Dilbilgisi yakınlaşması* alt başlığında Kerimoğlu, Chomsky'nin zekâ türleri ne olursa olsun aynı dili konuşan çocuklar dilbilgisini aynı biçimde öğrenir düşüncesini Türkiye'den örnekler vererek somutlaştırır. Bölgesel veya daha geniş coğrafi farklılıklar olsa da aynı dili konuşan çocuklar dilbilgisel kuralları aynı biçimde öğrenir.

*Sapiens'e özgüllük* alt başlığı ise yukarıda da dile getirildiği gibi Chomsky için çetin eleştirilerin geldiği bir varsayımdır. Dilin türe özgüllüğü meselesi yazar tarafından nokta atışı alıntıyla ilgili satırlarda işlenir. Chomsky'nin önemli varsayımlarından birisi olarak çocukların neredeyse büyük bir çaba harcamadan rahatlıkla öğrenebilmesi meselesi *Çocukların dili kolay ve hızlı edinmesi* alt başlığında incelenmiştir. Hatta Kerimoğlu'nun şu tespiti de oldukça değerlidir: "Chomsky'e göre dil çocukların başından geçen bir şey gibidir." (s. 95). *Aynılık ve olgunlaşma aşamalarında* çocukların dil öğreniminin belli bir sırayla gerçekleştiği anlatılır. *Dil ve biliş (cognition) ayrımı* alt başlığında ise doğuştan getirilen dile özgü bir biyolojik alt yapının olup olmadığı tartışmasına hangi gerekçelerle Chomsky'nin "dil ve biliş arasında ayırım vardır" tarafında olduğu ve karşıtlarının hangi gerekçelerle bu duruma eleştiriler getirdiği incelenmektedir. Bu bölümün son alt başlığı *Beyindeki yerleşimcilikte* ise beyinde sözdizimle ilgili bir bölümün olmasının Chomsky için öneminden bahsedilmektedir.

#### 4. DİLİN EVRİMİ VE DARWİN



Charles Darwin

Bölümün adından da anlaşılacağı üzere yazar, evrim meselesine dil temelinde yaklaşarak Darwin ve onun sürdürümcülerinin Chomsky ve arkadaşlarınca hangi nedenlerce düşünsel olarak karşı karşıya geldiklerini yine isabetli alıntılarla inceler. Dilin evrimi ve dilin değişimi kavram öbeklerinden ne anlaşılması gerektiğiyle ilgili bir girişten sonra dilin evrimi çerçevesinde araştırılan ve geçmişten şimdiye dek insan dünyasının önemli bir merakı olan dilin kökeni meselesine geçiş yapılır. Bu satırların devamında dilin evrimi ve dolayısıyla kökeni çalışmalarının birçok disiplini ilgilendirdiği ve nedense uzun yıllar bu konuların diğer araştırmacılarca ilgi görmediği dile getirilir.

Chomsky insanların doğuştan dil yetisiyle dünyaya geldiğini ve ortak bir dilbilgisine sahip olduğunu düşünmektedir. Peki, ortak bir dilbilgisi varsa bu nasıl oluşmuştur? Bu soru, birçok konuda olduğu gibi Chomsky ve arkadaşlarını kitaptan öğrendiğimiz üzere rahatsız etti, rahatsız etmeye de devam edecek.

#### 5. CHOMSKY VE "KARTEZYEN EVRİM" MODELİ

Yazar bu bölümde Chomsky'nin dilin evrimini doğrudan konu aldığı veya buna değindiği son 30 yıl içindeki yayınlarını herhangi bir yorum katmaksızın yine şaşırtıcı bir kaynak zenginliğiyle gözden geçirmektedir. Söz konusu yayınları 2000'li yılların başına kadar olanlar,

2002'deki ünlü makalesi ve bu makale minvalindeki yayınları, 2016'da yayınladığı dilin evrimini konu alan kitap ve sonrasındaki görüşleri ile üç alt başlık altında inceler. Bu alt başlıklardan ilki *Doğal Seçilim ile Uzlaşma Öncesi: "Darwin Bir Varmış Bir Yokmuş!"* tur. Kerimoğlu bu alt başlığa ilginç bir güreş-güreşçi metaforu ile giriş yapar. Hatta zaten kitap boyunca da açık biçimde gözlemleyebileceğiniz gibi Chomsky'nin dilin evrimi konusundaki başlarda alaycı devamında ise muğlak söylemler içerisinde olmasını "el ense çekmek" olarak yorumlar. Sonrasında 1988'deki bir yayından başlayarak 2002'ye kadar altı yayından etkin alıntılar yaparak girişte bahsettiği "el ense çekmek" benzetimini okuyucuya bizzat hissettirir. İkinci alt başlık *Büyük Alışveriş: "Ver Doğal Seçilimi, Al Kartezyen Dilciliği!"* dir. Doğal seçilim konusunda mesafeli olmasının yanında alaycı da bir tutum sergileyen Chomsky'nin doğal seçilimle olan "zorunlu" buluşması ve "zorunlu" uzlaşması bu alt başlıkta ilki 2002, sonuncusu 2015 olan yirmi yayından yapılan çok iyi alıntılarla okuyucuya büyük bir ustalıkla sunulur. Son alt başlık ise *Neden Sadece Biz (2016) ve Sonrası* dır. Diğer disiplinlerdeki bilimsel gelişmeler sonrasında 1950'li yıllarda kolaylıkla söyleyebildiği çoğu şeyi artık savunamaz durumda olan ancak yine de ilginç metaforlar, hikâyeler ve "her şey bir anda oldu" romantikliğiyle kanıtlar (t)üreterek bilim dünyasını ikna etmeye çalışan Chomsky ve arkadaşlarının 2016'dan başlayarak ortaya koydukları on beş yayın burada konu edilir.

## 6. CHOMSKYCI DİLİN EVRİMİ AÇIKLAMASININ TEMELLERİ

Kitabın oldukça önemli olan bu bölümünde yazar, Chomsky'nin dil ve evrim ile ilgili değerlendirmelerini kronolojik bir sıra ile etkileyici bir çerçevede cümle veya cümle üstü yapıları koyu vurgulayarak aşağıdaki gibi sıralamış ve her bir koyu dizili cümle veya cümle üstü yapıyı yine nokta atışlı alıntılarla birlikte değerlendirmiştir. Bu yapılar aşağıdaki gibidir:

- Darwinci doğal seçilimin dilin evrimi açıklaması bazı açılardan sorunludur. Darwin-Wallace geriliminde Wallace gerçeğe daha yakındır.
- İnsan dilinin evriminde en ayırıcı özellik özyinelemedir ve birleştirme de bunu ortaya çıkaran operasyondur.
- Dil kültürel bir öğeden çok, biyolojik bir organdır ve evrimi bu çerçevede ele alınmalıdır.
- Özyinelemeli insan dili Darwinci doğal seçilim açıklamasının varsaydığı gibi aşamalı ve yavaş bir şekilde değil, 200-300 bin yıl kadar önce tek bir mutasyonla bir anda ortaya çıkmıştır.
- İnsan dili iletişime adapte olmak için değil, düşünce aracı olarak ortaya çıkmıştır. İletişim yan ürün gibi gelişmiştir.
- İnsan dili ve diğer canlıların iletişimleri arasında bağ kurmak doğru değildir. Bir "ön dil" tasarlamak mümkün gözükmemektedir.
- İnsan türleri içinde özyinelemeli dile sahip tek tür Sapiens'tir. Sapiens'e en yakın tür olan Neandertallerin bile böyle bir dili yoktu.
- Evrensel dilbilgisi beyinde belirli bölgelere yerleşmiştir, beyin görüntüleme ve evrimi çalışmaları da Sapiens beynine özgü dil özelliklerini ortaya koymaktadır.
- Dilin evrimi "dil yetisinin" evrimi demektir. Tek tek dillerin değişimi için evrim terimi kullanılmamalıdır. Bu, dil değişimidir.

## 7. BİR “MUHALİFİN” MUHALİFLERİ: CHOMSKY’YE KİMLER, NEDEN KARŞI?

Ayrı bir kitap olacak kadar hacimli olan bölümde yazar, bu kez satırları Chomsky karşıtlarına açar ve yine onlarca şahane alıntılama ile tek seferde onlarca kitap okuyormuşsunuz hissine okuyucuyu ulaştırır. Chomsky için “korkulu” 2000’li yılların niçin başladığını sorarak sürece bir nevi büyüteç tutar.

Üretici gelenek daha 1980’lerin başında eleştirilmeye başlansa da etkin varlığını 2000’li yılların başına kadar devam ettirmiştir. Daha önce de söylendiği gibi Chomsky’yi önce güçlü kılan daha sonları da onu tahtından(!) eden şey diğer bilimsel disiplinlerdeki gelişmelerin, ilerlemelerin durumuydu. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte öncesinde hayal bile edilemeyen deneysel çalışmaların yapılması, dilin evrimi araştırmaları başta olmak üzere birçok çalışmada büyük artış olmasını sağladı. Tümevarımsal yöntemi kullanan ve deneysel yöntemin anlamsız olduğu düşüncesiyle tanınan Chomsky’ye tekil deneysel yöntemler sonrasında edinilen bilgiler kötü haber olarak gelmeye başladı.

Kerimoğlu bu noktadan itibaren aşağıdaki alt başlıklar (26 alt başlıkta 37 karşıt bilim insanıyla) ile satırlarına devam eder<sup>1</sup>:

- Felsefeden Gelen Meydan Okuma: Hilary (Whitehall) Putnam
- Üretici Anlambilim ile Savaş: Jerrold J. Katz, Paul M. Postal, George Lakoff, Pieter Seuren ve Robert D. Levine
- Philip Lieberman: “Chomskyci Dilbilim,Dünya Çapında Bir Dindir!”
- İşaretlerin Sözcüsü Michael Corballis: “Chomsky, Tanrı ve Dil”
- Michael Tomasello: “Evrensel Dilbilgisi Öldü”
- Geoffrey Sampson: “Dilbilim Bir Bilim Dalı Bile Değildir!”
- Geoffrey K. Pullum: “Uyaranlar O Kadar Yetersiz Olmayabilir!”
- Derek Bickerton ile Ayrılan Yollar
- “Pencereler” ve RudolfBotha
- James Hurford: “Peri Masalı Değil, Bilim!”
- Marksizmden Gelen İtiraz: Chris Knight ve “Chomsky’yi Çözmek”
- Terrence W. Deacon: “Chomsky Amuda Kalkıyor!”
- “Doğal Dil ve Doğal Seçilim”in Sarsıcı Etkisi ve Steven Pinker
- Tecumseh Fitch ve Chomsky: Büyük Buluşma
- Amazon Ormanlarından Gelen Adam: Daniel Everett ve “Pirahã Depremi”
- Simon Kirby, Morten Christiansen, Nick Chater ve “Bilimdeki En Zor Problem”
- Nicholas Evans, Stephen C. Levinson ve Dan Dediu: “Evrensellik Bir Mittir!”
- Vyvyan Evans: “Dil İçgüdü Değildir!”
- “Chomsky, Köktendinciler” ve Sverker Johansson
- Cedric Boeckx: “Tek Mutasyonla Olmaz!”
- Greenberg Tipoloji Geleneğinin Sesi: Martin Haspelmath
- Margaret Boden’ın Bilişsel Bilimler Tarihinde Chomsky

<sup>1</sup> Bu yazının yazılış amacı gereği her bir alt başlıkla ilgili okuma ve değerlendirme notlarını tek tek burada yer vermek mümkün olmayacağından sadece alt başlıkların adı yazılmıştır.

- Christina Behme ve Kartezyen Dilcilik Eleştirileri
- EwaDąbrowska: “Evrensel Dilbilgisini Gören Var mı?”
- Francis Lin: “Bu Yöntemle Olmaz!”
- Diğer Eleştirmenler ve Ayhan Sezer

## 8. ÇATIŞMA NOKTALARI

Chomsky'nin karşıtlarına ayrılan satırlar, yukarıda da dile getirildiği gibi tek başına bir kitap olacak kadar hacimli bir bölüm olup yazar kendi değerlendirmelerine geçmeden önce okuyucunun süreci daha etkin kavrayabilmesi için bu bölümde Chomsky'nin “savaştığı” on üç cepheyi alt başlıklar hâlinde kısaca açıklamıştır.

İlk cephe *Bilimsel yöntemlerdir*. Bu alt başlıkta Chomsky'nin bilim yapma biçimi üzerinden gelen eleştirilere yer verilir. Özellikle Popperci bilim anlayışına uymayan yöntemlerinin karşıtları tarafından kabul edilmediğinin altı çizilir ve son olarak Chomsky'nin sıkı sıkıya tutunduğu “özyineleme” meselesine Pirahã dili üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan Everett'in sahadan ve direkt çürütmeleri karşısındaki çaresizliğine değinilir. *Kartezyen dilbilim* cephesinde Descartes'ın kabulleriyle dil çalışmalarında ilerlemenin dar bir elbiseyi zorla giymek olduğundan ve bilimsel çalışmalardaki ilerlemenin dilbilim çalışmalarına uygulanması gerektiğinden bahsedilir ve “deney yapmayı sevmeyen” Chomsky'nin bu düşüncesi bir kez daha vurgulanır. *İçsel dilbilgisi (Doğuştanlık)* alt başlığında ise parantez içinde de belirtildiği üzere dile ait bilginin doğuştan getirildiği kabulü ve sonrasında yapılan çalışmalarla çevrenin de başta dil gelişimi olmak üzere birçok konuda belirgin etkilerinin olduğunun altı çizilir. Buranın son bölümlerindeki “düşen uçak” metaforu yine oldukça dikkat çekicidir. *Darwinci doğal seçim ve adaptasyon* cephesinde hemen her şeyin evrimin ışığı olmaksızın anlamsız olacağı düşüncesinin aksine Chomsky'nin “bir anda oluverdicaliği” yeniden vurgulanır. Devamında ise dilin iletişim için mi yoksa düşünmenin bir yan ürünü mü olduğu sorusu Dennett'ten yapılan bir alıntıyla işlenmektedir. *Sapiens'e özgüllük* ve *Neandertallerin dili* alt başlıklarında dilin Sapiens'e özgü olduğu konusunda ısrarcı olan Chomsky son yıllarda yapılan onlarca çalışmaya rağmen Neandertallerin bir dile sahip olmadığı konusunda ise ısrarcıdır. *Hayvan iletişimi çalışmaları* cephesinde ise değişmeyen şey yine Chomsky'nin yıllarca direndiği hatta alaya aldığı söz konusu hayvan iletişimi çalışmalarının düşünüldüğü gibi dikkat çekici benzerlikler keşfetmesi onu burada da köşeye sıkıştırmasıyla dikkat çeker. *100 bin yıl önce ortaya çıkan tek bir mutasyon* cephesinde 6 milyon yılda aşamalı olarak gelişen bir dil yetisi kabulüyle Chomsky yine “çaresizce” savaşmaktadır. Bir diğer cephe Chomsky'nin en önemli “kavramsal silahını” oluşturan özyineleme meselesinin anlatıldığı ve insan dilinin en belirgin özelliği olduğunun altının çizildiği *Özyineleme ve birleştirme* alt başlığıdır. *Dil evrenselleri* alt başlığındaki çatışma ise sözcüksel ve eylemsel olarak aynı şeyleri söylüyormuş gibi görünen Chomsky ve Greenberg'in dil evrensellerine ulaşma yol-yöntemlerinin farklılığı tekrar vurgulanırken uyaran eksikliği, genetik olarak kodlanmış ve doğuştan getirilen dil yetisi, çevrenin etkili olup olmadığı tartışması, dil öğrenimindeki bireysel farklılıkların olduğuyula ilgili araştırmalar *Çocukların dil edinme özellikleri* alt başlığında bir kez daha konuşulmaktadır. *Beyindeki yerleşimcilik ve modüllerde* kitabın ilk bölümlerinde de sözü geçen, beyindeki bazı bölgelerin bazı

görevleri yerine getirdiği düşüncesi bir kez daha ele alınmıştır. Chomsky'nin dilbilim teorisinde önemli noktalardan biri olan konuşmadan sorumlu Broca alanı ile anlamdan sorumlu Wernicke alanı, tek bölge-tek görev kabulünü çürütebilecek birçok çağdaş çalışmanın sonrasında yara alırken son cephe olarak *Soyutluk, hesaplama ve dilde matematik* ile dil yetisinin soyutluk ekseninde aynı yerden doğduğunu savunan Chomsky'nin bir dizi düşüncesine yer verilir.

## 9. MARSLILARI BEKLERKEN: EVRENSEL DİLBİLGİSİ ÖLDÜ MÜ?

Kerimoğlu, kendisinin de belirttiği gibi bu bölüme kadar bir belgesel kameramanı gibi durumları, eylemleri, tarafları büyük bir ustalıklarla, temel kaynaklardan yüzlerce alıntılarla her yönüyle okuyucuya (izleyiciye) sunduktan sonra artık kendi düşüncelerini ortaya koymaya başlar. Bu bölüm için ayrıntıya girilmeden bir şeyler söylenecek olunursa sürekli yanlış anlaşıldığını veya anlaşılmadığını düşünen Chomsky'ye bilimsel retorik çerçevesinde yapılan Haspelmath eleştirisiyle söze başlamak doğru olacaktır:

Ne yazık ki tüm bu retoriğe rağmen üretici dilbilgisinin teori inşa etme ve onları test etmedeki durumu böyle değildir, herhangi bir dilbilimcinin (veya 'test' sözcüğünün üretici dilbilgisi dergilerinde taramasının) teyit edilebileceği üzere hipotez testi üretici literatürün parçası DEĞİLDİR. Üretici dilbilgisi doğa tarihi ve psikanaliz gibi çalışır: Bir üretici dilbilimci belirli bir dili çalışacak ve (% 90'ı spekülasyondan oluşan) 'derin' bir analiz yapacaktır. Dahası, "doğa tarihinde türler hakkında sadece farklı hayvanlara bakarak benzerlikler bulunamaz" ifadesi doğru DEĞİLDİR. Bu şekilde ulaşılabilecek birçok genelleme vardır. Laboratuvar deneyleri yaygınlaşmadan önce de bilimsel biyoloji vardı. Aslında, en büyük biyoloji teorisi karşılaştırmalı bir alan biyoloğu tarafından inşa edilmiştir. Dilbilimi genotipik seviyede yapabilmemiz güzel olurdu, ancak üretici dilbilgisinin (gerçekte uygulandığı gibi) buna katkıda bulunabileceğini inanmak için bir neden yoktur. Dil çalışmaları söz konusu olduğunda bu temel sorunların belirsizliği can sıkıcıdır, ancak terk etmektense bunları açıklık kazandırmaya çalışmak daha iyidir (s. 541).

Zaten yazar da yukarıdaki satırların hemen öncesinde Chomsky'nin anlaşılmasının varsayımlarını sunma biçiminden kaynaklandığını düşündüğünü dile getirmektedir. Deneysel yöntemlerle ispatlanamaması sorunu da tekrar yazarca dile getirildikten sonra dil yetisini bir modül gibi düşünmesi, dili edinme sürecinden düşünme sürecine kadar olan birçok konuyu bir bilgisayar benzetimi ile deneysellikten uzak bir yöntemle kurgulaması Chomsky'ye yazar tarafından yapılan başka bir eleştiridir. Devamında; "bir anda oluverdiciliğe", "gizemli gelişmelere", hesaplamalı ve insana özgü en ayırıcı dil yetisi olan "özyineleme"ye bir yorum getirilir. Zaten özyineleme kavramından söz edilir edilmez Everett üzerinden Pirahã dili eleştirisi gelmektedir. Yukarıda bir dile getirildiği gibi Chomsky'nin ilginç benzetimlerinden "alet çantası" yeniden özyineleme kavramı üzerinden okuyucuya hatırlatılırken özyineleme ve birleştirme meselesi bu kez karşıtların da ağır eleştiriler getirdiği dilin doğuştan getirildiği iddiasına "bürokrat ve karbüratör de mi doğuştan getirilen sözcükler arasında" sorusuyla Chomsky'nin karşısına çıkarılır. Dışsallaştırma, ön dil, dil gelişiminde aşamalı bir geçişin olmaması durumu yeniden masaya yatırılırken uzaya atılan bir roketin parçalarını bırakarak ilerlemesi gibi giderek küçülen "(mini mini!) minimalizm" tekrar gözden geçirilir. İlerleyen sayfalarda da yine dilin

doğuştan geldiği konusunda şüphe duymayan Chomsky'nin ilginç bir yanıtı ve "saman adam" benzetimi eleştirilerin odağındadır (s. 546). Evrensel dilbilgisinin bir organ olduğu düşüncesi de; dilin biyolojik mi, kültürel mi yoksa her ikisi birlikte mi tartışması da; dil gelişiminde doğa mı yoksa çevre mi etkilidir sorusu da; İ-dil, D-dil de; yan ürün de, eksaptasyon da; FOXP2 üzerinden hayvan iletişimi karşılığında insana özgülük de bölüm boyunca yazarın açık ve doyurucu eleştirilerine konu olmuştur.

### 10. "SEVAPLARI VE GÜNAHLARIYLA" BENİM İÇİN CHOMSKY

Kitabın en önemli bölümlerinden biri olan bu bölümle ilgili tanıtım notlarını çok kısa tutarak bu zevki okuyucuya bırakmak gerekirse kısaca şunlar söylenebilir: Yazar, Türkiye'de dilbilim çalışanların veya dilbilime ilgi duyanların zihinlerindeki soruları-sorunları büyüdü bir yöntemle elde etmiş gibi ilgili sayfalara aktararak işlemiş ve her satırda zihnimizin derinliklerinden bir "Evet!" ünlemi çıkarmıştır.

Chomsky bu kez dilbilimdeki olumlu değişikliklerin itici gücü olması nedeniyle bir övgü alırken yazar Türkiye'deki dilbilim çalışmalarına da önemli eleştirilerde bulunmuştur. Bölümün sonlarında ise yazar, şu alt başlıklar ile belirlediği çerçevelerde Chomsky'yi bir kez daha ele almıştır: *MIT'de işe alınmada CIA-Pentagon desteği; Genç yaşta kimsenin görmediği bir destek olması; Siyaseti bilimde kullanması; Ağlar ile moda dönmüşmesi; Zenginleşmesi; MIT dilbilimi domine etmesi; Bir mürit topluluğu oluşturması; Bilimsel yöntemlerin dışına çıkması; Deneysel çalışmalara mesafeli olması; Eleştiriye tahammülsüzlüğü; Öncüllere haksız yere saldırması; Yayın sayısının abartılı boyutta olması; Bilim karşıtı -özellikle de köktenci- çevreleri cesaretlendirmesi; Akademik kıskançlık; Kişisel çekişmeler; Sağcı siyaset; Amerikan Karşıtlığı, Yahudi düşmanlığı.*

### SONUÇ

Chomsky'nin soruları doğru sorduğu ve dil incelemelerinde bir çığır açtığı son satırlarda yeniden vurgulansa da takip eden satırlarda Chomsky'nin dilin evrimi üzerine söyledikleri tekrar eleştiri konusu olur. Yazarın dediği gibi Chomsky, dilin evrimine karşı bir bahis oynadı ve bunu... (s. 583)!

### KAYNAKÇA

Kerimoğlu, Caner (2021). *Chomsky Darwin'e Karşı: Evrensel Dilbilgisi, Dilin Kökeni ve Evrim Tartışmaları*. İzmir: Varyant Yayıncılık.



# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları