

BALIKAN

Haziran 2024

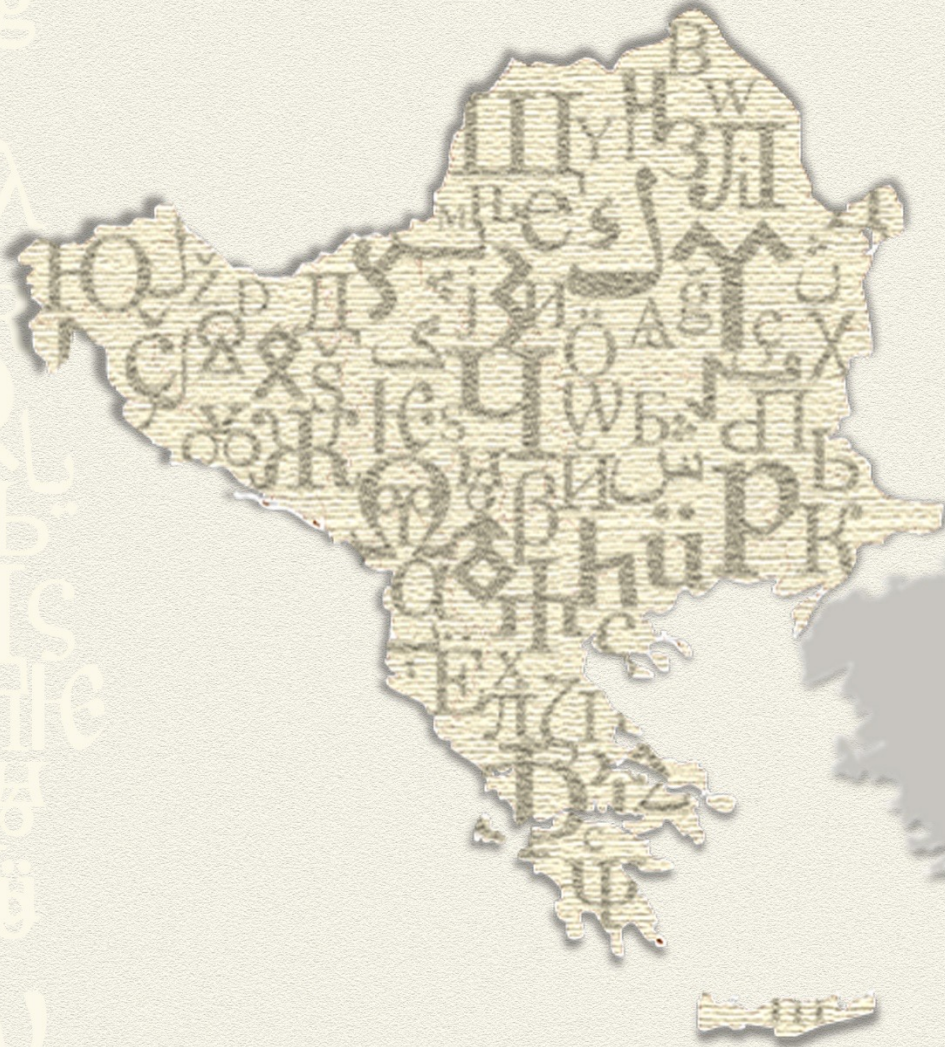
İSTİK

e-ISSN: 2687-2234

Dil ve Edebiyat Dergisi

Cilt: 06

Sayı: 01



TRAKYA ÜNİVERSİTESİ



EDEBİYAT FAKÜLTESİ

EDİRNE

**BALKANİSTİK
DİL VE EDEBİYAT DERGİSİ**

Cilt: 6

Sayı: 1

Haziran 2024

**JOURNAL OF BALKANISTIC
LANGUAGE AND LITERATURE**

Volume: 6

Issue: 1

June 2024

e-ISSN: 2687-2234

Edirne

Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dekanlığı Adına Sahibi | Owner

Prof. Dr. Yüksel TOPALOĞLU (Dekan/Dean)

Editör | Editor

Dr. Ayşe Nur ÖZDEMİR • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye

Alan Editörleri | Field Editors

Doç. Dr. Refik SADIKOVIĆ • Balkan Dilleri ve Edebiyatları • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye
Doç. Dr. Şahin KILIÇ • Tarih • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye
Doç. Dr. Yasemin GÜRSOY ŞUMNULU • Rus Dili ve Edebiyatı • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye
Dr. Fatma Sibel BAYRAKTAR • Türk Dili ve Edebiyatı • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye
Dr. Myumyun Yasharov ISOV • Balkan Dilleri ve Edebiyatları • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye

Dil Editörleri | Language Editors

Prof. Dr. Gamze ÖKSÜZ • Rusça/Russian • Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara/Türkiye
Prof. Dr. İbrahim KAMİL • Bulgarca/Bulgarian • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye
Prof. Dr. Melahat PARS • Makedonca/Macedonian • Ankara Üniversitesi, Ankara/Türkiye
Doç. Dr. Aslı ARABOĞLU • İngilizce/English • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye
Doç. Dr. Hülya UZUNTAŞ • Türkçe/Turkish • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye
Doç. Dr. Neriman HASAN • Rumence/Romanian • Ovidius Üniversitesi, Köstence/Romanya
Doç. Dr. Refik SADIKOVIĆ • Boşnakça/Bosnian • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye
Dr. Aykut HALDAN • Almanca/Deutsch • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye
Dr. Ferhan KIRLIDÖKME MOLLAOĞLU • Yunanca/Greek • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye
Arş. Gör. Zeynep DUymAZ • İngilizce/English • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye

Yayın Kurulu | Editorial Board

Başkan | Chairman

Prof. Dr. Yüksel TOPALOĞLU • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye

Üyeler | Members

Prof. Dr. Ali İhsan ÖBEK • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye
Prof. Dr. Daniş BAYKAN • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye
Prof. Dr. İbrahim KELAĞA AHMET • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye
Prof. Dr. Melahat PARS • Ankara Üniversitesi, Ankara/Türkiye
Prof. Dr. Ömür CEYLAN • İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul/Türkiye
Doç. Dr. Aslı ARABOĞLU • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye
Doç. Dr. Ertuğrul KARAKUŞ • Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu/Türkiye

İnternet Sayfası | Internet Page

<https://dergipark.org.tr/pub/balkanistik>

Kapak Tasarım | Cover Design

Dr. Taner ŞEN

Dizgi | Page Layout

Arş. Gör. Atilla BİRBİR
Arş. Gör. Noyan HACİPAŐAOĐLU

Dergi Hakkında | About the Journal

Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi Haziran ve Aralık olmak üzere yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası hakemli bir dergidir.

Journal of Balkanistic Language and Literature is a double blind peer-reviewed international journal published twice a year June and December.

İletişim | Contact

Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Balkan Yerleşkesi, Edirne -Türkiye
Tel.: 0284 235 95 27 Faks: 0284 235 95 22 e-posta: balkanistik@trakya.edu.tr

DANIŐMA KURULU | ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Ali İhsan ÖBEK • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye
Prof. Dr. Ali Osman KARATAY • Ege Üniversitesi, İzmir/Türkiye
Prof. Dr. Amira TURBIĆ-HADŹAGIĆ • Tuzla Üniversitesi, Tuzla/Bosna Hersek
Prof. Dr. Arbër ÇELIKU • Tetova Devlet Üniversitesi, Tetova/Makedonya
Prof. Dr. Ayşe KAYAPINAR • Milli Savunma Üniversitesi, Ankara/Türkiye
Prof. Dr. Ergin JABLE • Priştine Üniversitesi, Priştine/Kosova
Prof. Dr. Esin OZANSOY • İstanbul Üniversitesi, İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Gamze ÖKSÜZ • Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara/Türkiye
Prof. Dr. Gulnara Altynbayeva MONEROVNA • Saratov Devlet Üniversitesi, Saratov/ Rusya
Prof. Dr. İbrahim KELAĞA AHMET • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye
Prof. Dr. İsmet ÇETİN • Gazi Üniversitesi, Ankara/Türkiye
Prof. Dr. Kahraman BOSTANCI • Balıkesir Üniversitesi, Balıkesir/Türkiye
Prof. Dr. Levent KAYAPINAR • Ankara Üniversitesi, Ankara/Türkiye
Prof. Dr. Lindita SEJDIU RUGOVA • Priştine Üniversitesi, Priştine/Kosova
Prof. Dr. Mehmet Zeki İBRAHİMĞİL • Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara/Türkiye
Prof. Dr. Melahat PARS • Ankara Üniversitesi, Ankara/Türkiye
Prof. Dr. Meryem SALIM-AHMET • P. Konstantin Preslavski Üniversitesi, Şumen/Bulgaristan
Prof. Dr. Müberra GÜRGENDERELİ • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye
Prof. Dr. Nejla GÜNAY • Gazi Üniversitesi, Ankara/Türkiye
Prof. Dr. Nuran MALTA-MUHAXHERI • Priştine Üniversitesi, Priştine/Kosova
Prof. Dr. Ömür CEYLAN • İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Sanjin KODRIĆ • Saraybosna Üniversitesi, Saraybosna/Bosna Hersek
Prof. Dr. Smail ÇEKIĆ • Saraybosna Üniversitesi, Saraybosna/Bosna Hersek
Prof. Dr. Vahit TÜRK • İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Yüksel TOPALOĞLU • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye
Prof. Dr. Zeynep ZAFER • Ankara Üniversitesi, Ankara/Türkiye
Doç. Dr. Emina SADIKOVIĆ • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye
Doç. Dr. Fahredin SHABANI • Prizren Üniversitesi, Prizren/Kosova
Doç. Dr. Georgios SALAKIDIS • Demokritus Trakya Üniversitesi, Gümölcine/Yunanistan
Doç. Dr. Liliana MARUNTELU • Ovidius Üniversitesi, Köstence/Romanya
Doç. Dr. Neriman HASAN • Ovidius Üniversitesi, Köstence/Romanya
Doç. Dr. Refik SADIKOVIĆ • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye
Doç. Dr. Seda TAŞ İLMEK • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye

BU SAYININ HAKEMLERİ | REFEREES OF THIS ISSUE

- Prof. Dr. Beyhan KANTER • Fırat Üniversitesi, Elâzığ/Türkiye
Prof. Dr. Luljeta ADILI-ÇELIKU • Sv. Kirili and Methody Üniversitesi, Üsküp/Makedonya
Prof. Dr. Mehmet SOĞUKÖMEROĞULLARI • Gaziantep Üniversitesi, Gaziantep/Türkiye
Prof. Dr. Zeqir KADRIU • South East European Üniversitesi, Tetovo/Makedonya
Doç. Dr. Pelin SEÇKİN • Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon/Türkiye
Doç. Dr. Yusuf GÖKKAPLAN • Kapadokya Üniversitesi, Nevşehir/Türkiye
Dr. Serhat HAMİŞOĞLU • Kırklareli Üniversitesi, Kırklareli/Türkiye
Dr. Tuncay ÖZTÜRK • Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye

İÇİNDEKİLER | CONTENTS

Araştırma Makaleleri | Research Articles

Kamil PARIN

EMİNE İŞINSU'NUN *ÇİÇEKLER BÜYÜR* ROMANINDA ÖTEKİ İNŞASI
THE CONSTRUCTION OF THE OTHER IN EMİNE İŞINSU'S *ÇİÇEKLER BÜYÜR*

1-15

Ayşe Sümeyye KOLAKOĞLU

FÜGEN ÜNAL ŞEN'İN *BİR AVUÇ MAZİ* ADLI MÜBADELE ROMANINDA YAPI,
TEMA VE ANLATIM
STRUCTURE, THEME AND NARRATION IN A NOVEL ABOUT POPULATION
EXCHANGE: *BİR AVUÇ MAZİ* BY FÜGEN ÜNAL ŞEN

16-46

Serap BOZKURT GÜVENEK

AİDİYET DİKOTOMİSİ VE GÖSTERGEBİLİMSEL OKUMA: *KRİTİMU*, *GİRİT'İM*
BENİM ÖRNEĞİ
DICHOTOMY OF BELONGING AND SEMIOTIC READING: EXAMPLE OF *KRİTİMU*,
GİRİT'İM BENİM

47-59

Donika BAKIU

HUAZIMET NË DRAMËN *AGIMESHA E NGUJUAR NË SHTATË SHPELLA*, TË
ABDYLAZIS ISLAMIT
BORROWINGS IN THE DRAMA *AGIMESHA E NGUJUAR NË SHTATË SHPELLA* BY
ABDYLAZIS ISLAM

60-69

Kitap Tanıtımı | Reviews

Gülşah ALTAN

KARAMANLICA GÜZEL AHLAK VE GÖRGÜ KURALLARI KİTABI

70-75

Düzeltilme | Correction

Stavroula SOTİROPOULOU

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΜΙΑΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΠΡΑΚΤΙΚΗΣ: ΑΦΗΓΗΣΗ ΠΑΡΑΜΥΘΙΩΝ ΑΠΟ ΤΗ
ΓΙΑΓΙΑ ΣΤΟ YOUTUBE ΚΑΙ ΤΟ SPOTIFY
THE EVOLUTION OF A SOCIAL PRACTICE: FROM "MOTHER – GOOSE"
NARRATION TO YOUTUBE AND SPOTIFY NARRATIONS

76-109

Araştırma Makalesi/Research Article
DOI: 10.53711/balkanistik.1406099
<i>Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi</i> , 2024, 6(1), 1-15
<i>Journal of Balkanistic Language and Literature</i> , 2024, 6(1), 1-15

**EMİNE İŞINSU’NUN ÇİÇEKLER BÜYÜR ROMANINDA
ÖTEKİ İNŞASI***

Kamil PARIN**

“‘Ben’, ötekine değer biçerken kendi kültürünün ölçütlerini kullanır ve bu durumda öteki, kendisinin eksik hâlimden başka bir şey olamaz.”
(Schnapper, 2005, s. 25-26)

ÖZ: Modern çağla birlikte ortaya çıkan milliyetçilik, yaklaşık iki yüz yıldır milletlerin hayatına ve dünya siyasetine yön veren önemli bir ideolojidir. Milliyetçilik inşasında ‘öteki’ unsuru önemli bir yer teşkil eder. Ötekinin varlığı ‘biz’i ya da ‘ben’i belirgin kılar. Öteki inşasının çeşitli yolları vardır. Bunlardan birisi de edebî metinler vasıtasıyla gerçekleşir. Ötekinin inşa edildiği ya da bazı unsurların ötekileştirildiği bu metinlerden biri Emine İşinsu’nun *Çiçekler Büyür* romanıdır. *Çiçekler Büyür*’de tecavüzler, asimilasyon, işkence, baskı ve zulümler üzerinden Bulgarlar öteki olarak konumlandırılır. Bunun yanında değerleri örselenmiş ve kimlik yitimine uğramış ya da ‘biz’e yabancılaşarak ‘biz’den

* Bu makale, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında Doç. Dr. Veli Uğur danışmanlığında Kamil Parın tarafından hazırlanan “Milliyetçiliğin Türk Romanına Yansıması (1960-1980)” başlıklı doktora tezinden oluşturulmuştur.

** Öğr. Gör. Dr., Kastamonu Üniversitesi, Türkçe Öğretimi Uygulama ve Araştırma Merkezi, e-posta: kamilparin@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-4529-4589



OPEN ACCESS

© Copyright 2024 Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi

Cite as/Atıf: Parın, K. (2024). Emine İşinsu’nun çiçekler büyür romanında öteki inşası. *Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(1), 1-15.

Geliş Tarihi (Received): 17.12.2023

Kabul Tarihi (Accepted): 22.02.2024

uzaklaşmış Türk milletine mensup anlatı kişileri ile bir sistem olarak “komünist” rejimin de ötekileştirildiği görülmektedir. Çalışmada önce, öteki bahsine dair bir giriş yapılmış ve bazı yaklaşımlara değinilmiştir. Sonra da romanda bahsi geçen öteki ve ötekileştirmelerin değinme biçimleri irdelenmiş, öteki inşasının hangi temalar vasıtasıyla gerçekleştirildiği üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Roman, Milliyetçilik, *Çiçekler Büyür*, Öteki.

THE CONSTRUCTION OF THE OTHER IN EMİNE İŞINSU’S *ÇİÇEKLER BÜYÜR*

ABSTRACT: Nationalism, which emerged with the modern era, is an important ideology that has shaped the lives of nations and world politics for nearly two hundred years. In the construction of nationalism, the element of the “other” plays an important role. The existence of the other makes the “us” or the “me” distinct. There are various ways of constructing the other. One of them is through literary texts. One of these texts in which the other is constructed or some elements are otherized is Emine İşinsu’s novel *Çiçekler Büyür*. In *Çiçekler Büyür*, Bulgarians are positioned as the other through rapes, assimilation, torture, oppression and persecution. In addition to this, it is also observed that narrative figures belonging to the Turkish nation, whose values have been eroded and identity lost or who have become alienated from ‘us’ and the ‘communist’ regime as a system, are also otherized. In this study, firstly, an introduction to the concept of the other was made and some approaches were mentioned. Then, the ways of addressing the other and otherizations mentioned in the novel were examined, and the themes through which the construction of the other was realized were emphasized.

Keywords: Novel, Nationalism, *Çiçekler Büyür*, The Other.

Giriş

Milliyetçilik, inşa sürecinde kimi zaman birleştirici kimi zaman da dışlayıcı ve ayrıştırıcıdır. Milliyetçiliğin inşasında dışlayıcılık ve ayrıştırıcılık söz konusu olduğunda vazgeçilmez unsurlardan biri ‘öteki’dir. Millas’a göre öteki; ya mutedil bir düşmandır, bir hasımdır ya da örneğin Nazi Almanya’sında ve her milletin içinde bazı kriz dönemlerinde olduğu gibi isterik bir yabancı düşmanlığına neden olan bir cemaattir, bir millettir. Millas, ötekinin kimi zaman bir din birliği veya siyasal/ideolojik ya da bir coğrafya bütünlüğü oluşturan milletler topluluğu da olabileceğini ifade eder (2017, s. 193). Ötekinin inşası ya da icadı, “ulusal bilincin oluşması için toplumun gerek duyduğu” (Millas, 2000, s. 347) bir süreç olarak da kabul edilebilir. Bu gereksinim Huntington tarafından “insanların kendilerini tanımlamak için ötekine hatta düşmana ihtiyaçları olduğu” (Bilgin, 2007, s. 166) şeklinde ifade edilir. “Bir toplumun ‘biz’ kimliğini oluşturabilmesi, bize benzemeyenin belirlenmesi ile mümkün olur. Kendisi ile kendisinden olmayan arasındaki ayırt edici özellikler ve sınırlar belirlenerek kimliğe ulaşılabilir. Bu

durumda kendinden olmayana ‘öteki’ sıfatı yüklenir ve öteki olumsuz bir uzamda konumlandırılır” (Akpınar ve Şahin, 2017, s. 331). “Öteki, zor erişilir olduğu ölçüde çekicidir” (Girard, 2013, s. 228). Ötekilik söz konusu olduğunda ‘ben’i ya da ‘biz’i tehdit edecek her şey “sert bir dille dairenin dışına atılır” (Solak, 2020, s. 78). Bu açıdan bakıldığında öteki “karşıya alınan ya da karşıda duran”ı (Durmuş, 2010, s. 52) imler. Tüm bunlarla birlikte ‘ben’ ya da ‘biz’i konumlandırmak için ‘öteki’ mutlak suretle inşa ya da icat edilmelidir. Çünkü ben’in varlığı ötekinin inşasıyla belirgin hâle gelir.

Ötekinin inşa edilmesiyle birlikte ‘kendilik’ belirginleşir. Bu süreç insanın ve toplumun “boşluktan kurtulması” (Durmuş, 2020, s. 156) olarak da değerlendirilebilir. “Tajfel’in, Sosyal Kimlik Kuramı’nda vurguladığı gibi ‘Fransız’, ‘Belçikalı’ veya ‘Türk’ olmamız için ‘kendimizin’ ayırt edici bir etiketle kategorize edilmesi gerekir” (Billig, 2002, s. 88). Yani ötekinin icadıyla birlikte ‘ben’ ya da ‘biz’ kimliğinin “kendini tanımlaması ve ayrı/belirgin bir noktada konumlandırması icap eder. Bu tanımlama ile birlikte ‘öteki’ ile ‘ben/biz’in sınırları netleşir. “Öteki, ben’in sınırlarını belirler, olanaklarını keşfettirir ve zaman zaman ben’i tanımlar” (Korkmaz, 2014, s. 17). Yahya Kemal Taştan biz tarafının bittiği yerde ötekinin başladığını vurgular, yani ötekiyi ‘biz’in dış sınırı” (2017, s. 115) olarak kabul eder. Bu sınırların belirginleşmesiyle birlikte ötekiye karşı bir ‘bilinç’ gelişim süreci işler. Öteki bilinci, bireylerin topluma/millete dair aidiyet hislerinin gelişimiyle doğru orantılıdır. Millete ve değerlerine ait olma hissi ne kadar güçlü olursa ‘öteki bilinci’ de o kadar kolay inşa edilir. Öteki bilincinin oluşmasıyla birlikte öteki’ne karşı “duygu, düşünce ve eylemlerimizde haklı olma” (Bilgin, 2007, s. 185) işlevi ortaya çıkar. Haklı olma isteği öteki bilincinin önemli bir işlevidir. Bu işlev sayesinde ‘biz/ben’ ötekine karşı her durumda “haklı” konumda bulunur.

Türk milliyetçiliğinde/milletinde ‘öteki’ ise, Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde belirlemeye başlar. Osmanlı Devleti’nde her ne kadar Türk milliyetçiliğinin ortaya çıkışından önce Müslim ve gayrimüslim ekseninde din esaslı bir ‘öteki’ anlayışı mevcut olsa da bu ‘öteki’, milliyetçiliğin ortaya çıkışından sonraki ‘öteki’ içeriğinden farklıdır. Türk milliyetçiliğinin olgunlaştığı 19. yüzyılda ‘öteki’ din temelli anlayıştan ırk temelli anlayışa geçiş yapar. Murat Belge 19. yüzyıl başına kadar Osmanlı toplumunu meydana getiren dinler ve etnisiteler arasına nifak sokan şeyin henüz milliyetçilik olmadığını vurgular. Azalan gelir, bozulan refah, sarsılan düzen, toplumda huzursuzluk ve hoşnutsuzluk yaratmıştır fakat bu

değişikliklerin ötekinin inşası anlamına gelmediğini de vurgular (2017, s. 180). Belge'nin tespitlerine katılmakla birlikte bu süreci ötekinin oluşum zeminini tesis eden bir hazırlık olarak da görmek mümkün olabilir.

Türk toplumu içinde öteden beri yaşamakta olan Müslüman olmayan etnik unsurlara karşı asimilasyon ve yok etme politikaları izlenmemiştir. Aksine farklı inanç sistemlerinin ve azınlık inanç gruplarının korunması ve varlığını devam ettirmesinin uygun şartları oluşturulmuştur (Durmuş, 2010, s. 53). Bundan dolayıdır ki Osmanlı'daki azınlıklar yaklaşık beş yüz yıl Türklerle beraber yaşamıştır. Anthony Smith, Anadolu'daki Türklerin 1900'lere gelene kadar ayrı bir Türk kimliğinin farkında olmadığını; ortak kökene dair bir mit, ortak tarihî anılar, seçilmiş bir yurttan birlik ya da dayanışma duygusundan eser olmadığını vurgular (2017b, s. 41-42). Bu aynı zamanda azınlıklarla bir arada yaşamayı da kolaylaştıran bir unsurdur. Fakat milliyetçilik hareketlerinin ortaya çıkmasıyla birlikte azınlıklar da ayrılıkçı hareketlerle bağımsızlıklarına giden yolu tesis etmeye koyulmuşlardır. "Türkler çok uzun süre, imparatorluğu ayakta tutmak adına ve birlik ve beraberliği esas alan yaşam üslubu gereği 'öteki'ni görmemiş/görmek istememiş/görmezden gelmiştir" (Ulu, 2017, s. 269). Bu durum neredeyse Balkanların elden çıkmasına kadar devam etmiş, Balkanların kaybı ile birlikte 'etnik temelli öteki' net bir şekilde belirmeye başlamıştır.

Osmanlı Devleti'ne karşı bağımsızlık mücadelesinde Yunanlılar önemli bir rol oynamıştır. "Çünkü Yunan tebaası diğer etnik unsurlara nazaran sosyoekonomik olarak bir adım daha öndedir" (Savrun, 2018, s. 15). Yunanlıların ayaklanmaları diğer azınlıkları da önemli ölçüde etkilemiş, Balkanlarda önü alnamaz ayaklanmalar zincirine vesile olmuştur. Balkan Savaşlarıyla da birlikte Osmanlı Devleti, Balkanları büyük oranda yitirmiş ve bu yitim büyük güç kaybının yanında negatif psikolojiyi de beraberinde getirmiştir. Bu yenilginin sadece toprak ve askerî alanda etkileri görülmemiştir; bu mağlubiyet sosyal, ekonomik, kültürel vs. hemen hemen tüm alanlarda etkisini olumsuz anlamda göstermiştir. Mitat Durmuş Osmanlı'nın Balkanlardaki kaybını aynı zamanda "Türk'ün entelektüel kaybı" olarak da görmektedir. Çünkü Osmanlı'nın okur-yazarlık düzeyini daima yüksekte tutan topraklar Balkanlar olmuştur (Durmuş, 2020, s. 22). Bu kaybın tek bir olumlu tarafı olabilir¹: Balkan faciası/hezimetini Türk milletini kendine getirerek "kendilik

¹ Yahya Kemal Taştan, Balkan hezimetini Türk milleti için dönüm noktası olarak görür. Ona göre yaşanan kayıplar, bu kayıpların millette açtığı derin yaralar, oç alma duygusunu ve millî bilinci

bilinci”nin oluşumuna hız verecek, bu oluşum doğal olarak öteki bilincinin de Türk toplumunda inşasını kolaylaştıracak ve yerleşik hâle getirecektir.²

Antropolojiden sosyolojiye ve uluslararası ilişkilere kadar birçok disiplinin çalışma konusu olan ötekilik kavramı, söylem ve retoriğe dayandığından aynı zamanda edebiyat biliminin de ilgi alanında değerlendirilebilir (Şengül, 2007, s. 103). Ötekinin Türk toplumunda inşa edilmesinde edebî eserlerin önemi büyüktür. “Türk edebiyatında en başta, ‘öteki’ni henüz göremeyen, fark etmeyen bir Osmanlıcı yaklaşım dikkat çeker” (Millas, 2000, s. 347). Abdullah Şengül, Türk milliyetçiliğinin erken sesi denilen Mehmet Emin’e kadar, Türk edebiyatında öteki konusunda herhangi bir önyargı olmadığını söyler (2007, s. 106). Birçok konuda olduğu gibi Türk edebiyatında öteki meselesi, modern Türk edebiyatıyla kullanılmaya başlanır. Türk edebiyatında Mehmet Emin’le başlayan öteki bilinci “özellikle Ömer Seyfettin, Halide Edip, Reşat Nuri, Yakup Kadri, Sait Faik ve Hüseyin Rahmi gibi XX. asrın ilk çeyreğinden itibaren eser veren yazarlarda görülür. Söz konusu yazarlar bu dönemde özellikle Balkan Savaşları, Çanakkale ve Millî Mücadele’yi anlattıkları eserlerinde genellikle ihanet temasına bağlı olarak öteki meselesini gündeme getirirler” (Şengül, 2007, s. 107). Türk edebiyatında ‘öteki’ inşasını millî bilinci tesis etmeye yönelik bir eğilimle oluşturmaya çalışan romancılardan biri de Emine İşinsu’dur. Çalışma kapsamında Emine İşinsu’nun *Çiçekler Büyür*’de öteki inşası incelenmiştir.

Çiçekler Büyür Romanında Öteki İnşası ve Değınme Biçimleri

Çiçekler Büyür romanında öteki inşasında kullanılan araçlardan biri tecavüzlerdir. Türk kadınlarına yapılan tecavüzler Bulgarların öteki olarak inşasında önemli bir paya sahiptir. Anlatının başkışisi İlay’ın dedesinin annesi, Bulgarlar tarafından tecavüze uğrayıp sonra da katledilmiştir:

[B]abam Emin Pehlivan biliyorsun, Bulgar’ın Osmanlı’ya isyanını yaşamış. Kan davası vardı, kan! Bugün dost deyip, koruduğu, arka çıktığı

doğuracaktır. Millet, varlığını sürdürmek istiyorsa ötekine yönelik bir kine sahip olmalı ve bu duyguyu beslemelidir. Âdeta millî bekanın vazgeçilmez bir unsuru olarak görülen intikam duygusunun, nesilden nesile aktararak canlı tutulmasına çalışılmış; böylece bir millî intibahın gerçekleşeceğine inanılmıştır (2017, s. 98).

² Balkan Savaşlarından sonra Birinci Dünya Savaşı, Millî Mücadele süreci Türk milletinin ‘öteki’ye bakışını daha keskin bir hâle taşır. Tanıl Bora, Cumhuriyet’in kuruluş evresinde azınlıkların “millî bedenden atılmış bir zehir gibi tasavvur edildiği”ni (2017, s. 911) ifade eder.

Bulgar'ın, yarın Rus'un yanında, kendisini balta ile doğramaya geldiğini görmüş. Anasının başını taşla ezdiklerini görmüş, onu bir güzel bağlayıp, gözünün önünde anasının ırzına geçmişler, sonra da kafasını taşla ezmişler... (Işinsu, 2020, s. 66).

İlay'ın dedesi Hüseyin Pehlivan, Bulgar çetelerinin küçük bir Türk kızını tecavüz edip sonra da bıçaklayarak ölüme terk ettiklerini görür. Hüseyin Pehlivan, kızı kurtarmak için elinden geleni yapsa da başarılı olamaz:

Vardım ki yanına, çıplak âdem bir kızdır, küçük bir kız, kan içinde. Herhâl su için sürünmüş ırmağın kenarına, orada onu... şey yani... ırzına geçmişler besbelli, sonra bıçaklamışlar. Bacaklarından, omzundan, böğründen yemiş bıçağı. Bacakları, omzu mühim değil, böğründeki yara çok kötüydü (Işinsu, 2020, s. 72).

Gerçekten de kimselerin ulaşamayacağı bir yerdedir evi; ulu bir çamın altında, gölgelik, serin, ak, kırmızı lâleler toprağında. Hâlâ orada. Bu toprakların her bir tarafında bir başka sevgili uyuyor İlay, bırakıp da gidebilmek, yoo... Hiç olur mu? (Işinsu, 2020, s. 76)

Hüseyin Pehlivan, o sarı kızı bir çam ağacının altına gömer. Yine Türk kadınlarının çırılçıplak at sırtında gezdirildiği görülür: "Çırılçıplak at sırtına bindirilip, köy köy dolaştırılan kadınlar" (Işinsu, 2020, s. 351). Romandaki bir başka tecavüz ise anlatının başkahramanı olan İlay'a yapılır. İlay önce işkencelere maruz kalır sonrasında da Bulgarlar tarafından sayısız kere tecavüze uğrar:

Galiba tekme yemedik bir yerim kalmadı, iki dişim kırıldı. (...) Artık ruhumun da bedenimin de ıstırap çekecek; acıyacak yanı kalmadığını sanıyordum. Kızgın sürü bir daha daldı bodruma. (...) Ama üzerime eğilenlerin sayısını hatırlamıyorum, sonra bütün organlarımı kustum (Işinsu, 2020, s. 372).

Vücutuma yaptıklarını ve milyon kere ırzıma geçtiklerini... (Işinsu, 2020, s. 418).

Eserdeki öteki inşasının, Türklere uygulanan asimilasyon, işkence, baskı ve zulümler üzerinden de pekiştirildiği görülür. *Çiçekler Büyür*'de Bulgaristan'daki Türkler, özgürlük alanları kısıtlanmış bir şekilde büyük bir baskı altında yaşamlarına devam ederler. Romanda Razgrat, Şumnu ve Kırcaali'de Türkler, tiyatro sergilerler. Bu tiyatrolardan rahatsız olan Bulgarlar, bir süre sonra tiyatrodan Türk kelimesini çıkarır ve Türkçe olan piyesin dilini Bulgarcaya çevirtirler:

944 Rus işgalinden sonra, Razgrat, Şumnu ve Kırcaali'de üç Türk tiyatrosu açılmış; bir perdelik piyesten sonra, milli oyunlar oynanıyor, türküler söyleniyormuş. Bulgar tiyatrolarına hiç gitmeyen halk, bizimkine pek rağbet etmiş. Bunun üzerine akıllı yöneticilerimiz, iki tiyatroyu birleştirip, idareyi Bulgarlara vermeyi uygun görmüşler. Tiyatronun isminden "Türk" kelimesi çıkarılmış, lisan Bulgarcaya dönmüş, oyunların niteliği değişmiş (İşinsu, 2020, s. 121).

Romanda 1960'larda Bulgaristan'daki Türklerin işkencelere maruz kaldığı başka pasajlar da vardır. İlay'ın babası Kemal, Bulgarlar tarafından gerçekleştirilen işkencelerde bir gözünü kaybetmiştir: "Söyledim İlay, hırpalamışlar babamı. Şey... artık bir gözü görmüyor!" (İşinsu, 2020, s. 283). Erkeklerin ve kadınların cinsel organlarına elektrik verilir. Bununla da kalınmaz bebekler dahi öldürülür:

Bizim köyde ise tutuklamalar, Belediye bodrumunda yapılan işkenceler hiç tükenmez gibiydi. Hemen her aileden kadın erkek demeden bir iki kişiyi mutlak yatırmışlardı falakaya. Yollarda, işte kafası sarılmış, yüzü gözü morarmış, kolu bacağı kırık insanlara rastlamak pek tabii bir hâl olmuştu. Erkeklerin bazı organlarından, kadınların göğüslerinden cereyan geçirildiği... (İşinsu, 2020, s. 207-208).

Evet, resmî makamlar; ne kitle hâlinde tevkifler yapıldığını, ne tankların bazı köyleri baştanbaşa ezip, gömüp geçtiğini, kadın kız demeden ve memedeki bebelere kadar Türklerin öldürdüklerini söylüyorlardı (İşinsu, 2020, s. 325).

Arif'in meydanda öldürüldüğünü gören İlay, çılgına dönmüş ve kendini Bulgarlara ifşa etmiştir. Daha sonra Bulgarlar küçücük bir odada İlay ile birlikte on-on beş kadını toplamış işkence etmişlerdir: "Bu sefer de ağır ağır açtı yumağı, şuurum yerine gelmişti, acıların en beterini yaşadım. Küçücük bodrum odasında, on on beş kadın, kız vardık. Hepsini dövmüşler ancak Nikolay'ın koca tekmelerine hedef olup, sürüklenen benmişim, kafam hep taşlara çarpmış" (İşinsu, 2020, s. 368). İlay ile birlikte işkenceye alınan kızlardan biri Fatma'dır. Fatma hemen öldürülmüştür. İlay ise Fatma'nın hemen öldürülmüş olmasına sevinmiştir. Çünkü çok fazla işkenceye maruz kalmamıştır. Bulgaristan Türklüğü ölüme sevinir hâle gelmiştir:

Biraz güçlenebildiğim zaman, Fatma'yı sormaya cesaret ettim, uzun bir süre cevap alamadım, üsteledim; Zeliha abla:

- Sen sağ ol, dedi.

Ekmek bıçağı ile milise hücum etmiş, hemen vurmuşlar onu.

“Neyse acı çekmedi, o dakika öldü.” Böyle diyorlardı... Ya sevdiğini, aşkını anlatmaya kıyamadığını, öyle uzanmış, kan içinde gördüğü zaman, onun camlaşan gözlerine baktığı zaman? Samimiyetle, “Evet, iyi ki ölmüş.” diye düşünüyorum. Ben İlay, tek sevdiğim kız arkadaşım için, bunu söyleyecek hale düştüm, ha! Kader, acımızla eğleniyor! (Işımsu, 2020, s. 369).

Bulgaristan’daki Türklere yapılan işkencelerin yanında çeşitli asimilasyon politikaları da uygulanır. Türkçe yasağı olmak üzere İslam dininin vecibelerinin yasaklanması, domuz etinden Türklerin de yemeye zorlanması, sünnetin yasaklanması bu politikaların/baskıların başında gelir:

Bugün Stefan, bir hayli asık suratla, üzerinde “çok gizli” yazan bir kâğıt uzattı:

-Bundan böyle çalışmalarımız bilhassa bu maddeler çerçevesinde olacak, dedi.

Kâğıda baktım, ilk madde kırmızı ile yazılmış: “Türk dilinin gereksizliği”, sonra öbürleri “Eğer din seçmek gerekiyorsa, Bulgar-Ortodoks dini seçilmeli.” “Türklerin cenazesi Bulgar papazlar nezaretinde gömülmeli.” “Türk ve Müslüman isimleri gericiliğin ifadesidir. Bu yüzden bu isimleri taşıyanlar, idarelere hiçbir zorluk çıkarmadan, birer Bulgar ismi seçmelidirler.” “Hayvanlar arasında fark yoktur, bu yüzden domuz eti mutlaka yenmeli, yakın zamanda, Türk köylerine yalnız domuz eti sevk edilecektir.” “Evlerinde tavuk, koyun besleyenler bunları, yakın zamanda domuzla değiştireceklerdir.” (...) Evlerinizde Türkçe konuşmanıza aldığımız yoktu, şimdi engelleyeceğiz. Türkçe bilen çocukları dövmüyorduk, şimdi döveceğiz, hem iyi... Burjuva sünnetinize, arada bir camiye gitmenize, caminin orada durmasına karışmıyorduk, görmezden geliyorduk, şimdi en keskin gözle göreceğiz ve icabını yapacağız. Anladın mı! Öldürmeye varan yetki aldık (Işımsu, 2020, s. 346-349).

Eserde Bulgarlar Türklere ait medrese ve camileri askerî kışla yapar, Türklerin topraklarını zorla ellerinden alır, Türklerin evlerine gece baskınları düzenler, köyleri ateşe verirler:

Hatırladığım şey, tarihler değil; çektiklerimiz... Prenslik devrinde bizim bölgelere bütün askerî mıntıka yapmışlardı; medreseleri, camileri hep asker kışlası yaptılar. Ahalinin elinden zorla aldılar topraklarını, itiraz eden kesiyorlardı. Sık sık da gece baskınları yaparlardı, bütün bir köyü kılıçtan geçirir

yahut ateşe verirlerdi. Hem askerler yapardı bu işi, hem dağa çıkmış eşkıyaları, zaten biliyorsun (İşinsu, 2020, s. 70).

Romanda öteki inşası sadece Bulgarlar üzerinden gerçekleşmez. Türkçeyi reddeden ya da hafife alıp tercihini başka dilden yana kullanan “Türk” roman kişileri de vardır. “İnsan, öteki ile ilişki kurarken kendisini dil sayesinde ifade eder” (Atay, 2019, s. 69). Hobsbawm’a göre ‘biz’ olmayan ‘öteki’ büyük ölçüde deri renkleri, fiziksel farklılıklar ya da konuşulan diller üzerinden anlaşılır (Hobsbawm, 2002, akt. Buçukcu, 2020, s. 64). Balkanlarda Türkleri diğerlerinden ayıran husus Hobsbawm’ın ifade ettiği amillerden sonuncusu olan dildir. Eserde bazı anlatı kişilerinin bilinçli bir şekilde ana dilini reddettikleri ya da tercihini çıkarları doğrultusunda Bulgarcadan yana kullandıkları görülür. Bunlardan biri Bulgaristan’da yaşayan Türk asıllı *Yeni Işık* gazetesinin yöneticisi Selim Bilalov’dur. Türkçe yayın yapan bu gazete o yıl Bulgarca çıkmaya başlar. Selim Bilalov böylece Türk’e, Türklüğe değil “başka” mecraya hizmet eder:

Selim Bilalov, “Yeni Işık” gazetesinin yöneticisiydi. Geçen yıllarda Türkçe ve her gün çıkan bu gazete; dil akımıyla beraber bu sene Bulgarcaya dönmüş ve haftada üç kez yayımlanmaya başlamıştı. Çünkü partili büyüklerimiz öyle münasip görmüşler... Aslında bu, Türkçe tedrisat yapan okulların kapatılması gibi, Türk halkına Bulgarca’yı ana lisan etme gayretinin bir parçasıydı. Artık Aziz Nesin, Yaşar Kemal hatta Nazım Hikmet’in eserlerini de Türkçeden değil, Bulgarca tercümelelerinden okumamızı istiyorlardı... (İşinsu, 2020, s. 46).

Anlatıda, Bulgarlara çalışan Süleyman Gavazov’a göre Türkçe konuşmak çok da önemli değildir. Önemli olan parti çıkarlarına uygun hareket etmektir: “-Bakın yoldaşlar, okullarda Türkçe veya Bulgarca okunmuş ne fark eder? Bizler bir bütün olarak sosyalizmin hizmetindeyiz. (...) Çalışın! Parti sizden çalışma bekliyor, o kadar. Düşünmenize gerek yok, çünkü sizin için düşünenler var, parti, sizin için en iyi olanı seçecektir” (İşinsu, 2020, s. 129). Süleyman Gavazov’a³ göre Bulgarca

³ Selim Bilalov ve Süleyman Gavazov örnekleri Ramazan Korkmaz’ın *Gün Uzar Yüzyıl Olur*’da tespit ettiği Sabitcan-Tansıkbayev tipleriyle örtüşür: “Gün Uzar Yüzyıl Olur’da yazar, Sabitcan-Tansıkbayev tipleriyle anadil izleğini daha sorunsal bir boyuta taşır ve bu sorunsallığın sistematik kurgusuna dikkati çeker. Sovyet yatılı okullarında Rusça eğitim alan ve ideolojik koşullama ile yönlendirilen bu insanlar, Orozkul gibi, kendilerini yalnızca yatay bir akışta ve biyolojik bir düzlemde gerçekleştirebilmektedirler. Bütün endişeleri daha rahat yaşamak, daha üst bir rütbeye atanmak ve başkalarınca hakemedikleri saygıyı görmekten oluşmaktadır” (Korkmaz, 2014, s. 162).

eğitim alanlar daha iyi noktalara gelecektir. Türkçe eğitim alanlar ise ileride önemli görevler alamayacaklar, boşuna okumuş olacaklardır:

Biliyorsunuz, üç yıldır Türk okullarını kapatıp, çocuklarımızın tahsillerini Bulgarca yapmalarını sağladık. Niçin mi?.. Parti, sizi düşündüğü için. Çünkü Türkçe okuyan çocuklar, lise ve üniversite tahsillerinde başarılı olamıyorlardı. Mekteplerden, köye tarım işçiliğine dönüyorlardı. Hâlbuki sizlerin çocuklarının da okuyup, yarının doktorları, mühendisleri, öğretmenleri olması mümkün. O hâlde tek dil, Bulgarcadır yoldaşlar (Işınsu, 2020, s. 130).

Süleyman Gavazov⁴, sosyalizm propagandası için İlay'ın köyüne gelir. Türklük mücadelesinde olanları ihanetle suçlar ve onların yargılanacağını söyler: “Şunu hepimiz aklınıza koyun ki; Birleşmiş Milletler’e müracaat edip, azınlık haklarının korunmasını isteyen bu hainler, bu rejim düşmanı karşı devrimciler, bu gericiler, bu kapitalist Türkiye ajanları, sosyalizme ihanet ve casusluk suçlarından yargılanıp, hak ettikleri cezayı bulacaklardır!” (Işınsu, 2020, s. 129).

Bir başka ötekileştirme ise “değer yitimi, kimliğin örselenerek değişen hayat tarzları” üzerinden gerçekleşir. Bu roman kişilerinin ortak yönü ise komünizm sistemini benimseyip ilkelerini savunur olmalarıdır. Romanda din tahsili gören Selim Bilalov, İslamiyet’i zararlı bulan çalışmalar da yapar. Bulgarlar bu çalışmalarını oldukça önemser ve Türklere karşı propagandada kullanır:

Selim Bilalov, din tahsili görmüştü. Bu sebepten, İslamiyet’in gerici bir din, orucun sıhate çok zararlı, tıbbı aykırı, zekâtın soygun, sünnetin ise taş devri âdeti olduğunu, çok iyi biliyordu! Bu konuda iki eseri meşhurdu; “Kadere İman” ve “Zararın Neresinden Dönülse Kârdır” isimli bu kitapları bizlere satır satır ezberletmişlerdi. Konferansa gelen adamlar ve okuldakiler bilhassa dururlardı bu kitapların üzerinde (Işınsu, 2020, s. 46).

Mehmet Ali’nin babası Con Ahmet de tıpkı oğlu gibi ahlaksız biridir. Aile içi mahremiyeti önemsemeyen Con Ahmet, karısını içki masalarında erkeklere meze

⁴ Romanda Bulgar’la evlenen Türk kızı, Türklüğünden utanan ve reddeden Süleyman Gavazov’un kızıdır:

-Gavazov neden böyle bir şey sordu, tahmin edemedin mi?

- Hayır.

-Çünkü onun kızı evlendi bir Bulgar’la. (...)

- Yani, diyor Stefan neden sonra, kendi kızı evlendi diye bütün Türk kızlarını Bulgarlarla evlendirmek istiyor, öyle mi?.. Sence oç mü alıyor aklınca... (Işınsu, 2020, s. 153).

edecek kadar değerlerini yitirmiştir. Con Ahmet'in Türklüğünden hiçbir iz kalmamıştır. Karısı ise kocasının bu hâllerine dayanamamış ve intihar etmiştir:

Bu Con Ahmet, şey yani ahlaksızın biridir. Yani anlayacağın eve çok erkek getirdi, çok. Yenilip içildi, ziyafetler oldu. Kadın, ses etmeden onlara sofraya hazırladı durdu. Sonra uşaaam, yani anlıyor musun; o erkekler yani anlıyor musun, kadından başka şey de istemişler, işte öyle... Kadın da bu rezilliğe dayanamayıp... Anlıyor musun? (İşinsu, 2020, s. 56).

Con Ahmet, oğlunu terbiye edeceği yerde ahlaksız öğütlerde bulunur. Oğlunun İlay ile sevgili olduğunu bilen baba, oğluna bazı cinsel tavsiyelerde bulunur: “-Ne yapıyorsun o kızla, seni kastederdi. Öpüşüyor musunuz, memelerini tuttun mu, bacaklarını elledin mi? Hayır, hayır deyince de, alay ederdi; sen erkek değilsin be, anan orospuydu, ben de tam erkeğim, nedir eksikliğin be Mehmet Ali?” (İşinsu, 2020, s. 304).

Çiçekler Büyür'de kimlik yitimine uğramış bir başka kahraman ise Mehmet Ali'dir. Mitat Durmuş aynileşme çabalarının benlik ve kendilik yitimine sebep olacağını söyler (2020, s. 236). Mehmet Ali'nin Bulgarlar gibi olma çabası onda kimlik yitimine sebep olur. Mehmet Ali, Türklük için mücadele edenlerin yanlış yolda olduklarını düşünür. Bu yolda olanlar Türklüğü değil tutsaklığı seçmişlerdir. Mehmet Ali Türklüğünden utanmakta, Türk olduğu için solucan gibi hissetmektedir. Çünkü bu ret ona maddi anlamda kolay ve çok kazanç sağlayacak, Bulgarların gözünde onu iyi bir noktaya taşıyacaktır:

- Benim için tek manası var bütün bu işlerin İlay, onlar Türk olmayı, yani tutsaklığı seçtiler! Sen ise bu tutsaklığı sürdürürken, bin çeşit yüz takınıp, aklınca bir şeyler yapmak istiyorsun. Hiçbir şey yapamazsın bu aptallığımla, bu seçimle... (İşinsu, 2020, s. 83).

-Evet, çok haklısın, diye bağıyor, rahatsız oluyorum Osmanlı kalıntısı olmaktan. Tutsaklıktır, zavallılıktır! İnsanın en aşağılığıyız burada, bu senin toprağımız toprağımız dediğin yerde! Ben solucan gibi hissediyorum kendimi. O hâlde, anlıyor musun, o hâlde seçimimi yapmam lazım!.. Con Ahmet'in oğluyum, evet seçimini yapar Con Ahmet'in oğlu... İlay canım, bak ben sana Bulgar olmanın yüzlerce faydasını sayabilirim, ama sen bana Türk olmanın tek faydasını söyleyebilseydin... (İşinsu, 2020, s. 84).

Nasıl derin bir utanç içine düştüğümü bilemezsin. Osmanlı kalıntısı olmaktan nasıl tiksindiğimi! Onların ezmesi bir yana, ben ezildim, bittim. Hamam böcekleri gibi hissettim kendimi... (İşinsu, 2020, s. 292-293).

Smith, milliyetçiliğin ana motif ve temaları arasında yer alan şeref olgusunun gereği olarak “üyelerin cemaatlerine, onun ‘manevî değerlerine’ layık biçimde saygı gösterilmesi ve itibar edilmesi” (2017a, s. 89) gerektiğini vurgular. Buradan hareketle Mehmet Ali, Con Ahmet, Selim Bilalov, Süleyman Gavazov gibi tipler bu manevî değerleri örseleyen, değerlere saygı duymayan kimliğini yitirmiş roman kişileri olarak kabul edilebilir.

Eserde anlatı kişilerinin ötekileştirilmesinin yanında “komünist” rejimin de Türk milletinin kültürel ve ahlaki kodlarına aykırı olduğu için ötekileştirildiği görülür. Romanda Bulgarların sosyalist sistem adı altında insanları nasıl ezdiğine, kullandığına ve insanların haklarını yediğine değinilir. İlay’ın annesi Zehra, tarlaya gidemeyecek kadar hastadır. İşe bir gün gitmediği takdirde beş günlük yevmiyesi kesilir. Rejimin emeği nasıl “acımasızca” sömürdüğüne dikkat çekilir: “Annem dikilip duruyordu, dedem: - İstersen yarın işe gitme, dedi. O zaman Zehra gelin, büsbütün telâşlandı: - Hiç olur mu baba, hiç olur mu, dedi, bir güne karşı beş gündelik kesiyorlar, olmaz; giderim!” (Işinsu, 2020, s. 22).

Anlatıda, Bulgaristan’daki Türklerin elinden mülkiyet hakları alınır. Koyunlar da komünist sistemle yönetilen devlet için beslenir. Türkler köle gibi devlet adına/rejim için karın tokluğuna çalıştırılır. Bu işi ayyuka çıkaran Türk düşmanı Todor Jivkov’tur:

1956 yılında Todor Jivkov parti yöneticisi seçilince, 44’ten o zamana, elde avuçta kalan son toprak parçalarını da devletleştirmek için büyük bir “Aydınlatma” kampanyasına girişmiş, bizim son bağ öyle gitmiş... İki koyun beslemeye çalışıyorduk. Koyunların yünlerinin, sütün üçte ikisinin ve kuzuların hepsinin devlete verileceğini çok iyi biliyordum. Buna rağmen elimde değil, tutulmuştum o kara benekli kuzuya, benimdi o! Bakıp besleyeceğim, günbegün geliştiğini izleyebileceğim, bundan ötürü gurur duyacağım bir varlık. Almamaları için dua ediyordum.

Aldılar... Boynuna sarılıp kalan ellerime değnekle vurarak. Pek fazla üzüldüm. Dedem bir daha kuzu sahibi olmayalım diye, o iki koyunu hemen TeKeZeSe’ye bağışladı (Işinsu, 2020, s. 51).

Sistem, milleti karın tokluğuna çalışmaya alıştıırır ve bunu zorunlu hâle getirir ki İlay’ın annesi her gün çalışmasına rağmen cebinde eczaneden aspirin alacak parası yoktur: “- Aldın mı bari aspirin? / - Param yoktu” (Işinsu, 2020, s. 86). Romanda üç

koyunu olan Yusuf Ağa, hasta olan çocuğunu daha iyi besleyip iyileştirmek için bir koyununu keser. Bu yüzden büyük ceza alır:

Yusuf Ağa'nın üç koyunu vardı. Birkaç aydan beri çocuğu hastalık çekiyordu, ben görmüştüm oğlanı, zayıflamış, kuru muş kalmış. Kızmış işte adamın kafası, kesmiş koyununu. Bir kaç gün çocuğunu beslemiş. (...) Yusuf Ağa, kooperatifin, dolayısıyla sosyalist devletimizin malını çalmakla suçlandı. Şu adı bir hırsızlık değildir, resmî hırsızlıktır ve cezası ağırdır (İşinsu, 2020, s. 144).

Çiçekler Büyür'de komünizmin aile hayatını yerle bir ettiği, Türk milletinin değerlerine aykırı bir hayat sunduğu fikri temas edilen konulardan biridir. Özellikle Türk milletinin aile ve değerler sisteminde önemli bir yeri olan “nikâh”ın komünist sistemde bir anlamı yoktur:

-Nikâh geçmedi başından.

-Abe komünistin nikâhı olacağına, hiç olmasın. Ailesi verdi mi kızı, sen onu nikâh say. (...)

- Abe sen de yeni moda olmuşsun Zeynep kadın, eskiden el âlemin içinde nikâhlı kocasına sarılmazdı insan.

-O eskidendi, komünistlik geleli her şeye yasak kondu, bu işler serbestledi, bilmez misin? (İşinsu, 2020, s. 295-296)

Eserde komünist sistemin sosyal hayata zarar verdiği konusuna da değinilir. İlay'a göre cezasına devam eden yol işçilerinin hepsi artık birer makinedir. Duyguları neredeyse yok olmuş, robotlaşmışlardır.

Sonuç

Emine İşinsu'nun *Çiçekler Büyür* romanı milliyetçilik ve öteki inşası bakımından Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Anlatıda ötekinin varlığı 'biz'i ya da 'ben'i daha belirgin hâle getirir. Romanda Türk kadınlara yaptıkları tecavüzler, Türklere uyguladıkları asimilasyon politikaları, işkence, baskı ve zulümler, Türklerin ana dili olan Türkçeyi kullanım kısıtlamaları, dinî vecibelerini yerine getirmelerine izin vermemeleri Bulgarların, öteki olarak inşasının sebepleri arasındadır. Öteki inşası sadece Türk olmayan unsur üzerinden gerçekleşmez. Türk olup da kendi değerlerini ve kimliğini yitiren, 'biz'den uzaklaşan roman kişileri de ötekileştirilen unsurlar arasındadır. Bir diğer ötekileştirme ise “komünist” rejim üzerinden gerçekleşir. Bulgaristan yönetimi tarafından uygulanan bu sistem,

insanları -daha dar anlamda Türkleri- sömürdüğü, özgürlük alanlarını kısıtladığı ve ahlaki değerleri yok ettiği düşüncesiyle ötekileştirilen rejim olarak anlatıda yer alır.

Etik Beyan

Bu çalışmanın Doç. Dr. Veli Uğur danışmanlığında tamamlanan “Milliyetçiliğin Türk Romanına Yansıması (1960-1980)” başlıklı doktora tezi esas alınarak hazırlandığı bildirilmiştir (Doktora Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla 2024). Çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında belirtilen tüm kurallara uyulduğu beyan edilmiştir.

Etik Kurul Onayı

Araştırmanın etik kurul izni gerektirmeyen araştırmalardan olduğu beyan edilmiştir.

Çıkar Çatışması ve Finansal Katkı Beyanı

Yazar tarafından herhangi bir çıkar çatışması ve finansal katkı beyan edilmemiştir.

Kaynakça

- Akpınar, S. ve Şahin, B. (2017). Orhan Pamuk romanlarında öteki. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 5(11), 330-344.
- Atay, D. (2019). *II. Meşrutiyet devri Türk öykülerinde kimlik inşası* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ardahan Üniversitesi.
- Belge, M. (2017). Türkiye’de zenofobi ve milliyetçilik. T. Bora ve M. Gültekinil (ed.), *Modern Türkiye’de siyasî düşünce cilt 4: milliyetçilik* içinde (s. 179-192). İletişim Yayınları.
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik inşası*. Aşina Kitaplar.
- Billig, M. (2002). *Banal milliyetçilik* (C. Şişkolar, çev.). Gelenek Yayıncılık.
- Buçukcu, Ö. (2020). *Milliyetçilik - tarih teori ve temel meseleler*. Ketebe Yayınları.
- Durmuş, M. (2010). Bahtiyar Vahapzade’nin şiirlerinde öteki algısı. *Erdem*, 52, 56-61.
- Durmuş, M. (2020). *Ömer Seyfettin’in anlatılarında kendilik bilinci ve öteki*. Fenomen Yayıncılık.
- Girard, R. (2013). *Romantik yalan ve romansal hakikat edebi yapıda ben ve öteki* (A. Etensel İldem çev.). Metis Yayınları.
- Işın, E. (2020). *Çiçekler büyür*. Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Korkmaz, R. (2014). *Aytmatov anlatılarında ötekileşme sorunu ve dönüş izlekleri*. Grafiker Yayınları.

- Millas, H. (2000). *Türk romanı ve öteki ulusal kimlikte Yunan imajı*. Sabancı Üniversitesi Yayınları.
- Millas, H. (2017). Millî Türk kimliği ve öteki (Yunan). T. Bora ve M. Gültekingil (ed.), *Modern Türkiye'de siyasî düşünce cilt 4: milliyetçilik içinde* (s. 193-201). İletişim Yayınları.
- Savrun, E. (2018). Modern milliyetçilik. H. Acar (ed.), *Milliyetçilik tipolojileri içinde* (s. 3-24). Nobel Akademi Yayıncılık.
- Schnapper, D. (2005). *Sosyoloji düşüncesinin özünde öteki ile ilişki* (A. Sönmezay çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Smith, A. D. (2017a). *Etno-Sembolizm ve milliyetçilik* (B. F. Çallı çev.). Alfa Yayınları.
- Smith, A. D. (2017b). *Millî kimlik* (B. S. Şener çev.). İletişim Yayınları.
- Solak, Ö. (2020). *Edebiyat, iktidar, ideoloji*. Paradigma Akademi.
- Şengül, A. (2007). Edebiyatta ötekilik meselesi ve Türk edebiyatında öteki. *Karadeniz Araştırmaları*, 15, 97-116.
- Taştan, Y. K. (2017). *Balkan savaşları ve Türk milliyetçiliğinin doğuşu*. Ötüken Yayınları.
- Ulu, Y. S. (2017). *İkinci meşrutiyet dönemi Türk romanında kimlik inşası* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ardahan Üniversitesi.

Araştırma Makalesi/Research Article
DOI: 10.53711/balkanistik.1405369
<i>Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi</i> , 2024, 6(1), 16-46
<i>Journal of Balkanistic Language and Literature</i> , 2024, 6(1), 16-46

FÜGEN ÜNAL ŞEN'İN *BİR AVUÇ MAZİ* ADLI MÜBADELE ROMANINDA YAPI, TEMA VE ANLATIM

Ayşe Sümeyye KOLAKOĞLU*

ÖZ: Roman, insanın ve insana dair her meselenin konu olabileceği kurmacaya dayalı bir anlatım türüdür. Toplum hayatında meydana gelen siyasi ve sosyal olaylar, insanı etkilediği gibi malzemesi insan olan roman türüne de içerik ve yapı bakımından yön verebilmektedir. Bu tür olaylardan biri de Türkiye ile Yunanistan arasında geçtiğimiz yüzyılın ilk çeyreğinde başlayan ve beraberinde büyük acılar getiren nüfus mübadelesidir. Türkiye sınırlarında uzun bir süre belleklerde yaşayan mübadele konusu, yakın bir zamanda yazın sahamıza girmiş, bilhassa romanların kendine özgü dünyasında yer bulmuştur. Bunlar arasında Fügen Ünal Şen'in *Bir Avuç Mazi* romanı da bulunmaktadır. *Bir Avuç Mazi*, bir mübadele romanı olarak içeriği yanında modern tekniklerle kurgulanmış olması bakımından da dikkat çekmektedir. Bu bağlamda yazar romanında bireye ve bireyin iç dünyasına odaklanmakta, mübadelenin acı yanlarını bireyi gölgede bırakmadan kurgusal düzleme taşımaktadır. Bu çalışmada söz konusu özellikleriyle öne çıkan *Bir Avuç Mazi*'nin içerik ve yapı bakımından çözümlenmesi ve mübadele romanları içindeki yerinin belirlenmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Fügen Ünal Şen, *Bir Avuç Mazi*, Türk Romanı, Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi, Zorunlu Göç.

* Öğr. Gör. Dr., Trakya Üniversitesi, Rektörlük, Türk Dili Bölümü, e-posta: aysesumeyyeturan@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1351-8047



OPEN ACCESS

© Copyright 2024 Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi

Cite As/Atıf: Kolakoğlu, A. S. (2024). Fügen Ünal Şen'in bir avuç mazi adlı mübadele romanında yapı, tema, anlatım. *Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(1), 16-46.

Geliş Tarihi (Received): 15.12.2023

Kabul Tarihi (Accepted): 06.05.2024

STRUCTURE, THEME AND NARRATION IN A NOVEL ABOUT POPULATION EXCHANGE: *BİR AVUÇ MAZİ* BY FÜGEN ÜNAL ŞEN

ABSTRACT: Novel is a type of narrative based on fiction in which humans and every human issue can be the subject. Political and social events occurring in social life not only affect people but also can shape the genre of the novel in terms of content and structure. One such event is the population exchange between Turkey and Greece, which started in the first quarter of the last century and brought great suffering. The subject of the population exchange, which has lived in memories for a long time within the borders of Turkey, has recently entered our literary field and has found a place, especially in the unique world of novels. One of these novels is Fügen Ünal Şen's novel titled *Bir Avuç Mazi*. *Bir Avuç Mazi* draws attention not only for its content as a novel about the population exchange but also for its construction with modern techniques. In this context, the author focuses on the individual and the individual's inner world in her novel and brings the negative aspects of the exchange to the fictional plane without overshadowing the individual. In this article, it is aimed to analyze *Bir Avuç Mazi* in terms of content and structure, and it is also aimed to determine its place among novels about the population exchange.

Keywords: Fügen Ünal Şen, *Bir Avuç Mazi*, Turkish Novel, Turkish-Greek Population Exchange, Forced Migration.

Giriş

Kurmaca bir metin olarak romanlarda yaşamın ya da gerçeğin birebir kendisinin görülmediği bilinen bir husustur.¹ Romanın kendine özgü bir evreni, bu evrende yer alan unsurların uyumlu bir bütünlük oluşturmasına bağlı olan kurmaca bir gerçekliği vardır (Aktaş, 1991, s. 14-30). Bu evrenin dış dünyadaki herhangi bir nesnel gerçeğin ya da zaman diliminin yerini alması olası değildir. Öte yandan bu metinleri yaratan sanatçının hayal dünyası da yaşamın sunduğu çeşitli imkânlardan beslenerek zenginleşir. Sanatçı, sahip olduğu malzemeyi yeni bir evren inşa etmek üzere farklı biçimlerde kullanır ve bunu yaparken de yarattığı ürünle gerçek dünya arasında farkında olarak ya da olmayarak dolaylı bir ilişki kurmuş olur. Kimi zaman bu ilişki, roman yazarlarının tarihsel olaylara gösterdikleri ilgiyi kurguya taşıma çabalarıyla son derece kuvvetlenir.

Türk yazınında söz konusu ilginin belirtilerini; siyasi, sosyal, kültürel hayatımızda etkili olan önemli süreçlere kayıtsız kalamamış yazarlarımızın roman

¹ Romanlardaki kurmaca gerçeklik ile nesnel gerçeklik arasındaki farklar ve yakınlıklar üzerine yapılan ayrıntılı bir tartışma olarak bk. Çıkla, S. (2002). Romanda kurmaca ve gerçeklik. *Hece: Roman Özel Sayısı*, 65/66/67, 111-129.

metinlerinde açıkça görebilmek mümkündür. Nitekim Tanzimat'tan bugünlere uzanan süreçte Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı, Millî Mücadele, Cumhuriyet'in ilanı, demokratikleşme adımları ve askerî müdahaleler gibi toplumsal belleğe kazınması muhtemel pek çok olay vuku bulur. Bunların her biri, kurmaca dünyanın eşliğinden ayrı ayrı atlarken metinler arasında da içerik yönünden bütünlük oluşturacak benzerlikler yaratır.

Türk toplumunu derinden etkileyen, son derece önemli olaylardan biri de Türkiye ile Yunanistan arasında 30 Ocak 1923 tarihinde imzalanan *Türk ve Yunan Nüfuslarının Mübadelesine İlişkin Sözleşme*² sonucu yaşanan zorunlu göçlerdir. On dokuz maddelik bu sözleşme ile “Türk topraklarında yerleşmiş (établis) Rum Ortodoks dininden Türk uyrukları ile, Yunan topraklarında yerleşmiş Müslüman dininden Yunan uyruklarının, 1 Mayıs 1923 tarihinden başlayarak, zorunlu mübadelesine girişilecektir. Bu kimselerden hiç biri, Türk Hükümetinin izni olmadıkça Türkiye'ye ya da Yunan Hükümetinin izni olmadıkça Yunanistan'a dönerek orada yerleşmeyecektir.” hükmü verilir ve daha çok din temelli olduğu anlaşılan zorunlu bir göç hareketi başlatılır. Fikrî cephede hazırlıkları Balkan Savaşlarına kadar giden nüfus mübadelesi (Bozdağlıoğlu, 2014, s. 11) zorunlu ve karşılıklı oluşuyla “pek çok göç türü içinde özellikleri açısından ikinci bir örneği olmayan çok önemli tarihsel bir olgu” (Arı, 2017, s. 6) olarak değerlendirilir. Öyle ki bu mübadele, “dünyanın pek çok yerinde daha sonra gerçekleşen toplu nüfus ihraçlarında sık sık referans olarak kullanılır” (Hirschon, 2005, s. XVII).

Mübadele ile 456.720 Müslüman halkın Türkiye'ye, yaklaşık bir buçuk milyon Ortodoks Rum'un da Yunanistan'a zorunlu olarak göç ettiği belirtilir (Arı, 2003, s. 92). Bu sayılar, dönemin nüfusuna göre oldukça yüksek bir orana tekabül eder. Mübadele kapsamında yer alan halklar, yüzyıllardır memleket olarak gördükleri topraklardan onca savaş ve acıya rağmen ayrılmamışken gelinen nokta itibarıyla zorunlu olarak ayrılmak durumunda kalırlar. Her şeyi bir anda geride bırakmak yeterince dayanılmazken gerek göç yolunda gerek sonrasında birtakım sıkıntılar yaşanır ve bu olay, Türk-Yunan her iki kesimde de yalnız birebir maruz

² Anlaşma metni için bk. *Lozan barış konferansı tutanaklar-belgeler* (1969). (S. L. Meray çev.). Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi, C.I, T.I, K.II, 17-22.

kalanları değil, sonraki kuşakları da etkisi altına alacak olumsuz sonuçlara sebep olur.³

Neticede mübadelenin sarsıcı etkileri, üzerinden uzun bir zaman geçse de silinmez ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Bir Serencam* hikâyesinde geçen "Her şey unutulup geçer diyenlere inanmayınız: Bizim şimdiki ruhumuz dünkü hâdisatın muhassasıdır." (1998, s. 41) sözünü haklı çıkaracak şekilde 90'lı yıllardan itibaren mübadele hikâyelerinin anlatıldığı, "mübadele romanları"⁴ adıyla ayrı bir kategoride değerlendirilen metinler kurgulanır. Bununla beraber Türk toplumunda mübadelenin etkilerini ilk yıllarda görebilmek mümkün olmaz. Bu olay neredeyse hiç yaşanmamış gibi yıllarca suskun kalınır.⁵ Herkül Millas, Türk yazınında 90'lara kadar mübadelenin merkeze alındığı bir romana rastlanmazken Yunan yazınında ise bu olayın en başından beri tarih araştırmalarında ve edebî yapıtlarda yer bulduğunu belirtir (Millas, 2005a, s. 130-131). Millas bu durumu, mübadeleye bakışın her iki toplumda farklı oluşuyla ilişkilendirir. Buna göre Türklerde mübadelenin askerî bir zaferin sonucu olarak görülerek travmatik etkileri yumuşatıldığı için gündeme gelmediğini savunur. Yunanların ise Türklerin tutumundan farklı olarak mübadeleyi ağır bir yenilgi sonucunda gerçekleşen gurur kırıcı bir mesele olarak gördüklerini, ayrıca göç eden Rum sayısının fazla olması sebebiyle anıların taze tutulmaya çalışıldığını belirtir (Millas, 2005b, s. 339-340). Bir de Türklerin Anadolu'ya göçü, zorunlu tutulmadan önce, Balkan Savaşlarıyla beraber 1912-1920 yıllarına yayılarak yaşanmış ve alışılmış bir olay hâline gelerek çarpıcılığını çoktan yitirmiştir (Millas, 2005a, s. 126-128). Ancak mübadele hikâyeleriyle büyüyen nesiller, nihayetinde bu olaya tanık olanlar kadar sessiz kalamayıp hiç dinmeyen bu acıları anlatmak, belki de yarım kalan hayalleri tamamlamak isterler ve konuyu kurgusal düzleme taşırlar. Bu anlamda Feride Çiçekoğlu'ndan *Suyun Öte Yanı* (1992), Türk-Yunan nüfus

³ Mübadelenin bu olaya doğrudan ve dolaylı olarak maruz kalan kişiler üzerinde travma yarattığında pek çok çalışmada dikkat çekilir: "Sonuçta insanlar, başka bir seçenek önlerine konulmaksızın, zorunlu olarak göçü yaşamak durumunda kalmışlardır. (...) eylemin duygusal boyutta vurduğu darbeler, kuşaklar boyunca mübadillerin aşamadığı travmalara dönüşmüştür." (Arı, 2017, s. 6-7); "dostluklar, arkadaşlıklar, anılar; koskoca bir geçmiş geride bırakılıyordu. Bu büyük bir boşluk doğuracaktı insanların içinde; politikacılar, yöneticiler için insan değil devletlerin yüce çıkarları söz konusuydu ama yaşanan birkaç kuşağa yayılacak bir travmaya dönüşüyordu." (Dizman, 2014, s. 47)

⁴ Mübadele romanlarının adlandırılması hakkında bk. Akgün, A. ve Kumsar, İ. A. (2018). Mübadele romanı üzerine. *Mübadil Türklerin romanı* içinde (s. 19-24). Gece Kitaplığı.

⁵ Kemal Arı, Türkiye'de mübadele üzerine 1990'lara kadar hiçbir tarihi çalışmanın yapılmadığını belirtir. Bk. Arı, K. (2005). Bir tarih araştırma konusu olarak mübadele. *Yeniden kurulan yaşamlar* içinde (s. 387-400). Bilgi Üniversitesi.

mübadelesinin ana tema olduğu ilk roman olarak karşımıza çıkar. Millas, bu romanı “Türk edebiyatında yeni bir başlangıcın habercisi” (2005, s. 336) olarak görür. *Suyun Öte Yanı*’ndan sonra Mehmet Eroğlu’nun *Yürek Sürgünü* (1994) ve Ahmet Yorulmaz’ın *Savaşın Çocukları* (1997) romanlarının gelişi, mübadelenin Türk yazınında rağbet edilen bir konuya dönüştüğüne işaret eder.

Bir Mübadele Romanı Olarak *Bir Avuç Mazi*

Mübadeleyi anlatan yazarlar arasında, incelemeye konu olan *Bir Avuç Mazi* (2012) romanıyla Fügen Ünal Şen de vardır. Fügen Ünal Şen, gazeteci ve yazardır. *Günaydın*, *Sabah*, *Vatan* gazetelerinde çalışır. *Sonbahar Yakın*, *Bir Anı Paylaşmak*, *Kuytuda Büyür Hayat*, *Kuzey Yanım Ayazım* adlarında öykü ve deneme kitapları, *Hayat Herkese Yeter* adlı bir ağ günlüğü vardır. Burada deneme, sohbet ve röportaj türündeki yazılarını paylaşır. Yazarın ilk ve tek romanı *Bir Avuç Mazi*’dir. İlk baskısı 2012’de Everest Yayınlarından çıkar ve roman birkaç yıl içinde dört baskı yapar. 255 sayfadan oluşan romanın uzun bir aradan sonra 2023’te Mona Kitap’tan yeni bir baskısı daha çıkmıştır.

20

Fügen Ünal Şen, üçüncü kuşak mübadildir. Ailesi mübadele yıllarında Alasonya’dan Adana’ya yerleşir. Bilhassa anneannesinin Alasonya’ya dair anılarını dinleyerek büyür. Rumelili olmak, yazarın en sevdiği yanıdır⁶ ki bir mübadele romanı olarak *Bir Avuç Mazi*’nin ortaya çıkmasındaki en güçlü motivasyon kaynağı da budur. Ünal Şen, *Bir Avuç Mazi*’de kendi hikâyesini anlatmadığını özellikle vurgular⁷:

Bu kitap benim aile hikayem değil. Bunu özellikle belirtmek isterim. Zira kendi ailemin hikayesini yazmak mübadele gerçeğini sınırlardı. Sanırım kitabı okuyan mübadiller “benim ailem de bunları yaşamış” diyecektir. Mübadil

⁶ “Çocukluk anılarım, masal diye dinlediğim ‘an’lar, anlamını bilmediğim kelimeler, tadı sanki ve mutlaka sadece bizim aileye özel yemekler, kimilerinin komik bulduğu adetler, sarısı her şeyden fazla fotoğraflar, kırık ve titretilmiş bir Türkçe’de can bulan RUMELİ hatıraları... Ah benim en sevdiğim yanımda. Yarım, kanım. Rumeli tarafım.” Yazının tamamı için bk. Ünal Şen, F. (t.y.). *O kadardı*. Hayat herkese yeter. <https://fugenunalsen.wordpress.com/o-kadardi/>

⁷ 1990 *Sonrası Türk Romanında Türk-Yunan Mübadelesi* konulu doktora tezinde Hasan Doğruyol, *Bir Avuç Mazi*’yi aile geçmişinin kurguya taşındığı romanlar listesinde gösterir (2016, s. 57); ancak burada yazarın beyanını esas almak gerekir.

olmayanlar için ise bu topraklarda yaşanan bir sosyolojik olaya yeni bir bakış açısıyla bakma fırsatı yaratabilir.⁸

Yazarın amacı, zorunlu göçe tâbi tutulmuş herhangi bir aileyi anlatarak tüm zamanlara hitap edebilecek bir anlatım yakalamak ve aile geçmişinde mübadele bulunmayan okurlara bu tür insanların öyküsünü tarafsız biçimde ulaştırmaktır.

Bir Avuç Mazi'nin yazım aşamasında kapsamlı bir araştırma yapan Ünal Şen; Selanik'te bulunur, mübadele görmüş Rum kökenli insanlarla görüşür ve buradaki araştırma sürecini bütün detaylarıyla anlatır: "Mübadil toplantılarına katıldım, onların aile hikayelerini dinledim. Ankara'daki Devlet Arşivleri'nde o dönemin belgelerini inceledim. Özellikle Tasfiye Talepnameleri'nden çok yararlandım. Yapılmış sözlü tarih çalışmaları var, Gazeteci İskender Özsoy'un kitaplaştırdığı bu çalışmalar da çok destek oldu."⁹ Yaptığı görüşmelerde kendi hikâyesiyle Rum kökenli mübadillerin hikâyelerini ister istemez karşılaştırır ve bu hikâyeler arasındaki -neredeyse örtüşen- yakınlıkları keşfeder: "Adlar değişiyordu, mekânlar değişiyordu, diller değişiyordu ama yaşanan acı da, çekilen özlem de aynıydı."¹⁰ Böylelikle söz konusu olaya tarafsız ve bütünlüklü bir şekilde yaklaşır ve aile geçmişi dışında kurgusal gerçekliğe sahip bir evren yaratır.

Yazar, mübadelenin anlatıldığı romanlarda yaygın olarak görüldenden farklı olarak olayı değil bireyi ön plana çıkarır, bireye odaklanır ve romanda "En çok da duygularla. Mutlaka savrulmuşlukla, inatla, hayatla, aşkla, hınçla, ölümle, yaşama"¹¹, dolayısıyla bireyin iç dünyasıyla karşılaşacağımızı haber verir. Esasen *Bir Avuç Mazi*'nin içerik yanında incelenmeye değer noktası da burasıdır. Yazar, bireyin iç dünyasına eğilirken farklı anlatım tekniklerine başvurur. Bu anlamda iç monolog, bilinç akışı gibi modern teknikler yanında zamanda geriye gidişler

⁸ Medyaradar. (2012, 4 Şubat). *Gazeteci Fügen Ünal Şen'in kaleminden mübadelenin romanı: Bir avuç mazi!* 5 Aralık 2023 tarihinde <https://www.medyaradar.com/gazeteci-fugen-unal-senin-kaleminden-mubadelenin-romani-bir-avuc-mazimedyaradarozel-haberi-77879> adresinden erişilmiştir.

⁹ Medyatava. (2012, 25 Eylül). *Gazeteci Fügen Ünal Şen'den itiraf: Bir avuç mazi'yi ben yazmadım!* 5 Aralık 2023 tarihinde <https://www.medyatava.com/haber/gazeteci-fugen-unal-senin-itiraf-bir-avuc-maziyi-ben-yazmadim-72653> adresinden erişilmiştir.

¹⁰ Fügen Ünal Şen'in ağ günlüğünde yer alan 19.07.2011 tarihli *Ortak Acı* adlı internet yazıdan bir alıntıdır. Kaynak için bk. Ünal Şen, F. (2011, 19 Temmuz). *Ortak acı*. Hayat herkese yeter. <https://fugenunalsen.wordpress.com/2011/07/19/ortak-aci/>

¹¹ Yazarın 29.02.2012 tarihli ağ günlüğü yazısından bir alıntıdır. Yazının tamamı için bk. Ünal Şen, F. (2012, 29 Şubat). *Bir avuç mazi*. Hayat herkese yeter. <https://fugenunalsen.wordpress.com/2012/02/29/bir-avuc-mazi/>

kullanır. Ayrıca olay örgüsünü bilinçli olarak bir sarmal şeklinde kurgular: “Mübadil ailenin yolculuğu nerdeyse aynı sayfalarda, aynı coğrafyalarda sürüyor. Bu okuru bir an için anafora sokabilir. Zaten benim amacım da buydu. Mübadele nedeniyle yollara dökülenler gerçekten öyle tarifsiz bir anaforun içindeydiler ki ancak böyle bir kurgu okuru o günlere götürebilirdi.”¹² Bununla beraber anlatımın ilk sayfalarda zayıf başladığı, ancak daha sonra gittikçe güçlendiği dikkat çeker. Yazar, âdeta yazarken tecrübe kazanmış gibidir. Genel olarak bakıldığında ise *Bir Avuç Mazi*'nin yazarın ilk romanı olmasına rağmen mübadele romanları arasında fark yaratabilecek yapısal özelliklere sahip olduğu rahatlıkla görülür.

***Bir Avuç Mazi*'nin Olay Örgüsü**

Bir Avuç Mazi'nin en trajik olayı, başlı başına göçtür. Roman, okurun dikkatini zorunlu göç ve bu göçün kişiler üzerindeki etkisinde yoğunlaşacak biçimde kurgulanır. Olay örgüsü bir aylık zaman dilimi üzerine kurulur. Bu süreçte mübadillerin vatan bildikleri toprakları bırakmaları, bireylerin çaresizlik, tedirginlik, kaygı duyguları eşliğinde yaşadıkları ruhsal çöküş ve gelgitlerle dramatikleştirilir. Dolayısıyla en belirgin eylem, zorunlu yer değişikliğidir. Geri kalan anlatım, yer değişikliğine dayanan psikolojik betimlemelerden oluşur. Vatanı terk etmek zorunda kalmanın Türk-Yunan her iki taraf için de hiç kolay olmadığı yoğun biçimde hissettirilir. Bir yolculuğa başlanır ama yolculuk yıllarca sürüyor gibidir, bir türlü bitmez. Yolculuk kahramanların gözünde nasıl büyüyorsa okura da aynı his aktarılır. Bu anlamda roman ağır çekimde sahneleniyor gibidir.

Roman “*Ev Bir Hafta Uzaktaydı*”¹³ adlı ilk bölüm dışında adı konmayan yirmi dört bölümden oluşur. Bunlardan yarısının mekânı Alasonya, diğer yarısının mekânı da Mersin-Adana yoludur. Bölümlerin başında Mayıs 1924 tarihi yer alır ve bölümler bir Alasonya, bir Adana olacak biçimde sıralanır. Bu sarmal; Alasonya ile başlar, Adana ile biter. Alasonya geçmişi ve hüznü, Adana ise geleceği ve belirsizliği simgeler.

Olay örgüsünün merkezinde yer alan, dolayısıyla zorunlu olarak göç edenler Fethi Bey ve ailesidir. Alasonya’da yaşarlar. Ailenin kökleri, uzun zamandır

¹² Medyadar. (2012, 4 Şubat). *Gazeteci Fügen Ünal Şen'in kaleminden mübadelenin romanı: Bir avuç mazi!* 5 Aralık 2023 tarihinde <https://www.medyadar.com/gazeteci-fugen-unal-senin-kaleminden-mubadelenin-romani-bir-avuc-mazimedyaradarozelel-haberi-77879> adresinden erişilmiştir.

¹³ İlk bölümün adı oldukça manidardır. Göç, hem burunlarının ucunda duran bir gerçektir hem de bir haftanın bir ömür gibi geçtiği zaman dilimini temsil eder.

yaşadıkları Alasonya'ya sıkıca tutunmuştur. Ancak Osmanlı'nın Balkan topraklarını kaybetmesiyle binlerce Müslüman'ın olduğu gibi Fethi Bey ve ailesinin de yaşamları tehlikeye düşer. Balkan Müslümanlarının çete baskınlarına maruz kaldığı, mal varlıklarını kaybettikleri duyulur. Fakat Fethi Bey ve ailesi bir şekilde nüfus mübadelesine kadar Alasonya'da kalır. Mübadele anlaşması yapıldıktan sonra ise ailenin Türkiye'ye göçü başlar. Romanın ilk cümlesi "Mustafa Kemal çağırıyor, yarın yola çıkıyoruz." (Ünal Şen, 2013, s. 1) olur. Mayıs 1924'te Fethi Bey'in eline göç kâğıtları ulaşmış, göç sırası onlara gelmiştir. Fethi Bey, korku ve tedirginlik içinde evine ulaşır, eve geldiğinde onu karısı Cevriye ve on üç yaşındaki kızı Şebâl karşılar. Fethi Bey, sıranın onlara da geldiğini bir süre ailesinden gizler. Bu arada evleneli bir hafta olan ve ayrı bir evde yaşayan büyük kızı İkbâl, davetsiz bir misafir ile sarsılır. İkbâl'in evine gelenler Anadolu'dan zorunlu göçe tâbi tutulan Mitra ve iki yaşındaki kızı Anna Maria'dır. Bir kabileyle gelen anne kız, İkbâl'in evinin önünde perişan bir vaziyette durur. Kafileyeye eşlik eden Rum jandarma, Mitra ve kızını orada bırakır. İkbâl, anne kızın perişan görünümünden etkilenir ve onları evine alır. Bir yandan kaygılar içindedir, tepkilidir; diğer yandan da Mitra'nın hasta kızına su verir, çorba pişirir. Akşam olunca İkbâl'in kocası Sami eve gelir, davetsiz misafirlerin durumunu tartışırlar. İkbâl; Mitra'ya güvenmez, geceleri nöbet tutar, evini ona bırakıp gitmek zorunda kalacağına emin olduğu için kızgındır. Cevriye Hanım ise kızının bir Rum'a hizmetçi olmasını istemez ve Sami'den onu babaevine getirmesini ister. Sami ile İkbâl evden ayrılarak Fethi Bey'in evine dönerler. Fethi Bey, İkbâl'in eve gelişiyle bir araya toplanan ailesine göç kâğıtlarının geldiğini, toplanıp yola çıkmaları gerektiğini söyler ve ertesi gün hemen yola çıkarılır. Yanlarına hatırası ve maddi değeri olan kıymetli eşyalarını, yatak, yorgan ve yastıklarını alırlar. Alasonya'dan Katerin'e at arabasıyla geçerler. Yolun bu kısmına kadar zor zamanlarında hep yanlarında olan Rum komşuları Niko ve karısı Eli eşlik eder. Katerin'den Selanik'e trenle geçerler. Selanik'teyken Sami'nin babası Tevfik Bey'in evine giderler ve Tevfik Bey'in göç etmemek için intihar ederek ölmeyi seçtiğini öğrenirler. Mezarlık ziyareti yaparlar ve yola devam ederler. Selanik'ten gemiye binip Mersin Limanı'na ulaşırlar. Mersin Limanı'nda Yaşar adında bir arabacıyla anlaşılır ve Adana'daki evlerine doğru yola çıkarlar. Alasonya'dan gelen bu aileyle ilgili ön yargıları olan Yaşar, yol boyunca onları yakından tanıma fırsatı bulur ve onlarla ilgili düşünceleri değişir. Fethi Bey ve ailesini yol üstündeki evine götürür, orada misafir eder ve karınlarını doyurur. Birkaç gün süren yolculuğun

ardından Adana'daki eve nihayet varılır. Fethi Bey ve Cevriye Hanım hayata sıfırdan başlayacakları bu evi gezerek inceler ve olay örgüsü bu noktada sonlanır.

Böylelikle romanda göçe tâbi olan Fethi Bey ve ailesinin Alasonya'dan başlayıp Adana'da biten bir aylık hayatlarından bir kesit kurgulanmış olur. Hikâyenin Adana'da son bulmasıyla yeni hayatlarının nasıl devam edeceği, okurun hayal gücüne bırakılır.

***Bir Avuç Mazi*'de Bakış Açısı ve Anlatıcı**

Romanın anlatıcı figürü, “o” üçüncü tekil kişidir. Üçüncü tekil anlatıcı temelde “Kahramanların bütün geçmişini, her türlü hususiyetlerini zihinlerinden geçirdiklerini bil[en], iç konuşmalarını duya[n]” (Aktaş, 1991, s. 96) bir figürdür. Gürsel Aytaç, bu tip anlatıcının “Tanrısal (auktorial), yansız (neutral) ve kişisel (personal)” (2012, s. 15) olmak üzere üç farklı konumda olabileceğini belirtir. *Bir Avuç Mazi*'de bunlar arasından ağırlıklı olarak kişisel anlatım konumu benimsenmekle beraber zaman zaman yansız (neutral) konuma geçildiği de görülmektedir. Kişisel anlatım konumunu özetleyecek olursak bu yöntemde “kişi, çevre veya nesneyi gören roman kahramanıdır; ancak görüleni anlatıp aktaran anlatıcıdır. Anlatıcı, kahramanın zihin perspektifinden çevreye bakmış ve yine o zihnin kavrama gücüne denk düşen bir bakışla gördüklerini anlatmıştır.” (Tekin, 2016, s. 37). Bu türden bir anlatım, kahramanların iç dünyalarını, derinliklerini, hayallerini, isteklerini onların gözünden keşfetme imkânı sunar. Aşağıdaki alıntıda Fethi Bey'in roman boyunca kuvvetle hissedilen çaresizliği, kararsız yanları, ardı ardına sıralanan soruların onun sorabileceği türden olduğunu ve kişisel anlatım kullanıldığını gösterir:

Fethi Bey öylece durdu. Ne zamandır tek arzusu eve varıp yerleşmek, kapılarını dünyaya kapatıp, kızlarına sarılmak, kendi sıcaklarında, kendi ocaklarında, güvende olmaktı. Öyleyse şimdi, şu an bu fikir niçin gönlünü bulandırıyor? İçinde, çok derinde tuttuğu bir his, zamansız, orta yere çıkıverdiğinden mi mecalini kaybetmişti ayakları? Anlamıştı işte, demek gerçekte Adana'da onları bekleyen eve varmak istemiyordu. Günlerdir yoldaydılar ve o ana kadar tek evleri vardı, o da Alasonya'daydı. Ev denince gözünde, ömrünü geçirdiği, doğup büyüdüğü, ölmeyi hayal ettiği o iki katlı taş ev canlanıyordu (Ünal Şen, 2013, s. 101).

Burada Fethi Bey, bir iç muhasebe yaparak gerçek duygularını yoklar, içinde bulunduğu durumun görmezden geldiği yanlarıyla yüzleşir. Anlatım Fethi Bey'in mizacına uygundur, onun perspektifini yansıtır.

Kişisel anlatım konumunda “karşılıklı konuşmalara, yaşanmış söze, bilinç yansıtılmasına daha fazla önem verilmesi” (akt. Tekin, 2016, s. 39) hiç şüphesiz kahramanlarla bağ kurabilmeyi kolaylaştırırken romanda bireyin ön planda olmasını da sağlar. Alıntıda geçen unsurların her birine sahip olan *Bir Avuç Mazi*'de, zorunlu göç olayının kendinden çok birey üzerindeki etkilerinin yer tuttuğu görülür. Aşağıdaki alıntıda Fethi Bey'in kendi kendisiyle yaptığı konuşma, aklından geçenler kişisel anlatımın bir örneğidir:

Unutmalydı oraları. Oralar yaraydı. Açık, kanayan, acıtan yara... Ve yara açıksa, insanı öldürürdü, bilirdi. Öyle ise hemen şu an Selanik'i, Alasonya'yı gönlünden söküp atmalydı. Yoksa kolaya mı kaçıyordu? Gerçekten ne kadar çabuk unutursa o kadar mı az acı çekerdi?

Peki ya vefa?

O doğduğu, ölüp sonsuza kadar bağrında yatmayı düşlediği ama bir gecede bırakıp geldiği toprağına göstermesi gereken vefa?

Yok, yok, yüreğini çelmeyecek, kararından caymayacak, unutacaktı. Dünürü Tevfik Bey'in Selanik'te gülsuyu ve kavun kokan evini, Arnavut ciğerciyi, Boşnak börekçiyi Olimpos Meydanı'ndaki yürüyüşleri unutmalydı derhal.

İyi ne nasıl?

Bu yabancı şehrin sığağına inat, Olimpos'un tepesinden kopup gelen ve iliklerine işleyen zemheri soğukları değilse neydi şu an onu titreten?

Kolay mıydı unutmak?

Doğru muydu unutmak?

Hakkı mıydı unutmak?

Arka arkaya nefes aldı. Ne Altın Kapı, ne Asmalı Mahalle kahvesinde fokurdutulan elmalı nargileler... Topyekün unutmalydı (Ünal Şen, 2013, s. 99).

Böylece bir yandan romanın tutarlı ve gerçekçi yapısı korunur, diğer yandan da kişisel anlatımın imkânları kullanılarak kahramanların duygu, düşünce ve hayalleri, geçmiş ve gelecekleri rahatlıkla anlatılır.

Anlatıcı kimi yerde kahramanların henüz vakıf olmadığı gerçeklerden haber verir: “Bayan Mitra, Anna Maria’yı İkbâl’e uzattı, İkbâl titreyen dudaklarını bebeğin sabah ayazıyla buz kesmiş tombul yanaklarına yapıştırdı. Minik kızın süt kokusunu içine çekti. O an bilmiyordu ama bu süt kokulu nefes içinde büyüyen bebeğine can oluyordu.” (Ünal Şen, 2013, s. 177). Ancak onlar üzerinde tasarrufta bulunduğu görülmez.

Bazen de anlatıcı tarihî arka planın peşine düşer, kahramanların tarihî olaylar üzerine konuşmalarını aktarır ya da sözü ele alır. Ancak bu sırada verdiği tarihî bilgiler, bilimsel bir kitaptaki kadar düz biçimde betimlenir:

İsmet Paşa’nın imza attığı metinle, ‘Yeni Türkiye’ resmen tanınıyor sınırları başka devletlerce de kabul ediliyor, Yunanistan ile Türkiye arasında barış sağlanıyordu da asıl mesele Türkiye’de kalan Rumlarla, Yunanistan’da kalan Türklerin ne olacağıydı. Hükümetler, buna da çareyi, ‘Yunan ve Türk Halklarının Mübadelesine İlişkin Sözleşme ve Protokol’ü imzalamakta bulmuştu (Ünal Şen, 2013, s. 17).

Romanın gerçekçi yanına bir miktar gölge düşüren bu tutum, daha çok ilk sayfalarla sınırlıdır. İlerleyen bölümlerde tarihî gerçeklerle ilgili nesnel açıklamalar kaybolur.

Bir Avuç Mazi’de Zaman

Bir romanda zaman kavramı; vaka zamanı, anlatma zamanı, yazma zamanı ve okunma zamanı olmak üzere dört unsurdan oluşur. Vaka zamanı ile anlatma zamanı, romanın kurmaca gerçekliğinin bir parçasıdır (Aktaş, 1991, s. 107). Yazma ile okunma zamanları kurmacanın dışında kalır.

Bir Avuç Mazi’de kurmaca zaman, kahramanların hayatını değiştiren, olayların seyrini etkileyen, önemli bir unsurdur. Saatin tik-taklarına benzer şekilde zamana her bölümde vurgu yapılır. Ancak tam olarak kronolojik bir sıranın takip edildiği söylenemez. Kahramanların iç konuşmaları aracılığı ile eski günlere yolculuk edilir ya da kahramanların beklenti ve umutlarının yer aldığı bölümlerde geleceğe ulaşılır. Böylece geçmiş ve geleceğin bulunduğu “iç zaman” vaka zamanını genişletir. Romanın dış zamanı ise göç tebliğiyle başlayan, Adana’daki yeni eve varışla son bulan bir aylık süreyi kapsar. Her bölümün başında Mayıs 1924 olarak hatırlatılan bu bir aylık kısa süre, uzun vedalarla derinlik kazanır. Söz gelimi İkbâl’in evine vedası, birkaç bölümde anlatılır. Bunun yanında Alasonya’ya veda edilirken

ya da Mersin-Adana yolundayken de anılar sık sık canlanır; Fethi Bey ailesinin her bir ferdi kendi dünyalarında geçmişe, geçmişini temsil eden mekânlara giderler. Buna göre genişleyen vaka zamanı Balkan Savaşlarından hemen önceki yıllara kadar gitmiş olur.

Dış zamanın göç yolculuğuyla ilgili kısmı kronolojik biçimde seyreder. Mübadele için Selanik bindirme İskelesi'nde düzenlenen belgelerin tarihi, 18 Mayıs 1924'tür. Ailenin Adana'ya varışı ise Mayıs 1924'ün sonuna doğru gerçekleşir. Çünkü Cevriye Hanım, memleketten ayrılmadan, bahçedeki sardunyanın toprağından alıp göğsüne saklar ve bu toprağı sekiz gün sonra yeni evdeki bahçeye bırakır (Ünal Şen, 2013, s. 254). Buna göre yolculuğun ne kadar sürdüğü anlaşılır.

Yazarın zaman örgüsünü bilinçli olarak sarmal biçimde kurguladığı görülür. Dış zamanda olup bitenler, kahramanların zorunlu göç sebebiyle kendilerini bir anafurun içinde bulmalarına benzer şekilde Alasonya'dan Adana'ya, Adana'dan Alasonya'ya yapılan geçişlerle bir örüntü oluşturur. Bu ayrıntı, okurun da kendini bir anafurun içinde bularak kahramanlarla duygudaşlık edebilmesine katkı sağlar.

Bir Avuç Mazi'de Mekân

Şerif Aktaş'ın ifadesiyle kurmaca metinlerde “Olay örgüsünü oluşturan, olay parçalarının geçtiği yer mekândır. Kişiler, bir çevrenin içerisinde ve belirli bir zaman diliminde yaşarlar. Yaşadıkları çevre veya dönem kişiliklerinin oluşmasında önemli bir etkidir.” (2005, s. 177). *Bir Avuç Mazi*'de hikâyesi anlatılan mübadil Müslüman-Türk ailenin kuşaklar boyunca kök salarak yoğrulduğu mekân, Alasonya'dır. Zorunlu göçe tâbi tutularak yerinden edilen Balkanlı tüm aileler gibi Fethi Bey ve ailesi de Alasonya'ya veda ederken bu mekâna hüzünlü sis bulutları çöker. Aile bireyleri önce Alasonya'nın dağına, taşına, belleklerinde yer eden her köşesine; ardından da emek ve huzur mekânı olan evlerine veda ederler. Bu sebeple romanda iç ve dış mekânlar ayrıntılı olarak yer bulur.

Dış mekân/çevre olarak Alasonya¹⁴, Fethi Bey'in ailesindeki her üyenin vatan/ev olarak gördüğü, belleklerini inşa eden bir yer olduğu için romanda geniş

¹⁴ Alasonya, bugünkü Yunanistan'ın Teselya bölgesinde bulunan bir şehirdir. Yunanistan'ın en yüksek dağı olan Olimpos'un eteklerine kurulmuştur. Geniş bir tarım arazisine sahiptir. Bölgeye siyasi açıdan bakıldığında on dokuzuncu yüzyılın sonlarında hareketliliğin başladığı görülür: “1881'de Teselya Yunanistan'a bırakıldığında Alasonya güçlü bir garnizon ve yeni bir gümrük idaresiyle Osmanlılar'ın sınır karakolu hâline geldi. (...) I. Balkan Savaşı sırasında Alasonya, Yunan ordusu tarafından ele

biçimde betimlenir. Alasonya’da bulunan en önemli sembol Olimpos Dağı’dır. Çünkü Alasonya, “git git bitmez bir dağın yamacında...” (Ünal Şen, 2013, s. 192), Olimpos Dağı’nın eteklerine kurulmuş bir kasabadır. Alasonya ve Olimpos arasında güçlü bir çağrışım ilişkisi vardır. Kişilerin Alasonya’yla ilgili hafızalarına kazıdıkları fotoğrafın en önemli parçası Olimpos Dağı’dır: “Küçük Olimpos Dağı’nın eteklerinde, nazlı gelin duvağı gibi asılı duran sis bulutu, günün cılız ışıklarından kaçıp yamaçlarda oyalanıyor, oradan da ovaya iniyordu; ağırdan.” (Ünal Şen, 2013, s. 1). Romanda Alasonya’nın betimlendiği yerlerde büyük oranda Olimpos da imaja dâhil olur.

Romanda Alasonya haricinde dış mekân olarak göç yolu üzerinde yer alan diğer Balkan toprakları da bulunur; fakat Balkanlar’daki farklı şehirler, Alasonya kadar ayrıntılı betimlemelerle anlatılmaz. Büyük bir kısmı, göç yolculuğu sırasında kurguya katılır. Alasonya Selanik hattında yer alan kasaba veya şehirler arasında Pazarlı, Bayraklı, Santovo, Duhlišta, Katerin, Libanovo isimleri geçer. Bir de İncekarasu ve Karaazmak Nehri ile Selanik Tumba Tepesi gibi yine ismen geçen yerler de vardır. Romanda göç olayının kargaşasından ziyade bu olayın kahramanlar üzerindeki etkilerine ağırlık verildiğinden yolculuk sırasında geçilen Balkan toprakları hızlı bir şekilde atlanan film şeridinin parçalarını andırır.

Mübadele romanlarındaki Balkan coğrafyasının temsil edilme şekline bakıldığında Balkanlar’ın geride bırakılan cennet köşeleri olarak belirdiği ifade edilir: “Balkanlarda karışıklıklar çıkmadan önce Türkler için mekânlar mutluluğun temelidir. Göçler bir tür cennetten kovulma macerasıdır.” (Doğruyol, 2016, s. 278). Ailesiyle Manastır Vilayeti, Kozana Livası, Alasonya Kasabası, Ahmet Çavuş Mahallesi’nde yaşayan Fethi Bey ise bu cennet mekânın artık acı veren izlerini silmek ister: “Ne Altın Kapı, ne Asmalı kahvesinde fokurdutulan elmalı nargileler... Topyekün unutmalydı.”, “Hamzabey Bedesteni’ni silmeliydi zihninden.”, “Alaca İmarethanesi’nin gönlünü doyuran her sıcak lezzetinin izini silmeliydi.”, “Hortacı Süleyman Efendi Camii’ni, Molozboyu’ndaki Floka pastanesini, Yalılar’daki Kerim Efendi Sineması’nı yerle bir etmeliydi.” (Ünal Şen, 2013, s. 99-100). Unutulmak istenen, artık acı veren bu yerlerden bahsedilirken mekân ve hatıraların iç içe geçtiği, belleğin mekâna sindiği dikkat çeker.

geçirilen ilk Osmanlı şehri oldu. 1923’te Lozan Antlaşması’nın sonucunda şehrin kalan son Türk sakinleri de Anadolu’ya göç etti.” (Kiel, 2020, s. 71-73).

Romanda iç mekânlarla ilgili betimlemeler, kişilerin karakter sürecine katkı sağlayan önemli bir unsur olarak kullanılır. En başta Alasonya'daki Fethi Bey'in konağı ve İkbâl ile Sami'nin evleri, içinde barındırdığı kişilere sıcak, rahat ve güvenli bir ortam sunan, aile ilişkilerinin pekiştiği mekânlar olarak dikkat çeker. Fethi Bey'lerin Alasonya'daki evleri şu şekilde betimlenir:

Üst katta iki, alt katta iki oda mevcut iki katlı ev. Bahçesinde bir adet samanlık ve avlu... Evin etrafında dört dönüm meyveli bahçe, ayrı yerlerde 6 dönüm dutluk, 5 dönüm tütün tarlası içinde çiftlik evi. 7 dönüm yemiş, sebze, buğday, susam ekilen bahçe... (Ünal Şen, 2013, s. 4).

Evin üst katına hem içeriden hem de bahçeden geniş ve tahta merdivenle çıkılıyordu. İki oda vardı üst katta; birisi Fethi Bey'le Cevriye Hanım'ın yatak odasıydı, diğeri küçük kızları Şebâl'in. Bahçe katındaki oda ise ailenin bir arada olduğu neredeyse tek yerdi. Bu geniş odanın pencerelerini Cevriye Hanım'ın çeyizinden çıkan tığ işi perdeler saklıyor, duvar diplerini sedirler çevreliyor, kış günlerinin ayazına odanın ortasında duran pirinç mangal kafa tutuyordu. Girişin tam karşısındaki duvara gömülmüş ocakta ne ateş eksik olmuştu bugüne kadar, ne sacayağın üzerinde bakır tencere... Ocağın bitişiğinde bir küçük boşluk vardı; Cevriye Hanım'ın mutfağıydı burası (Ünal Şen, 2013, s. 13).

Bu özellikleriyle Fethi Bey'lerin konağı, tipik bir Balkanlı evi niteliğindedir. Mutfak, güçlü ve dirayetli bir kadın imajına sahip olan Cevriye Hanım'ın en kıymetli yeri olarak öne çıkar. Evin ışıltılı, işlemeli örtüleri ve beyaz kireç badanasıyla saflık ve temizlik içinde bir mekân olduğu hissettirilir.

Her köşesine ayrı bir anının sindiği, bin bir emek ve özenle yuva hâline getirilen bu konağın iyilik, mutluluk, masumiyet kokan ayrıntıları bilhassa vurgulanır ki böylelikle zorunlu göçün melankolik yanları ortaya konur ve kahramanlar üzerindeki çarpıcı etkisi somutlaştırılır.

İkbâl ve Sami'nin taze evleri de Fethi Beylerinkinden farklı değildir. Bir konak büyüklüğünde olmasa da temiz, düzenli ve tertipli bir yapıdadır. Yerleşiklik, huzur ve mutluluk mesajı veren tığ işi perdeler, bu evde de öne çıkan bir detaydır: "Fethi Bey'lere yakın, geniş bahçesi, iki küçük odası olan, eski, sevimli ve elbette pervazlarından sızan rüzgârın tığ işi perdeleri havalandırdığı bir ev tutmuşlardı." (Ünal Şen, 2013, s. 18). Ancak İkbâl ve Sami'nin evleri, henüz yerleşeli çok olmamışken davetsiz misafir Mitra'nın gelişiyi sarsıldığından bu mekâna dair betimlemelere karamsar bir hava eşlik eder. Evin geçmişi uzun olmadığından,

dolayısıyla anı birikmediğinden zorunlu göçün hazin yanlarını hissettirmek üzere İkbâl'in eve çeyiz olarak getirdiği yorgan, yastık ve elek gibi anısı olan eşyalar ile bu eşyaların İkbâl açısından değerlerine yer verilir.

Romanda bir başka iç mekân elbette, Fethi Bey ve ailesinin ulaşmak üzere zorunlu da olsa yola çıktığı; ancak özellikleri hikâyenin sonuna kadar belirsizliğini koruyan, böylece uzun süre gizemli ve soğuk kalan Adana'daki evdir. Türkiye, her ne kadar vatan toprağı da olsa vatan bilinen yerden uzak olduğu için İkbâl ve Fethi Bey tarafından farklı ortamlarda “yaban el” (Ünal Şen, 2013, s. 16, 43) olarak nitelendirilir. Dolayısıyla “Adana Dörtüyl, Civar Mahallesi, elli iki numara” (Ünal Şen, 2013, s. 109) adresli eve henüz varılmadan özellikle İkbâl ve Fethi Bey tarafından eve yönelik ön yargı duvarları örülür.

Adana'daki ev, bölümlerin bir Alasonya bir Adana biçiminde sarmal olarak kurgulanması vesilesiyle romanın başlarında sahneye çıkan bir mekândır. Ancak bu sebeple eve varış hikâyesi, öylesine uzamış olur ki ailenin nihayet eve vardıklarında “O an ölebilirlerdi.” (Ünal Şen, 2013, s. 250) şeklinde betimlenen ruh hâline okuyucu da ortak olur.

Evin tahtadan yapılmış kapısı, büyük umutlarla değil, uzun yolculuk neticesinde bezginlikle aralanır. Kapının ötesinde genişçe bir bahçeye çıkılır. Fethi Bey'in ilk intibaları “Ağaçları, kuru otları, adını bilmediği çiçekleri, taş yolu görmezden gelip bahçenin sonunda ona tepeden bakan, kuş yuvası gibi yüksekteki eve kilitledi bakışlarını.”, “Beyaz kireçle boyanmış, kalın dört beton ayak üzerinde, bahçeden en az üç metre yüksekte asılı gibi duran tahta zeminli geniş bir sofa ‘Gel’ diye çağırıyordu sanki.” (Ünal Şen, 2013, s. 250) sözleriyle anlatılır. Beton ayağın yanında bulunan on basamaklı tahta merdivenlerle eve çıkılır. Fethi Bey, roman boyunca içinde bulunduğu karamsar ruh hâliyle örtüşecek biçimde bu yeni mekânı yadırgar. “Sofaya açılan üç tahta kapı şaşırtmıştı Fethi Bey'i, ‘Tuhaf, odalar demek bu boşluğa bakıyor.’” (Ünal Şen, 2013, s. 251) diye düşünür. Tuvalet bahçededir. Sofadan yukarı uzanan ikinci bir merdivenle evin toprak damına çıkılır. Evin duvarında asmalar, bahçede ise bir tulumba vardır. Alasonya'daki evde en çok mutfağı seven Cevriye Hanım, dış mekâna değil; daha çok iç mekâna göz gezdirir, evin odalarını tek tek gezer. Sofaya bakan tahta kapılardan birini aralar ve küçük bir odaya girer: “İçerisi loştu, tam karşısındaki küçük pencereye dolanan asma, ince, yeşil bir tuldü o an, güneşin aydınlığını kendine alan, odaya cılız bir ışık bırakan...” (Ünal Şen, 2013, s. 253) bir yerle karşılaşır. Yeni ev, Fethi Bey ve ailesi için eski

alışkanlıklarını aratacak olmakla beraber, farklı ve yadırgatıcı bütün yanları dışarıda tutulduğunda gerçekte kötü değildir. Ailenin bu yeni eve, bilhassa Cevriye Hanım'ın dirayetli duruşu sayesinde alışacakları hissettirilir. Önemli olan nasıl bir yer olursa olsun yol boyunca birbirlerinden kopmamaları, kayıp yaşamamaları ve eve varmış olmalarıdır. Tüm aile bir arada olduktan sonra her şeyin üstesinden gelebilecekleri mesajı verilir.

Bir Avuç Mazî'nin Şahıs Kadrosu

Romanda Alasonyalı mübadil bir ailenin¹⁵ öyküsü anlatılır. Mübadele anlaşmasıyla göçe tâbi tutulan Müslüman aile, memleket olarak bildikleri toprağı, yerleşik düzenlerini bırakmak zorunda kalırlar. Ailenin gideceğı yer yine vatan topraklarıdır. Ancak iradeleri dışında bir zorlamayla bu eylemi gerçekleştirecek olmaları, yoğun biçimde ayrılık acısı duymalarına sebep olur. Öte yandan Gazi Mustafa Kemal onları Türkiye'ye çağırıldığı için ona duydukları şükran ve saygıyla gitmeleri gerektiğini bilirler ve anlaşmaya boyun eğerler. Mantıkları göç yoluna hazırlanırken yürekleri gitmemelerini fısıldar. Bir yanda Balkanlara bağlılık, diğer yanda da başka bir aidiyet ve teslimiyet vardır. Bu çatışmanın aile bireylerinde oluşturduğu buhran, üzüntü, keder kahramanların iç monologlarıyla başarılı biçimde yansıtılır.

31

Farklı kültür ortamında yetişmiş olsalar da aynı soydan geldikleri için Balkan Türkleri de Anadolu erkeğini temsil eden arabacı Yaşar Efendi de yamandır, korkusuzdur. Bu özellik, Fethi Bey'in küçük kızı Şehbâl'de dahi gözlenir. Arabacı Yaşar Efendi, Fethi Beyleri başlangıçta aldatmak istese de bu insanları sevdikten sonra olumlu özellikleriyle belirmeye başlar. Eşyalar için endişelenen Fethi Bey'i "Meraklanma, Yaşar'ın arabasından eşya indirmek yürek ister. Kanımı içerim adamın. Sen rahat ol Beyzade.." (Ünal Şen, 2013, s. 113) diyerek rahatlatır.

Ancak bilhassa Türk kadınının güçlü ve cesur olduğu mesajı verilir. Anadolu'da neyse Balkanlarda da öyledir. Kurtuluş Savaşı'ndaki kahraman Türk

¹⁵ Aralık 1923-Temmuz 1924 aralığında sevk edilen Müslüman Türklerin sayısını gösteren aylık tabloya bakıldığında en kabarık sayı, Mayıs 1924'e aittir. Buna göre 71.598 kişinin göç ettiği tespit edilir. "Bunlardan 66.326 mübadil trenle ve 5.272'si vapurla nakledilir." bk. "*Vatan*, 19 Haziran 1340. (akt. Çelebi, 2005, s. 119)." Mayıs 1924'te Müslüman mübadillerin ayrıldıkları bölgelere göre dağılımlarına bakıldığında Alasonya'dan 2.560 kişinin geldiği tespit edilir. bk. "*Cumhuriyet*, 24 Mayıs 1340. (akt. Çelebi, 2005, s. 119)."

kadınları anılır: “Kara Fatma da derler ya asıl adı Adile’dir. Buraların en gözüpek avradır ha. On kişiyi bulmaz çetesiyle Tarsus’u, aha şu kırımızı koyduğumuz taşı bile Fransız gâvurundan geri alanlardandır. Erkek gibi avrattır dinine yandığım.” (Ünal Şen, 2013, s. 186). Fethi Bey’in Kara Fatma’sı ise karısı Cevriye Hanım’dır: “Rum çetecilerin Alasonya’yı bastığı gece yavrusunu kucaklayıp kaçırın Cevriye... Üç ev ötede, Olimpos’un eteklerinde silahlar patladığında babasından kalan tüfeği doldurup kapının ardında, siperde saatlerce bekleyen Cevriye...” (Ünal Şen, 2013, s. 187). Romandaki kadın kahramanların hem sayıca fazla hem de olumlu özellikleriyle öne çıkan tiplerden oluştuğu dikkat çeker. Bu durum üzerinde şüphesiz yazarın kadın oluşunun, ayrıca Alasonya ve mübadele anılarını anneannesinden dinlemiş olmasının etkileri vardır.

Romanda Türk-Yunan her iki toplumdanda kahramanlar bulunması itibarıyla çift yönlü bir bakış sağlandığı söylenebilir. Her iki taraf da ortak bir kaderin mağdurlarıdır. Alasonya’dan Adana’ya göçen Fethi Beyler, Anadolu’da ön yargıyla karşılanır, “gâvur” olarak görülürler. Konuyla ilgili nesnel tarihe bakıldığında “Kimi yaşlıların ibadetlerinde Rumca dua etmeleri ise, bu yeni gelenlerin giden Rumlardan farkının ne olduğu konusunda yerli halkın kafasında birtakım soru işaretlerinin doğmasına da neden olmuştur.” (Gökaçtı, 2010, s. 281). Ancak bu durum, Türk-Yunan birlikte yoğrulmuş ortak bir kültür paydasında buluşmaktan ileri gelir ve zamanla öyle olduğu anlaşılır. Benzer şekilde Kalikratya’dan Alasonya’ya göçen Mitra da soydaşları tarafından ötekileştirilir. Bu olumsuz tavrın zamanla değişebileceği, Mersinli arabacı Yaşar Efendi’nin Fethi Beylere karşı olumlu bir bakış geliştirmesiyle sezilir. Romanda farklı soydan, kültürden ya da dinden birbirlerini yadırgayan ya da yadırgama potansiyeli olan roman kişileri bilhassa bir araya getirilir. Karşıt tipler, kısa süre de olsa ortak bir mekânda buluşturularak empati kurmalarını sağlayacak bir uyum süreci geçirirler ve bu sürecin sonunda olumsuz düşüncelerden sıyrılırlar.

Özellikle kadınlar arasındaki dayanışma dikkat çekicidir. Cevriye ve Eli arasındaki ilişkide ya da Yaşar Efendi’nin baskıladığı karısı Altın Kadın ile İkbâl ve Cevriye arasındaki kısacık anlarda bu dayanışma hissedilir. Altın Kadın, “Kara, kuru elleriyle İkbâl’i tutup kendine çekti, yanaklarından öptü. ‘Arkanızdan dua ederim. Tez varın inşallah evinize.’” (Ünal Şen, 2013, s. 126) der ve kötü günlerin geride kalacağını verdiği destekle haber verir.

İki toplumu birbirine bağlayan birleştirici figürler olarak Fethi Bey ile komşusu Niko'nun dostlukları dikkat çeker. Birbirlerine zor zamanlarda destek olurlar. Bilhassa Niko, diğer soydaşlarının Müslümanlara yaptığı gibi yapmaz, Müslüman komşusuna sırt çevirmez ve Fethi Bey'le ailesini büyük tehlikelerden kurtararak gerçek bir dost olduğunu gösterir. Mübadelenin anlatıldığı pek çok romanda da tarihî zorunluluklar sebebiyle birbirinden koparılan insanların aslında etle tırnak gibi oldukları mesajı verilir. Söz gelimi Dido Sotiriyu'nun *Benden Selam Söyle Anadolu'ya* romanında Manoli ve Şevket'in arkadaşlıkları öne çıkar (Arı, 2017, s. 13-14).

Bir Avuç Mazi'de olaylar tek bir kahraman etrafında kurgulanmaz. Bütün bir ailenin öyküsü anlatıldığından Fethi Bey'in ailesinden her bir üye, asıl kahramandır. Aile dışındaki kişilerden bilhassa İkbâl'in karakterizasyon sürecinde önemli bir yere sahip olan Mitra ile Anadolu insanını temsil eden ve Adana yolculuğu sırasında asıl kahramanlarla kurduğu ilişkiyle öne çıkan Yaşar Efendi, romanın ikinci sırasında yer alan, norm kahramanlarıdır. Söz konusu kahramanların özellikleri ise şöyledir:

Fethi Bey: Osmanlı'nın nüfuzlu memurlarındandır. Göç kesinleşince çok sevdiği atı Yele'yi komşusu Niko'ya bırakır. Yele'yi bırakacağı sırada gözünün arkada kalmayacağını söyleyemez (Ünal Şen, 2013, s. 6). Çünkü ne olursa olsun mutlu ayrılmayacak, bir yanılla hep eksik olacaktır. Bu açıdan Fethi Bey, oldukça insani, makul ve gerçekçi biçimde kurgulanmıştır. Evine, Alasonya'ya duyduğu özlemi çekinerek de olsa dile getirir (Ünal Şen, 2013, s. 102). Bir zamanlar zenginlik ve refah içindeyken daha sonra topraklarından sürülmek Fethi Bey'i derinden sarsar. Çevresindekilere belli etmek istemese de hem fiziksel hem de duygusal açıdan bir çöküş yaşar. Adana yolunda zaman zaman yola devam edemeyecek hâle gelir. Bununla beraber nüfuzlu memur alışkanlığından dolayı zor bir durumda da olsalar görünüşüne her zaman dikkat eder. Boyun bağı çözmez, şapkasını çıkarmaz. Hatta bu durum, Yaşar Efendi tarafından alaya alınır. Ona beyzade diye seslenir.

Cevriye Hanım: Güçlü bir kadın imajına sahiptir. Görgülü ve bilgilidir. Babası Alasonya'nın varlıklı ailelerindedir. Okula gitmiş, iyi bir terbiye ve eğitim almıştır. Annesi Lutfiye Hanım, Cevriye küçük yaşta hastalanıp ölür. Bu sebeple erken yaşta olgunlaşır. Ailesine düşkündür. Mitra, İkbâl'in evinde kalırken "Elin gâvur karısına hizmetçi mi olacak İkbâl'im." (Ünal Şen, 2013, s. 94) diyerek Sami'den onu eve getirmesini ister. Cesur ve yamandır. Göç sırasında otuz iki yaşındadır.

İkbâl: İkbâl'in sözcük anlamı baht açıklığıdır. Ancak İkbâl romanda henüz bir haftalık evliyken, çeyizini getirdiği, özenle döşediği, bembeyaz, tertemiz tuttuğu evini Rum kökenli Mitra'ya bırakmak zorunda kalır. Bu sebeple bahtının kara olduğunu düşünür. Ancak farkında olmadan içinde büyüttüğü bebek, Adana'ya gittiklerinde kök salacakları yeni kuşağın ilk üyesidir. Böylece bahtının açık olacağı sezdirilir. Güzel bir kadındır: “sarıya yakın bukleleri, parıltılı koyu kahve gözleri, kalın dudakları ve elbette bembeyaz teni” (Ünal Şen, 2013, s. 53) vardır. Göç sırasında on altı yaşındadır.

İkbâl, Mitra'nın kaderinde kendininkini görür. Yine de ona kızmaktan kendini alıkoyamaz. Mitra'nın perişan hâlde olduğunu görse de bohçasıyla kapıda bekleyen kadını kolaylıkla içeri davet edemez. Buna rağmen kadının ateşi çıkmış olan bebeğini tereddütsüz eve alır, ona çorba kaynatıp içirir. Duyguları karışıktır: “An geliyor, sürükleyip evden atmak istiyordu onu, an geliyor kadının yüzündeki acıya çare arıyordu.” (Ünal Şen, 2013, s. 69), “Kızmak istiyordu kadına, bağırarak, yüzüne bakmamak, hayatlarını değiştiren bu kadından nefret etmek, gerekirse saç saça, baş başa kavgaya tutuşmak... İstiyordu ama yapamıyordu.” (Ünal Şen, 2013, s. 89). Romanda bilhassa İkbâl'le ilgili başarılı ruh tahlilleri vardır:

Ah hepsi bu kadının yüzündendi işte. O çıkıp gelmeseydi, bir müddet daha Sami ile baş başa, kucak kucağa yaşayacaklardı. Böyle düşündüğünde, hemen o an kalkıp kadını ince kollarından çeke çeke sürüklemek, kapının önüne koymak geçiyordu gönlünden. Ama sadece bir an... Sonra kızgınlığı hızla geçiyor, derin bir acıma duygusu ve tarif edemediği bir tuhaf gönül kargaşası ile baş başa kalıyordu (Ünal Şen, 2013, s. 134).

Mitra da İkbâl'le ortak yazılmış bir kaderin kurbanıdır; fakat İkbâl yine de “Gidiyorsam ona bayram yaptırarak değilim.” ya da “Bu kadının çıkını gibi iki çaputla çıkacak değilim yola.” (Ünal Şen, 2013, s. 135) diyerek Mitra'yı küçümsemekten kendini alıkoyamaz. Gerçekte Mitra'ya, sandığından daha yakındır ve Mitra çoktan memleketine veda ettiği için aralarındaki ortaklığın farkında iken göç hazırlığındaki İkbâl henüz farkında değildir. Nihayetinde, herhangi bir geçmişe sahip olmayan bu iki kadının vedası oldukça dramatik biçimde işlenir.

Sami: İkbâl'in kocasıdır. Selaniklidir. Annesini erken yaşta kaybeder. Sami evlenince babası, tek başına Selanik'te kalır. Göç süreci başladığında Sami de İkbâl gibi karışık bir ruh hâli içinde betimlenir. “Bizi kovuyorlar, bari kimseye kısmet olmasın.” (Ünal Şen, 2013, s. 92) diyerek bahçedeki fideleri âdeta kötülükle ezer.

Bununla beraber Sami'nin kötü niyetle ya da düşmanca bir tavırla birine zarar verdiği rastlanmaz. Aksine onunla ilgili saf ve temiz bir portre oluşturulur. Çiçekleri ezmesi, göç meselesi karşısındaki karışık duygularını somutlaştırmak için kullanır.

Şehbâl: Romanda geçtiği şekliyle Şehbâl “kuş kanadının en uzun tüyü.” (Ünal Şen, 2013, s. 103) anlamına gelir. On üç yaşındadır. Henüz çocuk olduğu için tez canlı bir yapısı vardır. Yazar, Şehbâl'in “*iyi ki de çocuk*” olduğunu romanın pek çok yerinde vurgular. Mübadillerin en küçüğüdür. Ancak o dahi anılarını peşinde sürükler. Yolculuk sırasında gördüğü deniz, akarsu ona çok sevdiği, fakat düşmanlarca öldürülen Arnavut arkadaşı Daçi'yi hatırlatır. Daçi'nin ölümüyle ortaya çıkan travmatik sonuçlar, farklı anlarda belirir. Şehbâl günlerce evinden çıkmaz, konuşamaz. Her duyduğu patlama sesinde vurularak öldürüldüğüne şahit olduğu Daçi'yi hatırlar ve onun gibi yere yuvarlanmaktan korkar.

Şehbâl ele avuca sığmaz; çocuk olduğu için “Her birinin içinde tuttuğu duyguları hiç hesapsız orta yere seriveriyor, kilit altındaki duygular, Şehbâl'in sözleriyle özgür kalıyordu.” (Ünal Şen, 2013, s. 155). Öyle ki muziplikleriyle arabacı Yaşar Efendi'nin yüreğini de yumuşatır, sempatisini kazanır. Böylece birbirini yeni tanıyan ve yadırgayan insanlar arasında uzlaştırıcı bir misyon edinmiş olur.

Tevfik Efendi: Selanik'in zengin tüccarlarından. Aile mesleği olarak kumaşçılıkla uğraşır. Köklü bir aileden gelir. Selanik'in Yakup Paşa Mahallesi'nde iki katlı bir köşkte yaşar. Karısı Nadire Hanım Selanik'i kasıp kavuran kolera salgınında hastalanır ve genç yaşında vefat eder. Tevfik Bey bir daha evlenmez ve karısına kavuşacağı günü bekler. Mezarı Selanik'te olduğundan oradan ayrılmaya niyeti yoktur. Nihayetinde tasfiye kâğıdını alınca oradan ayrılmamak için kendini vurarak intihar eder (Ünal Şen, 2013, s. 220).

Yaşar Efendi: Mersinlidir. Arabacılık yapar. Romanda dış görünüşüyle ilgili ayrıntılı bir betimleme vardır:

Orta boylu, şişman, kara ve geniş suratlı arabacı, atların yularını bir güçlü hayvan pençesi kadar kocaman eliyle kavramış, pek de acele etmeden yalpalayarak yürüyordu. Kara şalvarının üstüne giydiği ışık öyle kirliydi ki, hayli zaman önce ihtimal beyaz olan pamuklu kumaştaki koyu gri çizgiler, kir karasının arasından seçilemiyordu artık (Ünal Şen, 2013, s. 52).

Kara kaş, kara gözüyle tipik bir Anadolulu olan Yaşar Efendi, Yunanistan'dan gelen Müslüman Türklere karşı başlangıçta olumsuz bir tavır alır.

Çünkü Yaşar Efendi Balkan Türklerini yabancı ve gâvur olarak görür: “Rum dölü bunlar. Allah bilir hükümet bizden fazla fazla vergi alıp bunları besler bir müddet.” (Ünal Şen, 2013, s. 52-53.). Bu yüzden arabacı Yaşar Efendi göç mağduru Fethi Beyleri dolandırmakta bir sakınca görmez. Ailenin büyük kızı İkbâl’e yan gözle bakar, güzelliğini görünce farklı duygulara kapılır. Ancak insan ya yolculukta ya alışverişte ya da komşuluk ederken tanınır misali yolculuk sırasında bu insanlarla ilgili kanaatleri değişir. Onları evine davet eder, karınlarını doyurur, onlara merhamet ederek yardımcı olmaya çalışır. Bir anlamda günah çıkarır ve hatasını telafi etmek ister.

Yaşar Efendi, ataerkil bir Anadolu erkeği olarak kadını küçümseyen, otoriter bir tip olarak öne çıkar. Hatta Fethi Bey’in karısı Cevriye’nin ve kızı İkbâl’in erkekler varken olur olmaz söze karışmalarını yadırgar. “Benim avrat ben varken konuşsun ha? Kırarım ağzını burnunu be. Dağıtırmı be. Ne biçim insan bunlar? Koca ile karı, orta yerde kol kola... Gâvur ne de olsa be, tövbe tövbe...” (Ünal Şen, 2013, s. 103) diye söylenir ve şiddete eğilimini gösterir. Ona göre kadın; erkeğe itaat eden, onun gerisinden gelen bir köle gibidir: “Karı kısmı işi bitince eve dönecek, kulağı kocada bekleyecekti. Bu yabancılar her an yan yana, kol kolaydılar ama Altın Kadın’ın öyle orta yerde durmasına izin yoktu.” (Ünal Şen, 2013, s. 125). Romandan anladığımız kadarıyla kadına yönelik bu tarz olumsuz eğilimlere hiç sahip olmayan Balkan erkekleri ile Anadolu erkeğini temsil eden Yaşar Efendi arasında bu açıdan belirgin bir fark vardır.

Rumlar: Romanda Rum kahramanlara genel olarak bakıldığında bir iyi bir de kötü özellikleriyle betimlenen Rumlarla karşılaşılır. Müslümanlara düşman olan Rumlar, Jandarma mensupları ya da çetecilerdir. Onun dışında Anadolu’dan gelen Rumlar da kendilerine dayatılan kaderin mahkûmudur. Söz gelimi Mitra’nın kardeşi toprağını terk etmek istemez ve Türk kılığına girerek Anadolu’da kalmanın yollarını arar. Ancak Türkleşmesi söz konusu değildir. Türkleştirilerek olumlu bir anlam yüklenmeye çalışılmaz. Olduğu gibi gösterilir. Bu anlamda *Bir Avuç Mazi*’nin siyasi kaygılardan uzak bir roman olduğu söylenebilir. Milliyetçilik her iki cephede de gözlenir. Rum Jandarma Sidra: “Buralarda çok bile kaldınız. Yakında hepiniz def olup gideceksiniz. O vakit buralar boşalacak, Yunan’ın toprağı Yunan’a kalacak. Yetmedi asırlardır burada yaşadığınız?” (Ünal Şen, 2013, s. 22) diyerek uzun bir süreden beri Yunanlar arasında saklı tutulan düşmanca duyguları açığa çıkarır. Öte yandan Yunanistan’daki Rumlar, “Yoğurtla vaftiz edildin sen” (Ünal Şen, 2013, s.

71) diyerek Mitra'nın da yüzüne tükürürler. Mitra, "Orda Türk'e gâvurduk, burda Yunan'a gâvuruz." (Ünal Şen, 2013, s. 193) derken Anadolu'dan gelen bir Rum olarak soydaşları tarafından ötekileştirildiğini dile getirir. Mübadele romanlarının önemli bir kısmında Anadolu Rumlarının Yunanistan'a döndüklerinde bu tip bir muameleyle karşılaştıkları betimlenir. Söz gelimi Canan Tan'ın Anadolu'dan Yunan'a göçü anlattığı *Hasret* romanında da Rumlar "Görevlilerin hoyrat davranışlarına maruz kalırlar. Kendilerini 'turkos sporos' [Türk tohumu] diye aşağılarlar." (akt. Sakallı, 2015, s. 29). Anadolu Rumları, soydaşları tarafından kabul görmez ve azınlık statüsünü korumaya devam ederler: "Yerli Yunan halk tarafından kabul görmeyen Anadolu Rumları ilk dönemlerde genellikle şehirlerin dışındaki mahallelerde, bir bakıma kendi gettolarında yaşamak zorunda kalmışlardır." (Arslan, 2013, s. 25). Söz gelimi Mitra da Yunanistan'daki büyük şehirlerden farklı olarak küçük bir kasaba olan Alasonya'nın bir mahallesine getirilir. *Bir Avuç Mazi*'de Anadolu Rumlarının da kimi zaman kötü oldukları görülür. Rum nüfusunun yoğun olduğu Kalikratya'da Rumlar burayı boşaltırken Türklere kalmaması diye evleri, ambarları yakarlar.

Niko: Alasonyalı bir marangozdur. Fethi Beylerin komşusudur. Niko, dönemeyeceklerini bildiği komşusuna asıl düşüncelerinden bahsetmez ve ona her daim umut telkin eder. İyiliksever biridir. Yaşadıkları mahalle, Rum çeteler tarafından basıldığında Fethi Beylerin canını kurtarır. Ya da Fethi Beylerin göç yolculuğunda kendi hayatını tehlikeye atarak Katerin'e kadar onlara eşlik eder. Bu yolculuk sırasında önlerini kesen Rum Jandarma'nın eşyaları karıştırmasına engel olup mübadil aileyi rahat bırakması için çaba sarf eder.

Mitra: Zayıf, uzun boylu, koyu ve masmavi gözleri olan bir kadındır. Kalikratya'dan Alasonya'ya göç eden bir mübadildir: "İstanbul'a ne çok uzak, ne çok yakın, Kalikratya'da yaşadım ben. Kocam balıkçıydı." (Ünal Şen, 2013, s. 70). Kalikratya, Büyükçekmece'ye bağlı Mimarsinan Mahallesi'nin Yunanca eski adıdır. Eski bir Rum köyüdür. Mitra Anadolu'daki tüm Rumlar gibi çok iyi Türkçe konuşur. Hatta Yunanistan'da yaşayan Müslüman Türklere bile iyi bir Türkçesi vardır.

Mitra'nın kötü ya da düşmanca bir niyet içeren herhangi bir eylemine rastlanmaz. Aksine onunla ilgili nazik, düşünceli ve duyarlı bir kadın portresi oluşturulur. Söz gelimi evlerine sığındığı İkbâl'i rahatsız ettiği için huzursuz olur. Ancak çaresizdir. Bebeğini eve alan, ona çorba kaynatan bu kadından yalnız helallik isteyebilir. Evden ayrılan İkbâl'e evini aceleyle bırakıp gitmemesini, İkbâl'den

başka kimsesi olmadığını söyler (Ünal Şen, 2013, s. 138-139). İkbâl göç edeceklerinin üzüntüsüyle hayal ile gerçeği ayırt edemez hâlde sanrılar görürken ona destek olur. Buhran geçirdiği sırada İkbâl'in üzerini örter, ayrılacakları sırada arkasından koşar yetişir, unuttuğu eleğini ve bir bebek patiği verir: "Al bunu İkbâl Hanım. Bir gün bu toprağa dönersen öbür teki evinde, duvarda asılı olacak. Sen de Türkiye'ye götür bu teki. Anna Maria'nın bir ayağı toprağında olsun." (Ünal Şen, 2013, s. 177). Onun da durumu acıklıdır. Kocasını Andon, Mustafa Kemal'in askerlerine kurşun sıkan bir düşman da olsa Mitra, düşmanlık bir yana hep iyilik eden, çaresiz bir kadın olarak resmedilir. Bu yüzden Mitra kendi cephesinde haklı, sempati duyulacak bir karakter olarak yansıtılır.

***Bir Avuç Mazi*'de Anlatım ve Üslup**

Romanın tarihî arka planını oluşturan Türk-Yunan nüfus mübadelesi, sanatçının hayal dünyasına yön veren bir motivasyon kaynağı olarak öne çıkar. Bu anlamda romanın olay odaklı değil, birey odaklı olduğu söylenebilir. Yazar modern anlatım biçimlerinden iç monolog ve bilinç akışı tekniğini, zamanda ani dönüşleri kullanır. Mübadelenin konu edildiği pek çok romanda olaylar, "Mübadelenin başlangıcı, mübadele süreci ve mübadillerin yeni topluma uyum süreci" (Doğruyol, 2016, s. 58) şeklinde üç aşamada kurgulanırken *Bir Avuç Mazi*'de üçüncü aşama yoktur, hikâyenin nasıl devam edeceği okurun hayal gücüne bırakılır.

Romanın yormayan, sade bir anlatımı vardır. Betimlemeler, ustalıkla işlenmiş görünür: "Genç kadının sesi, ürkek bakışlı yabancıların yüreklerine doğan bir güneşti o an. Yüzünü güneşe çeviren ay çiçekleri gibi, bütün başlar ona döndü." (Ünal Şen, 2013, s. 19-20), "Anılar ölümün karşısına dikiliyordu." (Ünal Şen, 2013, s. 61), "[Mitra:] Kolay görünür de, değildir. Evi bıraktım sanırsın ya, gönlüne yüklersin her bir köşesini." (Ünal Şen, 2013, s. 139), "İki kadın, kavru lan ruhlarını dağın tepesindeki karda soğumuş Mayıs rüzgârına emanet ettiler." (Ünal Şen, 2013, s. 140) gibi dikkat çeken cümlelere rastlanır.

Romanda dönem ruhu genel olarak başarılı biçimde yansıtılır. Gerek Balkan Türklerinin gerek Adana yöresi ağzının konuşma özelliklerine dikkat edildiği gözlemlenir. Bununla beraber "saçmalamak" (Ünal Şen, 2013, s. 16) gibi döneme uymayan, günümüz dilinden sözcüklere de rastlanır. Ayrıca yazar "ve fakat" sözcüklerini romanın pek çok yerinde art arda kullanır. Bu da anlatım bozukluğuna

sebepler olur. Bu birkaç kusur dışında okurun karşısında dile hâkim bir yazarın romanı vardır.

***Bir Avuç Mazi*'de Muhteva**

Alasonya'dan zorunlu olarak göç eden mübadil bir ailenin öyküsünün anlatıldığı *Bir Avuç Mazi*'de kahramanlar bir yanda geçmişi, geri dönmek üzere arklarında bırakmanın hüznünü, diğer yanda da gelecek günlerin belirsizliğine dair endişeler yaşarlar. Romanın bıraktığı duygu “çaresizlik” olarak özetlenebilir. Yerinden edilen insanların hangi milletten, hangi dinden olursa olsun yaşadıkları büyük bir çaresizlik vardır. Roman boyunca bu duyguyu dramatik biçimde gösterecek sahneler kurgulanır.

Romanın başında oluşturulan tedirgin edici ve kasvetli atmosferle göç etmek zorunda kaldıkları bu coğrafyadan önünde sonunda anlaşma olsa da olmasa da bir gün ayrılmaları gerekeceği mesajı verilir. Nitekim Fethi Bey, hep bir korku içindedir ve bahçesine vardığında “Şu andan sonra ensesine bir sopa inse, bir kurşun bedenini delse; ne gam, kendi bahçesinin toprağına yaslayacaktı başımı.”, “Ölüm gelecekse buyursun gelsin, artık bahçemdeyim. Karanlık, kuytu bir dere yatağında soğumayacak bedenim.” (Ünal Şen, 2013, s. 3) diye düşünür.

Mustafa Kemal, mübadelenin konu edildiği diğer romanlarda olduğu gibi burada da ulvi bir kahramandır. Fethi Bey, Mustafa Kemal'e sevgiyle bağlıdır. O çağırıyorsa elbette gitmeleri gerektiğini düşünür (Ünal Şen, 2013, s. 83). Mustafa Kemal, Selanikli Sami'nin hemşehrisidir. Mustafa Kemal “‘Bana canım lazım Sami’ dese, hemen o an, orada kalbini kendi elleriyle söküp Kemal'in avcuna bırak[acak]” kadar ona bağlıdır (Ünal Şen, 2013, s. 47). Bu anlamda her gözün ay yıldızlı bayrakta gördüğü Mustafa Kemal'e duyulan sevgi ve minnet yoğun biçimde hissedilir.

Müslüman Türklerin Balkan topraklarında maruz kaldığı mezalim de romanda yer alan konular arasındadır. “Yunanlıların yaptığı tahribat pek büyüktür. Memleketin Yunan istilâsına uğrayan her yeri harabeden başka bir yer değildir.” (Ünal Şen, 2013, s. 16) denerek savaşın boyutları ortaya konur. Kıyı köşelerde, dere yataklarında Müslüman Türk erkeklerinin cesetleri bulunur. “Silah sesi duyulmayan tek bir gün geçmiyordu. Aynı sofrayı paylaşan, ahbablık edip güle oynaya hayat geçiren insanlar düşman olmuşlardı.” (Ünal Şen, 2013, s. 27). Balkan Harbi ile Osmanlı'nın Balkanlardaki hakimiyeti son bulduktan sonra “Yunan, Müslümanları Balkanlar'dan kovma peşindeydi. Çeteler, baskın üstüne baskın yapıyor, adam

kaçırıp, ev, köy, cami yakıyordu... Bazı korkak Müslümanlar, kendi akrabalarını ihbar edip Yunan'a yaranmanın hesabındaydı.” (Ünal Şen, 2013, s. 56).

Balkan Harbi zamanında, zalimlikler Alasonya'ya kadar gelir:

Yunan askerine tek direniş, kemerli taş köprü'nün nerdeyse elli adım uzağındaki Muharrem Paşa Camii'nin minaresine çıkan altı hocanın ateşlediği tüfeklerdi. O tüfekler yetmemişti elbette. Perdelerin arasından sokağa bakanlar, ruhlarına kazınan bir katliama tanık oldular o gece. Müslümanlar kadın, yaşlı, çocuk demeden kasabanın küçük meydanında toplanıyor, asırlarca kardeşliğe tanıklık eden çınar ağaçlarının güçlü gövdelerine kalın iplerle bağlanıp, kurşuna diziliyordu (Ünal Şen, 2013, s. 57).

O kanlı gecede evler ve cansız bedenler ateşe verilir. Kurulan darağaçlarında Müslüman Türk erkekleri, Rum komşuları tarafından asılır.

Osmanlı Devleti'nin Balkanlardaki nüfuzunu kaybetmesiyle ortaya çıkan Rum, Bulgar çeteler; Müslüman ahaliyi kaçırıp zulmeder, öldürür. Romanda Balkanların dört bir yanında yaşanan Rum ve Bulgar çetelerinin eylemlerinden bazıları betimlenir. Yanya'da Müslüman ahali Cuma namazı sırasında camiiyle birlikte yakılır, Manastır'da çobanlar kaçırılıp öldürülür, Pürnarstepe'de Müslüman erkekler köy meydanında kurşuna dizilir (Ünal Şen, 2013, s. 62-63).

Balkan Harbi sırasında kaç yıllık komşular düşman kesilir. Rumlar, Müslüman komşularını ihbar eder, öldürülmelerine sebep olurlar. Fethi Bey, Alasonya'nın kuşatıldığı gün Niko'nun da onları ele vereceğini düşünür. Ancak Niko tam tersi hayatı pahasına kaçmaları için onlara yardımcı olur ve iki ailenin dostluğu baki kalır. “Kaç Ramazan, onlarla iftar yapmışlığı vardı, olur muydu hiç? Paskalya'da kızlara boyalı yumurta getirirdi karısı Eli.” (Ünal Şen, 2013, s. 60). Bunun üzerine Fethi Bey, Niko'ya hayatı boyunca minnettar kalır. Cevriye Hanım da Eli'ye minnettardır. Komşunun komşuya düşman olması, Anadolu cephesinde Rumların da zulme uğramasına sebep olur. Mitra “Mezarlarımız orada. Komşularım... Ahh ne güzel komşuluk ettik biz.” (Ünal Şen, 2013, s. 70) diyerek yaşanan zulmü anlatır.

İşgal edilen Anadolu'da da bir kıyım yaşanır. Çukurova'da “Hallaç pamuğu gibi attılar buraları.”, “Öldürseler iyiydi be. Yaptıkları ağza alınmaz.” (Ünal Şen, 2013, s. 129). Kuvvacılar “Her yerde öle öle yaşattılar bizi” (Ünal Şen, 2013, s. 130) diyen arabacı Yaşar Efendi, o yıllarda Kuvayimilliyeye sayesinde vatanın düşman işgalinden kurtarıldığını anlatır.

Zorunlu göç zamanı geldiğinde romanın büyük bir bölümünü veda oluşturur:

Bu taş evde doğmuştu Fethi Bey. Don düşen akşamlar bitince, yürüme yolunun iki yanına çiçekler dikmişti karısı Cevriye, en çok da kırmızı sardunya. Meyve ağaçlarının baharı haber veren çiçekleri, karanlığın içinde uçuşan beyaz kanatlı kelebekler gibiydi o an. Bahar gelmişti evet, fakat çiçekler meyveye döndüğünde onlar çoktan gitmiş olacaktı. (Ünal Şen, 2013, s. 12).

İkbâl de evine ve bahçesine bakarken nasıl veda edeceğini düşünür:

Şu içinde süt ısınan bakracı Bayan Vaso düğün hediyesi diye getirmişti. Sedirdeki yastıkları Rum Mahallesi'nin en beceriklisi Bayan Tasula işleyip, koymuştu çeyizine. Masa ile sandalyeleri marangoz Niko ile Gregori Efendi yapmıştı. Şimdi elini sürmeye korktuğu elek, anneanesi Lütfiye Hanım'ındı. Sahi, ilk oyuncağı bu elek miydi? Annesi ekmek yaparken, börek açarken unu İkbâl'e eletirdi hani; Şehbâl daha kundaktayken, kendisi pek minikken, una bulanmış burnunu Cevriye Hanım bir kocaman öpücükle temizlerken... (Ünal Şen, 2013, s. 117).

Geçmişe, anılara veda ederken ailenin yaşadığı buhran yoğun biçimde hissettirilir. Evden ayrılacakları zaman İkbâl'in boynuna ve tüm vücuduna kalın bir ip dolanır ya da o öyle olduğunu sanır. İkbâl hareket ettikçe vücudundaki ipler onu lime lime eder. Bu acıyla olduğu yerde kalır, bir adım bile atamaz. Yardımına Mitra koşar; çünkü o, bu duyguları yaşamış, tecrübe etmiş, ipler İkbâl'e olduğu gibi ona da dolanmıştır (Ünal Şen, 2013, s. 162-163).

Bu anlamda geri dönme arzusu ya da umudu her zaman bir köşede durur. Koşacı İbrahim, "Debreli Hasan'ın efe damarı üzerine andım olsun ki bir gün bu toprağa geri geleceğim. Ben gelmesem kızanlarım gelecek. Evimin bahçesine dün gece ağaç diktim be. Ben görmesem torunum görecektir. Kök dediğin sökülür mü? Biz gideriz, kökümüz kalır." (Ünal Şen, 2013, s. 173). Vedalaşanlar, ihtimal düşük de olsa kavuşacaklarını umut ederek ayrılmaya çalışır. İkbâl ve Mitra bile öyle veda ederler.

Yola çıkmadan önce son olarak mezarlık ziyareti yapılır. En zoru da bu kısımdır. Çünkü Balkan Türklerinde aile üyelerinin mezarı neredeyse memleketin orada olduğu kabul edilir.

Yolculuğun Alasonya-Katerin-Selanik kısmı, son elli sayfada kurguya katılır. Olimpos'tan Katerin'e ormanlık bir yoldan ilerlenir. Aylardan Mayıs olmasına

rağmen soğuk bir kış günü havası vardır. Selanik'e gelmeden bile yol yorgunu olmuşlardır. Katerin'e at üstünde yapılan yolculuktan sonra trenle Selanik'e giderler.

Katerin ve Selanik'te insan seliyle karşılaşılır. Görmeyi, vedalaşmayı umdukları komşularına rastlayamazlar. "O ki, binmeye uğraştıkları bu gemi onları vatana götürecekti yine de sürgündü elbette bu." (Ünal Şen, 2013, s. 236). Bu açıdan zorunlu göçleri sürgün olarak gördükleri anlaşılır.

Zorunlu göç yolunda çekilen çilelerin Selanik kısmı birkaç bölümde anlatılır. Karantinada temizlenip aşıları yapılır. Gidenler yalnız Selanik'ten değildir. "Selanik'ten gemilere binildi ya o sebepten öyle demişlerdir. Yoksa Yunanistan'ın her köşesinden insan geldi buralara. Biz Alasonya'dan geldik." (Ünal Şen, 2013, s. 159). Mübadeleyi anlatan Balkan romanlarında göç edilen yer genellikle Selanik'tir. Yazar Alasonya'ya bilhassa vurgu yapar.

Selanik'ten kalkan gemi yolculuğu sırasında yolculardan bir kadın, çoktan ölmüş bebeğini emzirir gibi yaparak deniz sularına atılmasını engellemeye, bir avuç toprağa gömülmesini sağlamaya çalışır (Ünal Şen, 2013, s. 247). Bu sahne Şehbâl'in mazisinden travmatik bir olayla birleştirilerek ustalıklı işlenir. Şehbâl, bebeğin elini gördüğünde renginden ölü olduğunu anlar. Çünkü arkadaşı Daçi öldüğünde de eli onunki gibi olmuştur: "Şehbâl, bebeğin yanına Daçi'yi kattı. O ki suya gömülüydü bebek, daha o an, Daçi o minik eli tutup onu Alasonya'da ovaya çıkardı." (Ünal Şen, 2013, s. 247). Yolculuk süreci, yolda çekilen çilelerden ziyade iç hesaplaşmayla geçer. Bir an önce varılmak istenilen eve yapılan yolculuk bu şekilde sayfalarca anlatılır.

Adana'daki eve vardıklarında Cevriye Hanım, memleketteki sardunyanın dibinden aldığı ve yol boyunca "kutsal bir emanet" gibi sakladığı bir avuç toprağı, yeni evin bahçesindeki toprağı katar. Bir avuç toprak, bilmedikleri, yabancıları oldukları çevreye kök salmalarına yardımcı olacaktır. Bir avuç toprakla hayat bulacaklardır. "Tanrı gülümsüyordu o an Cevriye'ye, biliyordu." (Ünal Şen, 2013, s. 254). Alasonya'dan kopup gelen köke Adana'nın suyunu akıtır. Romanda bu ayrıntı, oldukça insani biçimde nakledilir, yadırgatıcı ya da aşırı santimental biçimde sunulmaz. Roman boyunca okurun empati duyabileceği biçimde karakterlere derinlik verildiği için bu eylem doğallıkla karşılanabilecek bir eyleme dönüşür.

Adana'ya gidilirken yolculuk sırasında geçmiş günlere gidilir. Eşyalar ya da herhangi bir an geçmişi düşündürmeye yeter. "Ya o yatağın, her bahar avluya serilen

çarşaf üzerinde oklavayla dövülüp kabartılan yünlerinin anlatacağı yok muydu? Kaba yumak iken pamuk helvaya dönen yünlerle oynayan çocukların kahkahaları hangi torbada saklanıp yer bulacaktı bu Adanalı arabacının kirli tahta kasasında?” (Ünal Şen, 2013, s. 79). Hatıralar kendini Adana yolunda gösterir. Bu sebeple Alasonya bölümlerinde yola çıkmadan önceki zaman ve yolculuk hazırlığı süreci vardır. Adana yolundaysa geçmişe ve Alasonya'ya veda vardır. Zamanda geri dönüşlerle vedalaşma süreci uzatılır.

Ötekileştirilme, mübadele romanlarının temel problemleri arasında yer alır. *Bir Avuç Mazi*'de de bu problemin yer aldığı görülür. Anadolu'da Kalikratya'da yaşayan Mitra, Yunanistan'a göç etmeyi hiç istemez; çünkü gideceği yerde soydaşları bulunmasına rağmen Türk olarak görülecek ve ötekileştirilecektir. Nitekim düşündüğü gibi olur ve Rum Jandarma Alasonya'ya geldiklerinde Mitra'nın göğsüne bir tekme vurur: “Git sana Mustafa Kemal ev versin, Turko” (Ünal Şen, 2013, s. 46) diyerek soydaşına şiddet uygular. Benzer şekilde Fethi Bey de Türkiye'de Kaymakamlığa yürürken “gavur döllerini” (Ünal Şen, 2013, s. 43) gibi sözlere maruz kalır. Böylece azınlıkların, nereye giderlerse gitsinler kaderlerinin değişmeyeceği mesajı verilir.

Mübadiller, mübadil olarak adlandırılmak istemez. Cevriye Hanım, “Mübadil deme. İsmimize isim ekleme, yüzyıl geçse de üstünden silemeyiz.” (Ünal Şen, 2013, s. 204). Nitekim yüzyıl geçmiştir ve hikâyeleri hâlen mübadil insanlar olarak geçer. Bıraktıkları toprakları komşularına, yakınlarına, dostlarına emanet ederler. Eşyalar semboliktir, her birinin hatırası, manevi değeri vardır. Beyaz yastıklar, işlemeli beyaz örtüler kişilerin temizliğini ve masumluğunu simgeler. Adana'daki yeni eve vardıklarında Fethi Bey, “kendi damında, kendi döşeklerinde uyuyacaklar[1]” düşüncesiyle kendini teskin eder, Alasonya kokan yorgan ve yastıklarına sarınarak uyuyabilecekleri ve Rumeli'yi soluyabilecekleri için rahat bir nefes alır.

Bazı eşyalar hatıra olarak kullanılır. Mitra kocasından hatıra olsun, kızı babasının kokusunu unutmasın diye onun gömleğini yanına alır. İkbâl'e bir bebek patiği verir, patiğin diğer teki onda kalır. Mitra, bir gün İkbâl ya da o bıraktıkları yerlere dönecek olurlarsa tanıdık anılar olsun diye yapar bunu.

Romanda Yunanistan'da yaşayan Türkler, daha çok Rumca, Anadolu toprağında yaşayan Rumlar ise daha çok Türkçe konuşurlar. İnsanların farklı soydan olsalar da ortak bir kültür içinde yoğruldukları anlaşılır. Bu anlamda İkbâl Rumca'yı iyi bilir. Mitra süt kaynatmakla meşgulken bebeğine Rumca ninni söyler. “Nani nani

karandaniiii. Nakşer nani nana su. Pşışı tineyu su pidhi, Naşı fkaş hirişi faşka, Rihani kunisterya ee.... E.. Tu pudhim eee...” (Ünal Şen, 2013, s. 88). Bu sahne İkbâl ve Mitra arasında barış anlaşmasının yapıldığına işaret eden hem de İkbâl’i anneliğe hazırlayan sahnedir. İkbâl bu ninniye annesinden öğrenir.

Balkan âdetleri de romana yansıyan unsurlar arasındadır. İkbâl ve Sami, mübadelenin buruk günlerinde evlenir, bu sebeple düğünlerinde tam bir şenlik ortamı olmaz. “Eskiden olsa davullar çalmır, gelin İkbâl at üstünde sokaklarda dolaştırılır, kazanlarda çeşit çeşit yemekler kaynardı.” (Ünal Şen, 2013, s. 76). Kayınbaba Tevfik Bey, kalın bir beşibiryerde takar ve İkbâl onları bir güvence olarak yanına alır. İkbâl ve Şehbâl çeyiz sandığına önem verirler. Babalarının İstanbul’da diktirip getirdiği bindallı oldukça değerlidir.

Sonuç

Alasonya’dan Adana’ya zorunlu olarak göç eden Müslüman Türk bir ailenin hikâyesinin anlatıldığı *Bir Avuç Mazi*, mübadele ve göç olayının birey üzerinde yarattığı fiziksel etkiden ziyade duygusal etkilerin öne çıkarıldığı bir kurguya sahiptir. Bu özelliğiyle kahramanları olayların gölgesinde kalan mübadele konulu diğer romanlar arasında belirli bir farklılık yaratmaktadır. Fügen Ünal Şen, büyük oranda aile anılarından yola çıkan ve kendi ailesini anlatan mübadele yazarlarından farklı olarak özgün ve tüm insanlığa hitap edebilecek bir hikâye oluşturma kaygısıyla hareket etmiş ve sonuçta bireyi odağına alan bir roman ortaya çıkmıştır. Romanın unsurlarına bakıldığında her bir enstrümanın uyum içinde çalıştığı görülmektedir. Yazar, zorunlu göçlerin kahramanlar üzerinde yarattığı telaş, duygusal gelgit ve travmayla bütünlük oluşturması adına roman boyunca anafora benzeyen bir öyküleme tekniği kullanır. İlk bölümü Alasonya’yla başlayan, son bölümü Adana ile biten romanın her bölümünde sırayla bu şehirlerin birinden diğerine geçilir. Böylelikle yeni ve eski düzen arasında sıkışıp kalan roman kişilerinin duygu ve düşüncelerine, söz ve eylemlerine yansıyan çelişkiler desteklenmiş olur. Mekân unsuru, roman boyunca göç olayının dramatik yanını pekiştirici bir işlev görür. Veda edilen Alasonya’daki iç ve dış mekânlar, mübadil ailenin her bir üyesinin önemli bir parçasını bıraktığı, anılarla yüklü yığınlar olarak betimlenir. Yakın geçmişi içeren mübadele günleri umutsuz ve karamsar bir tabloyla verilirken gelecek günlerin belirsizliği ise yeni umutlar barındıracak şekilde yansıtılır. Geçmiş, şimdi ve geleceğin muhasebesi, kahramanların daha çok iç konuşmalarıyla yapılır; böylelikle onların karşılaştıkları olaylar ve kurdukları ilişkiler etrafında tutum ve davranışlarına

yön veren duygusal ve düşünsel zemin de oluşturulmuş olur. Bu sırada yazar, iç monolog, bilinç akışı, zamanda geri dönüş gibi modern anlatım tekniklerini de kullanır.

Sonuç olarak *Bir Avuç Mazi*'nin tüm unsurlarıyla organik bir uyum içinde inşa edilmiş, tutarlı kurgusal gerçekliğiyle dikkat çeken, karakterlerin ete kemiğe büründüğü bir roman olarak mübadelenin konu edildiği, çoğu bir çeşit anı kitabı olan romanlardan belirgin ölçüde ayrılan, özgün bir yapıt olduğu görülmektedir.

Etik Beyan

Çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında belirtilen tüm kurallara uyulduğu beyan edilmiştir.

Etik Kurul Onayı

Araştırmamanın etik kurul izni gerektirmeyen araştırmalardan olduğu beyan edilmiştir.

Çıkar Çatışması ve Finansal Katkı Beyanı

Yazar tarafından herhangi bir çıkar çatışması ve finansal katkı beyan edilmemiştir.

Kaynakça

- Akgün, A. ve Kumsar, İ. A. (2018). *Mübadil Türklerin romanı*. Gece Kitaplığı.
- Aktaş, Ş. (1991). *Roman sanatı ve roman incelemesine giriş*. Akçağ Yayınları.
- Aktaş, Ş. (2005). *Türk edebiyatı 9*. Bilge Ders Kitapları.
- Arı, K. (2003). *Büyük mübadele: Türkiye'ye zorunlu göç (1923-1925)*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Arı, K. (2017). Türk roman ve öyküsünde mübadele. *Tarih ve Günce: Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Dergisi*, I(1), 5-28.
- Arslan, İ. (2013). *Elveda Rumeli merhaba Rumeli*. Kitap.
- Aytaç, G. (2012). *Çağdaş Türk romanı üzerine incelemeler*. Doğu-Batı.
- Bozdağlıoğlu, Y. (2014). Türk-Yunan nüfus mübadelesi ve sonuçları. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 18(3), 9-32.
- Çelebi, E. (2005). *Mübadele, imar ve iskân vekâleti (kuruluşu, teşkilat yapısı ve faaliyetleri)* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Çıkla, S. (2002). Romanda kurmaca ve gerçeklik. *Hece: Roman Özel Sayısı*, 65/66/67, 111-129.
- Dizman, İ. (2014). Mübadele ve edebiyat. *Roman Kahramanları*, 20, 46-69.

- Doğruyol, H. (2016). *1990 sonrası Türk romanında Türk-Yunan mübadelesi* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Celal Bayar Üniversitesi.
- Gökçaftı, M. A. (2010). *Nüfus mübadelesi kayıp bir kuşağın hikâyesi*. İletişim.
- Hirschon, R. (2005). Önsöz. *Ege'yi geçerken: 1923 Türk-Yunan zorunlu nüfus mübadelesi* içinde (s. XVII-XXI). Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1998). *Bir serencam*. İletişim.
- Kiel, M. (2020). Alasonya. *İslâm ansiklopedisi* içinde (C. Ek-1, s. 71-73). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Lozan barış konferansı tutanaklar-belgeler* (1969). (S. L. Meray çev.). Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi, C.I, T.I, K.II, 17-22.
- Medyaradar. (2012, 4 Şubat). *Gazeteci Fügen Ünal Şen'in kaleminden mübadelenin romanı: Bir avuç mazi!* 5 Aralık 2023 tarihinde <https://www.medyaradar.com/gazeteci-fugen-unal-senin-kaleminden-mubadelenin-romani-bir-avuc-mazimedyaradarozel-haberi-77879> adresinden erişilmiştir.
- Medyatava. (2012, 25 Eylül). *Gazeteci Fügen Ünal Şen'den itiraf: Bir avuç mazi'yi ben yazmadım!* 5 Aralık 2023 tarihinde https://www.medyatava.com/haber/gazeteci-fugen-unal-senden-itiraf-bir-avuc-maziyi-ben-yazmadim_72653 adresinden erişilmiştir.
- Millas, H. (2005a). Türk ve Yunan edebiyatında mübadele: Benzerlikler ve farklar. *Yeniden kurulan yaşamlar 1923 Türk-Yunan zorunlu nüfus mübadelesi* içinde. Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Millas, H. (2005b). Türk edebiyatında nüfus mübadelesi metinler arkasındaki fısıltı. *Ege'yi geçerken: 1923 Türk-Yunan nüfus mübadelesi* içinde (s. 329-347). Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Sakallı, F. (2015). Bir mübadele romanı. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 4(11), 19-34.
- Tekin, M. (2016). *Roman sanatı I*. Ötüken.
- Ünal Şen, F. (2013). *Bir avuç mazi*. Everest.
- Ünal Şen, F. (2011, 19 Temmuz). *Ortak acı*. Hayat herkese yeter. <https://fugenunalsen.wordpress.com/2011/07/19/ortak-aci/>
- Ünal Şen, F. (2012, 29 Şubat). *Bir avuç mazi*. Hayat herkese yeter. <https://fugenunalsen.wordpress.com/2012/02/29/bir-avuc-mazi/>
- Ünal Şen, F. (t.y.). *O kadardı*. Hayat herkese yeter. <https://fugenunalsen.wordpress.com/o-kadardi/>

Araştırma Makalesi/Research Article
DOI: 10.53711/balkanistik.1489136
<i>Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi</i> , 2024, 6(1), 47-59
<i>Journal of Balkanistic Language and Literature</i> , 2024, 6(1), 47-59

AİDIYET DİKOTOMİSİ VE GÖSTERGEBİLİMSSEL OKUMA: *KRİTİMÜ, GİRİT'İM BENİM ÖRNEĞİ*

Serap BOZKURT GÜVENEK*

ÖZ: İnsanın dünya gerçekliği ile beraber başlayan dilsel gerçekliği aynı zamanda dünya ile olan bağını kuran, kuvvetlendiren ve anlamlandıran bir araçtır. Sözlü ve yazılı dilde yer alan göstergeler insanın anlamlandırma çabasının bir ürünü ve sonucudur. Bu anlamlandırma çabasından sebeplenen kavramlardan ikisi de zaman ve mekândır.

Mekân-birey birlikteliğinin ve ikamesinin merkeze alındığı *Kritimu, Girit'im Benim* romanı, aidiyet ve yersizlik dikotomisi üzerine inşa edildiği ve tüm insani bağların bu dikotomi üzerinden okunduğu bir metindir. Aidiyet, roman boyunca, ötekilik-yerlilik, sıla-vuslat, Müslüman-Hristiyan ikiliği üzerinden işlenmiş dolayısıyla bir tarafın sahipliği diğer tarafın yoksunluğu olmuştur. Bu da örneklem metninde çelişkili, karşılıklı bir hermeneutiksel bağ ile mekân-özne gerçekliğini ortaya çıkarmıştır.

Örneklem metninde göze çarpan bu ikilik, göstergeler aracılığı ile deşifre edilecek ve bu çalışmada "kendileme ve egemenlik" bağlamında konumlanan bir mekânın özne üzerinde yarattığı aidiyet gerçekliği açıklanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mekân ve Özne, Aidiyet, Dikotomi, Göstergebilim.

* Dr., Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: serapbozkurtttt@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9507-7374



OPEN ACCESS

DICHOTOMY OF BELONGING AND SEMIOTIC READING: EXAMPLE OF *KRİTİMU, GİRİT'İM BENİM*

ABSTRACT: The linguistic reality of human beings, which begins with the reality of the world, is also a tool that establishes, strengthens, and gives meaning to their connection with the world. The signs in spoken and written language are the product and result of humanity's effort to make sense. Two of the concepts resulting from this effort to make sense are time and space.

The novel *Kritimu, Girit'im Benim*, which focuses on the unity and substitution of place and individual, is a text built upon the dichotomy of belonging and displacement, interpreting all human ties through this dichotomy. Throughout the novel, belonging is explored through dichotomies such as otherness-locality, homeland-expatriation, and Muslim-Christian dichotomy; thus, possession on one side entails deprivation on the other. This reveals a contradictory, mutual hermeneutical connection and the reality of space-subject in the sample text.

This dichotomy that stands out in the sample text will be deciphered through signs, and this study will try to explain the reality of belonging created on the subject by a space positioned in the context of "selfhood and sovereignty".

Keywords: Space and Subject, Belonging, Dichotomy, Semiotics.

Giriş

Sosyal bilimlerde yer alan kavramlar için olaylar ve süreçler insan kaynaklı eylemler olduğundan katı ve kati bir mutlakiyetten bahsedilemez; her şey nedenli değildir. İnsanoğlu eylemlerini gerçekleştirirken bunların her birine bir anlam yükler ve bu anlamlar her zaman farklı insanlar için aynı derecedeki anlamları ve motivasyonu taşımayabilir.

İnsanın bu farklılığı inşa ve ifade edebilmesi, var oluş sancısını anlamlandırması, dünya ve göndergelerle iletişime geçmesi ve onları kabul edebilmesinin yegâne yolu dildir. Dil içinde yer alan tüm göstergeler de insanın anlamlandırma macerasının birer kanıtıdır.

İnsan doğduğu andan itibaren dünyasal gerçekliğin içinde harmanlanır, bilişsel-psikolojik ve fiziksel gelişimi ile dünyasal gerçekliği dilsel gerçekliği ile bulduğunda kendi zaman ve uzam kavramlarını işletmeye başlatır. Çizgisel bir doğrudan oluşturulan dilsel gerçeklik de dünyanın kendi gerçekliği ile karşılaştığında "ben" kavramının dönüştürücü ve kırıcı etkisiyle karşılaşır; öznenin kendi varlığıyla kırılan, dönüşen bireyselliği ve bunun neticesinde başlayan anlamlandırma süreci nesnenin değişmez, önceden var olan varlığı karşısında dönüşme ve değişme

durumunda kalır. Bu anlamlandırma çabası anlama ve yorumlamadan ibarettir. Zaman ile uzam, bu çabadan en çok payını alan iki olgusal gerçekliktir ve insan bunu dil aracılığıyla yapabilir ve iletebilir.

Mekân algısındaki dilsel verilerin göstergebilimsel bakış açısıyla işleneceği bu çalışmada *Kritimu, Girit'im Benim* örneklem metni üzerinden mekân-kişi özdeşliği açıklanmaya çalışılacaktır. Girit, bu romanda sadece mekân değildir. Aynı zamanda bir kişiyi temsil eder ve kişi özdeşliğindeki zamirleştirilmesinin anlaşılabilmesi için sözcüleme öznesinin (romanın başkahramanı İbrahim) psikolojisinin devre dışı bırakılmaması gerekir. Bu sebeple romandaki mekân kavramının derin yapıdaki çözümlemesinin hermeneutik olarak yapılması önem arz eder. Çünkü “dil içinde kullanılan her kavram hem içinde bulunduğu kültürün değerleri ile kuşatılmış hem de bireysel bilincin yorumuna belli ölçüde açık bir şekilde kavranır ki bu bireyin psikolojisinin devrede olduğu bir süreçtir.” (Fırcıoğulları, 2016, s. 47).

Çalışmanın hermeneutik bakış açısıyla ele alınmasındaki ve kanıtlarının göstergelerle sunulacak olmasındaki diğer bir amaç; tarihsel süreçteki toplum bazlı bireyin dünyasının ayırt edici anlamlandırma ve yorumlamalarını ortaya koymaktır.

1. Mekân: Kendileme ve Egemenlik

Sözlükteki karşılığı “bulunulan yer” olan *mekân*ın gösterilen boyutu atmosfer, coğrafya ve birey arasındaki hermeneutiksel bağlam ile okunduğunda değişmekte ve genişlemektedir:

Mekân, özü itibarıyla ilişkisel bir süreç ise, bu durumda insan algısı ile algılanan şey arasındaki ilişki içinde açığa çıkan mekân kendisini bir rasyonel kavrayışın konusu (nesne) değil, tam tersine bir perspektif ya da anlama ufkunun oluşum tarzı olarak ifşa edecektir. Bu hâliyle o, ne kendi başına dışarıda var olan bir şey, ne de zihnimize apriori olarak duran bir formdur. O her hâliyle zamana bağlı olan ve zamanın kendisini açması esnasında açılmakta olan bir süreçtir (Tatar, 2007, s. 21).

Modern çalışmalarda *mekân* ve *yer* kavramları, farklı anlam alanlarını karşılayan göstergeler olarak ele alınsa da çalışmada bu düalistlik tek bir kavramda -*mekân*- birleştirilecek ve söz konusu kavram sadece harita üzerinde belirlenen konum ya da lokasyon olarak değil, içerisinde bireylerin olduğu, canlı sokakların bulunduğu, bireyin psikolojisi ile özdeşleşen yurt tanımıyla işlenecektir. Böylece

bireyden soyutlanmamış mekân, bağlamsal bir bütünlükten de ayrıştırılmamış olacaktır.

Geleneksel dünyada bağlamın bir parçası olma durumunun iki unsuru bulunmaktadır: Anlamsal ve fiziksel boyut. Fiziksel boyut; geleneksel dünyanın kültürel aktarım nesnesinin özelliklerinden biridir. Anlamsal boyut ise bağlamla kurulu ilişkideki anlam/kavram alanını oluşturan ve kendi kültür dünyasına ait bir kozmologya düşüncesidir. Böylece karşılaşılan gerçek, anlam alanıyla şekillenmiş bütünsel bir yapının ortaya çıkmasıdır (Köksal, 2011, akt. Ar, 2021, s. 13). Bireyin anlamlandırma ve yorumlamasıyla oluşan bu yeni mekân kavramına böylece aynılaştırma/bir olma özelliği de ilave edilmiş olur.

Hayal ile gerçek, geçmiş ile gelecek arasındaki iletişimi sağlayan anlamlarla şekillenen mekân, eski ve yeni arasında bir köprü görevi görerek genetik bir açılımla birey ve toplum yaşamının varlığını gösterir. Pratiğe dayalı bilgilerle anlamlandırılan mekân, ayrıca bireylere ait yerleri oraya sahip olmayanlardan koruma ve bıraktıkları yerler için nostaljik biçimler oluşturma iradesi birey bağıntısındaki ontoloji ile ilgili sırrı ortaya çıkarmaktadır (Relph, 1976, s. 145, akt. Ar, 2021, s. 15).

Örneklem metni olarak seçilen *Kritimu, Girit'im Benim* romanında yer alan "Kritimu! Benim güzel adam." (Altınsay, 2021, s. 268) tümcesi altında verilen birey-mekân arasında oluşan hermeneutiksel bağ roman boyunca bu bağı destekler verilerle doldurulmuş; mekân bireyin kodlarına işlenen ve bu kodlarla okunan yer edinme, sevilme hatta kara sevda boyutunda sahiplenme zemini ve bağlamında anlam kazanmıştır.

Romanda mekânın özne ile olan bağı nesne-özne bağından daha derindir ve kendileme-egemenlik alanı olarak ortaya çıkmaktadır. "Kendileme, yapma ve edim içerdiği için dönüştürme ve değiştirme süreci olarak karşımıza çıkmakta, kabul ve niyet etmeyi de gerektirmektedir." (Göregenli, 2010, s. 124).

Bir topluluğun devamlılığı ve korunaklı olması ait olduğu mekânda filizlenir ve sürer. Bu sebeple mekânın bir bireyin ya da topluluğun sosyal kimliğini oluşturmasındaki etken hem fiziksel şartlarla hem de psikolojik ve tarihsel aktarımların sonucunda neticelenmektedir. Bu sebeple kendileme ve egemenlik kavramları uzamsal zeminde benlik ve kimliğin inşasında da yer alan bir süreçtir. "Bu süreç sayesinde birey, tarihsel olarak biçimlendirilmiş olan insani işlevlerini ve yeteneklerini yeniden üretirken aynı zamanda da kendini üretir ve yaratır." (Bilgin,

2011, s. 177). Bir mekânın kendilemesi için üç faktör gereklidir: sahiplenme duygusu, korunan mekân ve yer aidiyeti (İlgın ve Hacıhasanoğlu, 2006, s. 60, akt. Güleç Solak, 2017, s. 23). Sahiplenme duygusu ile savunulan mekân aynı zamanda korunan mekândır. Bir mekânın sahiplenilmesi ve savunulması neticesinde mekânın bireyi, bireyin mekânı koruması mekân-birey özdeşliğini geliştirirken sonucunda kopmaz bir aidiyet duygusunu da ortaya çıkarır.

Bu açıklamalar ekseninde “Girit”, hem korunan ve koruyan hem savunulan hem de özne-mekân özdeşliğinin yaşandığı aidiyet hissini vurgulayan kendileme ekseninde değerlendirilebilecek bir boyuttur. Hatta öyle bir mekândır ki fiziksel yapılardan ziyade kapsayıcı ve bireylerin iletişime geçtiği, sevgili ile eş değer tutulan, vatan olan, anne-baba sevgisini kapsayan, güzelliği tanımlayan, nefes alan ve nefes veren, can alan ve can veren, kısacası tüm bu üst duyguları ikame edendir.

Bıçağın çeliğine Girit'i ve Cemile'yi, **iki sevdasını tek düşünerek**, harf harf kazıdığı, “Mistike mu! Erotta, ah erotta!” (**Gizli saklım benim! Aşkım**, ah aşkım!) diyen dizeyi, Hristiyanlardan ve Müslümanlardan biri öldürüldüğünde, her baskın haberinde, her yangında, her can yanışında, kendi de harf harf duvar örtülerine işleyen Cemile, inadını inadıyla birleştiren Cemile nasıl da kendi etindendi (Altınsay, 2021, s. 47).

Cemile ve Girit, alıntılanan bu pasajda âdeta birbirinin yerine kullanılmış, anlamsal ayrımları neredeyse iç içe geçmiş ve keskin bir ayrım ile belirlenmeyecek seviyede işlenmiştir. Kişi zamiri olan Cemile ile mekânı göstergeleyen Girit düalliteliğin teklige dönüştüğü bir zeminde kesişmiştir. “Gizli saklım benim! Aşkım, ah aşkım” ifadesi hedef nesnenin düşürüldüğü mekân ve öznenin aynı ifadede birleştirildiği ve edimsel olarak cümleye eklenen ardıl bilgilerin anlam ayırıcı ve anlam yüklenici özelliklerinin de birbiri içinde harmanlandığını kanıtlamaktadır. Mekân özneyi, özne mekânı ikame etmiş ve aralarında bir zamirsellik ilişkisi doğmuştur. Buradan sözceleme öznesinin (İbrahim) dünyasındaki denklem; kara sevda=Girit/kara sevda=Cemile anlamsallığında çözülebilir. Kavuşulan ve içinde yaşanan mekân ile yaşanan ve ait hissedilen mekân hem kendi bünyesinde değerlendirilmekte hem de hedef özne (Cemile) için de aynı hissiyatı barındırmaktadır.

“O can, Girit'in sıcak rahmine girip döllendi, bereket diye doğdu. Girit, Giritlililerini göğsüne bastı.” (Altınsay, 2021, s. 47)

Yukarıdaki örnekte mekân hem doğuran hem de yaşatan anlamıyla özne konumundaki zamirselliği temsil etmektedir. Girit'e âdeta bir can bahşedilmiş, söz konusu mekân gösterimsel bir boyutla kendileme merkezine geçiş yapmıştır. Benlik ile mekân özdeşliği özne-nesne bağıntısında kurularak duyguların, aktivitelerin ve benliğin tanımlanması ortak anlam dairesinde birleştirilmiştir. Dolayısıyla mekânın şekillendirilmesinde kullanılan genelgeçer bilgiler edimsel bilgilerle ödünçlenmiştir.

Aynı zamanda romanda şahsiyet kazandırılan mekân sadece Girit değildir. Girit'in parçaları olan şehirlerine de aidiyet duygusunun derecesine göre, şahsiyet özelliği verilmiş şehirlerden âdeta bir insan gibi bahsedilmiş ve öznenin şehirlerle kurduğu şahsi ilişki sınıflandırılarak söylemlerine de yansıtılmıştır: "Hanya! Tekmil Girit kentlerinin en alımlısı! Resmo'nun okuryazarlığına burun kıvrırır, olsa olsa İsfakiye'nin delişmenliğine gönül verirdi bu kent. Hanya'nın narin kalbi, sevse sevse Resmo'dan çok, İsfakiye'yi severdi. Hanya! Girit'in en güzeli!" (Altınsay, 2021, s. 11)

Alıntılanan bu bölümde sözceleme öznesinin aidiyet hissettiği mekânsal sınıflandırma yakından uzağa; Hanya>İsfakiye>Resmo şeklindedir. Örneklem metninde geçen "kent" göstergesi bir hatırlatıcı görevindedir. Mekânsal bir gösterimin göstergeleri iken hızlı bir geçişle Hanya kapsayıcı küme olan Girit'in en alımlısı; Resmo elitliği ile övünen şehrin burnu havada kız; çılgın, ele geçmez, eğlenceli ve Resmo'ya göre daha cana yakın hissedilen ise İsfakiye olur. Sanki bir babanın üç kızı gibi tanımlanır ve sıralanırlar. Böylece gösterimsel merkez uzamsallıktan kişisel gösterime taşınır. Sözceleme öznesinin sıfır noktası Hanya'dır ve burada özne ile mekân tamamen iç içe geçmiş olup Hanya'nın diğer iki şehre karşı duruşu ve tavrı ile sözceleme örnekleri oluşturulmuştur. Hâlbuki bu sınıflandırma ve sıralama İbrahim'e ait olup kendini ait hissettiği ve aidiyet ilişkisinin seviyesine göre şehirleri yakınlık derecelerine göre sınıflandırması söz konusudur. Burada iki şeyden söz edilebilir: Hanya zamirsellik ile öznenin anlamsal yükünü ikame etmiştir; diğer bahsedilmesi gereken nokta ise Hanya, Resmo, İsfakiye arasındaki sınıflandırma ve sıralama kişisel gösterimden ziyade söylemsel gösterim ile yansıtılmıştır. Nihayetinde "kent" göstergesiyle söyleme başlanması hem gerçekliğin altının belirgin bir şekilde çizilmesi hem de bu mekânların ilerleyen bölümlerde kişisel ve söylemsel gösterim merkezlerinde yansıtılmaları, örneklem metninde mekânın sadece mekân olmadığını, birey-mekân ekseninde mekânın kendileme gücünü elinde bulundurduğunu ve birey üzerinde egemenlik kurduğunu göstermiştir.

Nesnel bir gerçeklik olan şehir ve kapsayıcı küme olan Girit hem çok yakın hem çok uzak bir aralıktan da olsa okura kendini hep merkezde tutturmuştur. Yani roman, başkahramanların değil, Girit'in hikâyesidir; yazar ve sözceleme öznesi sadece aktarıcı rolde Girit'in sesinin yerine geçen ikamecilerdir.

Romanda mekânın en çok zamirselleştiği; kişileri, duyguları temsil ettiği en açık söylemler duyguların en üst boyutta dile getirildiği, sözceleme öznesinin tinsel-zamansal-mekânsal olarak tüm kapasitesiyle duygularına yönlendiği praksis olarak yaşadığı anlardır. Mekânın kendileme noktasındaki en çarpıcı örneklerden biri de tinsel ve tensel yönden, özne-özne ayrılığı ile mekân-özne ayrılığıdır. İki insanın birbirinden ayrılığı ölüm sebebiyle olurken mekân-nesne ayrılığı mübadele/göç sebebiyle gerçekleşmiştir. Aşağıda verilen iki alıntılama da ayrılığı örneğidir ve sözceleme öznesi için ortak payda ölümdür. Bu iki ayrılışın sonlandırma ve aktarma biçimlerinden ilki Cemile'nin ölümü üzerine gerçekleşen söylem örneğidir ve öznelerarasılığın bir ürünüdür. İkincisinde ise ölüm değil, bir sürülme, bir gönderilme hikâyesi vardır. Burada gerçekleşen söylem ise nesnelleşmiş klasik veda sözlerinden daha ziyade öznenin edimselliğinde tarihe açılan bir akışın parçasını yansıtmak gibidir. Bütünden ayrılan parçanın ilk zamanlarda parçasızlığından duyduğu yoksunluk ve anlamsızlık hissiyatında verilmiş dolayısıyla özne, kendini tarih içinde konumlandıramayıp kendi dünyasına döndüğü lakin nesnel gerçekliğini de bırakmadığı bir çelişkiye sürüklenmiştir. “‘Cemile öldü Piçiriko. Bir kızım oldu’ dedi. Durdu. Kendi sesini dinledi. Tekrarladı: ‘Cemile öldü Piçiriko. Bir kızım oldu.’” (Altınsay, 2021, s. 102)

Cemile'nin ölümü İbrahim'e yeni bir sorumluluk getirmiş ve dünyadaki öznesel varlığına yeni bir görev tanımı daha eklenmiş ve baba olmuştur. Söylemdeki *öldü-oldu* göstergeleri aynı zamanda bitiş-başlangıç dikotomisinin anlamsal temsilcileridir. Sözceleme öznesi bitişin verdiği iç çekişmesini duygulardan ziyade edimsel bir zeminde tecrübe etmiş ve bunu söylemlerine de net, kısa ve dolaysız olarak yansıtmıştır. *Öldü* ile *oldu* arasındaki kısacık zaman diliminde özne-özne ayrılığı yaşanmış öznelerarasılık başka bir boyuta taşınmıştır. Cemile-İbrahim (karı-koca ilişkisi) olan öznelerarasılık artık İbrahim-Azize (baba-kız ilişkisi) ikilisine taşınmış ve özne ilişkisi böylece bağlamsal ve zamansal olarak boyut değiştirmiştir.

Tam o anda İbrahim, **ruhunun içinden çıktığını**, alıp başını **gittiğini gördü**. Tıpkı kendisi gibi geniş omuzlu, uzun boylu, iri yarıydı. Kahverengi eski ve bol bir ceket, aynı renkten çuha pantolon giyiyordu. Giysileri üstünden

dökülüyordu. Bu yüzden **sarsak** bir hâli vardı ruhun. Dağlara dağlara gidiyor, gitmek değil, İbrahim'den **kaçıyordu**...İbrahim peşine takıldı. Yetişip yakalamak istiyordu ruhunu. İçine katıp yerli yerine oturtmak gerekti bu **kendini bilmezi**; hatta sakatlamak lazımdı ki bir daha kaçmasın...İbrahim'in ruhu ağlamaya başladı. Fena hâlde çırpınıyor, "Ömrüm, ömrüm! Diye bağırıyor, kalmak için yalvarıyordu...Ruh birkaç kez nafîle yere çırpındı. Sonra eli kolu boşaldı. Başı geriye düştü; olduğu yere yığılıverdi. Bir daha da kıpırdamadı. **Ölmüştü**. (Altınsay, 2021, s. 262-263).

İkinci ayrılık acısı mekân-özne arasında gerçekleşen bir ayrılıktır. Bu bir göçün hikâyesi olduğu için buradaki mekân sadece mekân değil aynı zamanda aidiyetten de kopuşun göstergesel bir bağıdır. İlk ayrılıştta sözceleme öznesi etkilenen (ölümü izleyen İbrahim) iken ikinci ayrılıştta eyleyen (ölen İbrahim) konumunda yer almıştır. Ruh bedenın anlam taşıyıcısı olarak kişiselleşmiş ve buradaki göstergelerin hareket çizgisine bakıldığında gösterim merkezinden (sıfır noktası/öznenin konumu) çevreye doğru yönelen hareket olduğu anlaşılmaktadır: Bu, adım adım bedenden uzaklaşan sarsak ruhun kendini bilmez bir şekilde ölüşüdür. Sözceleme öznesi her iki ayrılıştta da birer parçasını kaybetmiş; ilkinde bireysel bir trajediyi deneyimleyen ve etkilenen kendisi olmuşken ikincisinde toplumsal bir travmanın parçası olmuş; kendi payesine düşeni bu şekilde edimselleşmiş ve söyleminde mekânsal gösterimi daha net işaretleyebilecek göstergeleri seçmiştir.

Ayrıca, romanda mekân kavramını temsilleyen şehirler aidiyetin ve duyguların tezahürü olarak ontolojik yoğunluk kazanmış, bu biçimiyle içi boş profan mekânlardan hemen ayrışan ve romanda yer alan kahramanların gerçeklik algısını, duygularını taşıyabilen; tüm bu olgularla yakın ilişki içine girebilen karakterize edilmiş zaman öncesi olay ya da bir şahıs ikamesi ile yer almıştır. "Hanya, bütün Hanya, o sesi duydu ve olduğu yerde dondu kaldı." (Altınsay, 2021, s. 229) Bu söylemde yer alan ilk Hanya zamirselleşerek bir insanı ikame ederken ikinci Hanya ise ad aktarması ile tekrar mekân kimliğine dönmüştür. Mekân gerçekliğinin araya girmesinin sebebi hem okuyucuya hem de sözceleme öznesine bir hatırlatmadır. Çünkü yazar bunu roman boyunca sürekli tekrar etmiş özellikle duyguların had safhada olduğu söylemlerin hepsinde yer alan mekânlar zamirselleşerek insan ve kavramları ikame etmiştir. Bir başka deyişle bu romanda mekânlar bilindik gündelik zamanın veya tarihin etrafında döndüğü bir tür eksen ya da merkez olarak "yaşayan ve konuşan mekân"lardır.

2. Aidiyet Dikotomisi

Mekânın başkahraman yapıldığı örnekleme metninde, aidiyet kavramı mekânın tarihsel akışta insanları konumlandırışı ve kendi üzerindeki hak sahiplerinin kendisiyle kurulan bağın derecelendirilmesi üzerinden okunabilir. Mekân kavramının ekseninde okunan aidiyet ne sahip olunan ne de sahipsiz bırakıldır.

Aidiyet kavramı bu metinde mekân üzerinden kendini seslendirmiş, kendisine karşıt olan iki özne seçmiş ve onları tek bir mekâna konumlandırmıştır: Giritli Müslüman ve Hristiyanlar.

İnanç-mekân ekseninde gerçekleşen bir dikotonomi söz konusudur. Dikotomi; iki ilkeli sistem olarak değerlendirilen, birbirine karşıt görünen iki ögenin uyum içerisinde olma durumunu ifade eder (Gümüş ve Dağ, 2016, s. 294). Steiner'e göre (1998, s. 193) dikotomi; "bireyin karar vermek ve eyleme geçmek zorunda olduğu ancak, biri diğerinden daha iyi bir çözüm seçeneğinin bulunmadığı durum" olarak tanımlanmıştır. Kırpık (2020, s. 142-143) tarafından yapılan çalışmada ise dikotomi kavramı "iki grup arasında var olan ayırım veya birbiriyle tamamen zıt ve birbirinden farklı olan şeyler" ya da "iki tamamen zıt fikir veya şeyler arasındaki fark" olarak tanımlanmıştır.

Mübadele konusunun ele alındığı bu romanda dikotomi kavramını oluşturan taraflar da Hristiyan ve Müslümanlardır. Ortak noktaları her iki tarafın da Giritli olmasıdır. Ortak payda vatan olsa da paylaşamayan da vatan olmuştur. Girit'te Müslümanlar mutlu ise Hristiyanlar mutsuz, Hristiyanlar mutlu ise Müslümanlar mutsuz olmuştur. Uyum içinde yaşar gibi görünseler de bu zıtlık her zaman iki toplulukta var olmuş ve hiç sönümlenmemiştir. Özdemir (2020, s. 72) bu çoğulcu coğrafyada yetişen kahramanların arasındaki Girit'in paylaşamama fikrini romandan aldığı şu pasajla desteklemiş ve Müslüman ve Hristiyan toplulukların doğdukları andan itibaren maruz kaldıkları duruma vurgu yapmıştır:

... Neyi paylaşamazlardı ki? Giritlilerin hepsi aynı sayılırdı üstelik. İşleri, âdetleri benzerdi. Mübarek ayda tas tas aşure, Paskalya zamanı sepet sepet yumurta göndermiyorlar mıydı birbirlerine? Şurada, dip dibe evlerde, bir kap çorba uzatsan karşı pencereden uzanıp alacak kadar yakın evlerde, geçinip gitmiyorlar mıydı? (Altınsay, 2021, s. 39)

Görüldüğü üzere aynı yerde yaşayan, âdetleri, yaklaşımları bir olan ama ikiliğin ortadan hiç kalkmadığı bir ortam söz konusudur. Dil ve vatan bir, inançlar ayırıcıdır. Romandaki dikotomi işte tam bu merkezde işlenmektedir.

“Türk topraklarında yerleşmiş Rum-Ortodoks dininden Türk uyrukları ile Yunan topraklarında yerleşmiş Müslüman dininden Yunan uyruklarının, 1 Mayıs 1923 tarihinden itibaren başlayarak mecburi mübadelesine girişilecektir.” (Altınsay, 2021: 233) ifadesi zaten durumu açıkça ortaya koymakta ve aidiyetsizliği belirgin bir şekilde vurgulamaktadır.

Mübadele aidiyet dikotomisi açısından değerlendirilse de aslında, mekânsal yer değiştirme olmadan da iç mekânda bu aidiyet problemi hep var olmuş ve süregelmiştir.

Hristiyanlar için “Girit, Yunanistan’a kavuşmak için tutuşuyor. Yüreği, sevdadan kavruyan bir genç kız gibi fakat kendisi bedbaht bir kadın. Kocasını hiç sevmeyen bir kadındır bizim Giritimiz. Çünkü çok çekti ondan, gün yüzü görmedi. Yağız bir delikanlıya istiklal aşkı çekmekte yıllardır. Hem de ne aşk...” (Altınsay, 2021, s. 64-65) Yunanistan aşkla beklenen yağız bir delikanlı iken Osmanlı zulmeden koca zamirselliğindedir.

Müslümanlar için -“Anı dedikleri şey, acı verici bir özlemden başka neydi ki? Girit, daha ayrılmamışken bile anıydı, acı veren bir özlemdi.”- (Altınsay, 2021, s. 251) içinde yaşarken bile özlemi duyulan asla tam anlamıyla sahip olunamayan sürekli özlem duyulan bir zeminedir. Hatta vatan sevgisini sözceleme öznesi İbrahim, romanın bir yerinde şöyle tanımlar: “Girit’in güzelliğini yaralarına merhem yapmaya çalışıyorlardı. Fakat böyle yaparak ona daha çok bağlanıyor, ayrılığın bedelini ağırlaştırıyorlardı. Çünkü insan toprağını evladını sever gibi sever: kayıtsız şartsız” (Altınsay, 2021, s. 238). Evlat, aile bağı içerisinde konar-göçerdir. Evlat denilen varlık; doğar, büyür ve illaki yuvadan ayrılır. Girit o sebeple Müslüman olan sözceleme öznesi tarafından evlat ile eşleştirilmiş evlat kavramının anlamsal yükünü Girit’e yüklemiştir. Daha içinde yaşarken ötekileştirilen ama aynı zamanda her şeye rağmen hatta kendilerine rağmen aidiyetin timsali olmuş Girit, bu metinde aidiyetin dikotomi göstergesidir. Başka bir deyişle, ayrılmak zorunda kalınan lakin daha çok bağlanılan bir sevgiyi göstergelemiştir. Zıtlığı en başından beri bünyesinde taşıyan Girit her iki topluluğa da hem şifa hem dert olmuş; aidiyetlerini yaşatan ve kaybettiren uzamsal bir boyut olarak romanın tam merkezinde bu dikotomilikle yerini daima korumuştur.

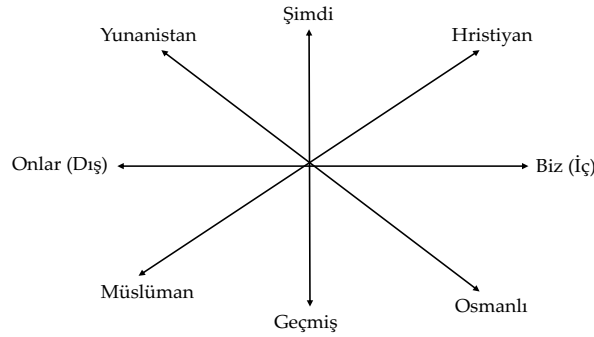
Son olarak “Girit’in nemli sıcaklığı, hiç ayırım yapmadan herkesi, her şeyi okşarken uyku, İbrahim ve Fatma’nın yorgun bedenlerini sardı.” (Altınsay, 2021, s. 178) söyleminde “hiç ayırım yapmadan” sözcüğündeki “ayırım” göstergesi bu ikiliği

daha da belirgin kılmış ve bu ikilik satır arasında verildiği hâlde daha da vurgulanmıştır.

Aidiyetin dikotomisi göstergelerle bu romanda şu şekilde özetlenebilir:

Şekil 1

Göstergelerle Aidiyetin Dikotomisi



Sonuç

Semantik ve fenomenolojinin temel nesnelere birisi olan anlam; şartlara, öznenin kendisini dünya karşısında konumlandırışına, taşıdığı ve kodlandığı kültürel değerlere göre birçok parametrede yorumlanır ve değişir.

Bu çalışmada ise anlam, göstergeler üzerinden mekânın kimliğinin zamirselleştiği, mekânın özne ile büyük bir özen içinde kurduğu bağın okunması üzerinden gerçekleştirilmiş ve bu çizgide deşifre edilmeye çalışılmıştır.

Dilsel ulamların yan yana gelmeleri ve birbirine göre konumlanışları mekân-özne, mekân-nesne, özne-özne ve nesne-özne paradigmatikliğinde işlenmiş ve göstergeler üzerinden gerçekleştirilen bir okuma ile ayrı ayrı bakmaktansa bir araya geliş şekillerine odaklanılmıştır. Mekânın hermeneutik çözümlemesinin yapıldığı bu çalışmada daha çok mekân-özne ilişkisi bağlamında değerlendirilmelere yer verilmiş

ve zamirselleştiği söylemlerin çözümlenmesiyle mekânın -Girit ve diğer şehirleri- bu metinde eyleyen konumunda olduğu görülmüştür.

Örneklem metninin iletişim ekseninde/merkezinde yer alan mekân genel olarak uzamsallık olarak değil, aidiyet ve aidiyetsizlik dikotomisinin göstergesi olarak yer almıştır ve zamirselleştiği sözceler bir niteliği ve durağanlığı tanımlayan durum sözcüsü örnekleri ile ifade edilmiştir. Hareketliliği temsilleyen edim sözcüsü örneklerini temsil eden özne ise güç ekseninde yer almış, aidiyet ve kimlik oluşumunda mekân ve toplum öznenin hem yardımcıısı hem de engelleyicisi olmuştur. Bu sebeple kaos ve huzurun taşıyıcısı özne, mekân ve aidiyet kavramlarının çelişkisi üzerinden işletilmiştir. Güç ve iktidar ekseninde yer alan mekânın çeşitli duygu ve durumları ikame ettiği bu metnin dil içi göstergelerinden çıkarılan dil dışı gönderge boyutu, sıra ve vuslat ana karşıtlığında bir mekân algısının ve etrafında gelişen insani duyguların dikotomisidir.

Etik Beyan

Çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında belirtilen tüm kurallara uyulduğu beyan edilmiştir.

58

Etik Kurul Onayı

Araştırmanın etik kurul izni gerektirmeyen araştırmalardan olduğu beyan edilmiştir.

Çıkar Çatışması ve Finansal Katkı Beyanı

Yazar tarafından herhangi bir çıkar çatışması ve finansal katkı beyan edilmemiştir.

Kaynakça

- Altınsay, S. (2021). *Kritimu Girit'im benim*. Düşbaz Yayınları.
- Ar, M. (2021). Mekân, yer ve yersizlik kavramları üzerine bir inceleme. *Şehir ve Medeniyet Dergisi*, 7(14), 8-25.
- Bilgin, N. (2011). *Eşya ve insan*. Gündoğan Yayınları.
- Göregenli, M. (2010). *Çevre psikolojisi: insan mekân ilişkileri*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Gümüş, İ. ve Dağ, P. (2016). Türk dikotomi algısının Orhon yazıtlarındaki görünümü. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(7), 292-302. <http://dx.doi.org/10.16990/SOBIDER.239>
- Fıncıoğulları, S. (2016). Sosyal bilimler ve hermeneutik üzerine kısa bir değerlendirme. *Sosyoloji Dergisi*, 33, 37-48.
- Kırpık, G. (2020). Örgütsel dikotomi kavramının yönetim açısından önemi. *Ekonomi Maliye İşletme Dergisi*, 3(2), 141-155. <https://doi.org/10.46737/emid.833019>

- Özdemir, A. N. (2020). Kritimu, Giritim benim: Tarihsel zorunluluğun kıyısında bireysel trajediler. *Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 2(1), 56-79.
- Relph, E. (1976). *Place and placelessness*. SAGE Publication.
- Solak Güleç, S. (2017). Mekân-kimlik etkileşimi: Kavramsal ve kuramsal bir bakış. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(1), 13-37.
- Steiner, L. (1998). Organizational dilemmas as barriers to learning. *The Learning Organization*, 5(4), 193-201.
- Tatar, B. (2007). Tarihsel mekân fenomenolojisi: Bir giriş denemesi. *Milel ve Nihal*, 4(3), 19-29.

Araştırma Makalesi/Research Article
DOI: 10.53711/balkanistik.1487551
<i>Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi</i> , 2024, 6(1), 60-69
<i>Journal of Balkanistic Language and Literature</i> , 2024, 6(1), 60-69

HUAZIMET NË DRAMËN *AGIMESHA E NGUJUAR NË SHTATË SHPELLA*, TË ABDYLAZIS ISLAMIT

Donika BAKIU*

ABSTRAKT: Abdylazis Islami është krijuesi me veprat e të cilit zë vend të veçantë letërsia bashkëkohore ndër shqiptarët e Maqedonisë së Veriut. Vepra dhe gjuha e një shkrimtari gjithmonë studiohet me anë të metodave të ndryshme që kemi në gjuhësi ose letërsi, varet nga lloji i studimit. Gjatë tërë historisë marrëdhëniet e një populli me pojt e tjerë kanë sjellë edhe ndikime të ndryshme në gjuhë. Drama në lidhje me interpretimin e saj nxit edhe aftësitë vizuale dhe dëgjimore. Drama për fëmijë është njohja e të fëmijëve me teatrin si formë e tyre e shprehjes artistike dhe për të përcjellë një kuptim të tij. Në dramë, ndodhin përplekjet e para mendore të lexuesit për të imagjinuar atë që ka lexuar në skenë. Drama për fëmijë shpesh një përvojë vërtetë emocionuese. Kontakti gjuhësor është një fenomen i përhapur i reflektuar në huazimin e fjalëve nga gjuhët e dhuruesve në ato marrëse. Historia e gjuhëve tregon qartë se huazimet përbëjnë një fenomen normal dhe universal, i cili kontribuon shumë në dinamikën e tyre dhe në pasurimin e fjalorit të tyre. Megjithatë, huzimi shpesh shihet negativisht kur shihet si një kërcënim, veçanërisht kur një gjuhë huazon shumë nga një tjetër. Të flasësh për krijimtarinë e Abdylazis Islamit, nuk është e lehtë. Një numër i madh letrarësh e studiuesish e kanë komentuar e vështruar, analizuar e vrojtuar, krijimtarinë letrare të Abdylazis Islamit. Në çdo rast, huazimet përbëjnë një dëshmi zbuluese në historinë e gjuhëve. Në këtë punim kemi marrë për studim huazimet në dramën

* Phd, Njësia e Kulturës, Komuna e Tetovës, Maqedonia e Veriut, email: donikabakiu93@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0911-2351

Doktora Mezunu, Kulturë Birimi, Tetova Belediyesi, Kuzey Makedonya Cumhuriyeti, e-posta: donikabakiu93@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0911-2351



OPEN ACCESS

© Copyright 2024 *Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi*

Cite As/Atıf: Bakıu, D. (2024). Huazimet në dramën agimesha e ngjuar në shtatë shpella, të Abdylazis Islamit. *Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(1), 60-69.

Geliş Tarihi (Received): 21.05.2024

Kabul Tarihi (Accepted): 29.06.2024

“Agimesha e ngjuar në shtatë shpella” të autorit Abdylazis Islami. Të gjitha huazimet janë mbledhur me kujdes të veçantë dhe janë analizuar çfarë huazimesh janë turke, sllave ose të tjetër gjuhe.

Fjalët Kyçe: Huazim, Drama, Agimesha.

ABDYLAZIS ISLAM'IN *AGIMESHA E NGUJUAR NË SHTATË SHPELLA* DRAMINDAKË ÖDÜNÇLEMELER

ÖZ: Abdylazis Islami, eserleri Kuzey Makedonya Arnavutları arasında çağdaş edebiyatta özel bir yere sahip olan bir yazardır. Bir yazarın eseri ve dili her zaman dilbilim veya edebiyatta kullandığımız farklı yöntemlerle incelenir ve bu çalışmanın türüne bağlıdır. Tarih boyunca bir halkın diğer halklarla olan ilişkileri dil üzerinde de farklı etkileri beraberinde getirmiştir. Drama, yorumlanmasıyla bağlantılı olarak görsel ve işitsel becerileri de ortaya koyar. Çocuk draması, çocukların sanatsal ifade biçimi olarak tiyatroyla tanıştırılması ve tiyatro anlayışının aktarılmasıdır. Dramada okuyucunun sahnede okuduklarını hayal etmeye yönelik ilk zihinsel girişimleri gerçekleşir. Çocuk draması genellikle gerçekten duygusal bir deneyimdir. Dil teması, sözcüklerin ödünçlenen dillerden alıcı dillere ödünç alınmasına yansıyan yaygın bir olgudur. Dillerin tarihi, ödünç almaların normal ve evrensel bir olgu olduğunu açıkça göstermektedir; bu, onların dinamiklerine ve kelime dağarcığının zenginleşmesine büyük katkı sağlamaktadır. Bununla birlikte, özellikle bir dil diğerinden yoğun bir şekilde ödünç aldığı, ödünç alma bir tehdit olarak görüldüğü için genellikle olumsuz olarak algılanır. Abdylazis Islami'nin yazarlığından bahsetmek kolay değildir. Çok sayıda yazar ve araştırmacı Abdylazis Islami'nin edebî yaratıcılığını yorumlamıştır, gözlemlemiştir, analiz etmiştir ve incelemiştir. Her durumda, ödünçlemeler diller tarihinde keşif olgusu olmuştur. Bu çalışmada yazar Abdylazis Islami'nin “Agimesha e ngjuar në shtatë shpella” adlı dramadaki ödünçlemeleri incelemeye aldık. Tüm ödünçlenmiş olan kelimeler özel bir dikkatle toplanmış ve bunların Türkçe, Slavca veya diğer dillerden alıntı olup olmadığı analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ödünçleme, Drama, Agimesha.

BORROWINGS IN THE DRAMA *AGIMESHA E NGUJUAR NË SHTATË SHPELLA* BY ABDYLAZIS ISLAM

ABSTRACT: Abdylazis Islami is the creator whose works occupy a special place in contemporary literature among the Albanians of North Macedonia. The work and language of a writer are always studied by means of different methods that we have in linguistics or literature, depending on the type of study. Throughout history, the relations of a people with other peoples have also brought different influences on the language. Drama, in relation to its interpretation, also encourages visual and auditory skills. Drama for children familiarizes them with theater as a form of artistic expression and helps convey an understanding of it. In drama, the reader's first mental attempts to imagine what he has read on stage take place. Children's drama is often a truly emotional experience. Language contact is a widespread phenomenon reflected in the borrowing of words from donor languages to recipient languages. The history of languages clearly shows that borrowing is a normal and universal phenomenon, which contributes greatly to their dynamics and to the enrichment of their vocabulary. However, borrowing is often viewed negatively when seen as a threat, especially when one language borrows heavily from another one. Talking about Abdylazis Islam's creativity is not easy. A large

number of writers and researchers have commented, observed, analyzed and observed the literary creativity of Abdylaziz Islam. In any case, borrowings constitute a revealing evidence in the history of languages. In this paper, we have taken for study the borrowings in the drama “Agimesha e ngujuar në shtatë shpella” by the author Abdylaziz Islami. All the borrowings have been collected with special care and analyzed to determine whether they are Turkish, Slavic or from other languages.

Keywords: Borrowing, Drama, Agimesha.

Hyrje

Çdo gjuhë në botë ka grupin e vet të fjalorit. Megjithatë, ndonjëherë fjalët nga një gjuhë gjejnë rrugën e tyre në fjalorin e një gjuhe tjetër, sepse këto gjuhë mund të kenë qenë në kontakt në një mënyrë ose në tjetrën. Kur dy ose më shumë gjuhë vijnë në kontakt me njëra-tjetrën, quhet huazim. Gjuha shqipe, për mungesë dhe mospasje të fakteve dhe të dokumenteve historike i vë përpara një mori të dhënash të sakta mbi vendin e formimit të vet mbi përhapjen e etnosit shqiptar në periudhën e Ballkanit të Lashtë, mbi huazimet e gjuhës shqipe nga greqishtja e vjetër dhe latinishtja, të hyra në gjuhën shqipe para erës sonë. Gjuha shqipe po përballet me huazime të shumta shkaku i ndikimit të rrethanave historike, globalizmit, emigrimit, arsimimit jashtë vendit, politikave të shkollimit dhe të punësimit, folësit dygjuhësh dhe martesave të përziera. Në rastin e parë duhet të përmendim se në gjuhën e një vendi lënë gjurmët e veta ngjarjet historike, gjuha e popullit pushtues, sikurse ka ndodhur me gjuhën shqipe, e cila, e ballafaquar me pushtues të ndryshëm, ka bërë njëfarë “luftë” dhe njëfarë “miqësie” me gjuhën turke, më pak me italiane, gjermane. Gjuha shqipe klasifikohet ndër ato gjuhë që marrin fjalë nga gjuhët e tjera për disa arsye, si: për faktin se ajo është gjuhë e një vendi të vogël për nga numri i popullsisë që është i varur ekonomikisht dhe politikisht nga shtete më të fuqishme; se hapësira gjeografike ku jetojnë shqiptarët është mes vendeve me kulturë të madhe. Disa nga huazimet të cilat përdoren në gjuhën shqipe janë: Akinxhi, allajbe, aman, araba, bakër, beden, bori, çadër, çaush, çekiç, çomange, daulle, dervish, dynja, gjyle, gjynah, hafije, hamam, harem, hashash, hata, hendek, hoxhë, ibrik, islam, jatagan, jeniçer, kalldrëm, kamxhik, kasaphanë, kazan, kazmë, kullë, legen, llagëm, minare, minder, mushama, myezin, mysafir, ortak, padishah, pasha, perçe, qilim, qysqi, raki, salltanet, sehir, spahi, sulltan, sheh, shejtan, sherbet, shilte, shishe, tamam, tespihe, vezir, xhenet, xhehenem, xhevahir, xhind, yrysh, zift. Gjithashtu huazime të tjera nga turqishtja të cilat përdoren edhe sot në popull janë të shumta si: alamet, adalet, bajram, bokall, dyzen, damar, sakatoj, sheqer, papuçe, çizme, sapun, hallvë, pite, bakllavë, byrek, bozë, kafe, oxhak, xhezve, dyshek, xhep etj. Edhe fjalët nga sfera e fesë islame ngelin të pazëvendësueshme siç janë: minare, imam, hoxhë, haxhi,

myezin, ezan, namaz, medrese, xhami, selam, ramazan, mejtepe, sixhade, ders, xhuma, myfti, myderriz, hafiz etj. Huazimet greke përdoren kudo në gjuhën shqipe mirëpo më shumë ndikim ka në Shqipërinë e Jugut. Arbërishten e kanë ruajtur shumë por ka ndikime nga italishtja. Kosova dhe Maqedonia e Veriut përdorin huazime sllave dhe huazime turke. Huzimet turke zënë vend më të madh. Në këtë punim kemi gjetur huazimet të cilat autori Abdylazis Islami i përdor në dramën “Agimesha e ngujuar në shtatë shpella”.

Biografia e autorit Abdylazis Islami

Autori Abdylazis Islami ka lindur në fshatin Gajre e cila ndodhet në Tetovë më 29 Korrik 1930 dhe vdiq më 16 gusht 2005 në Tetovë. Veprimtaria letrare e Abdylazis Islamit ishte e gjithanshme me motive dhe zhanre të shumta, ai jo vetëm që e pasuroi letërsinë tonë shqipe por e begatori atë me gjëra të reja. Autori i cili poezinë e shndërroi në poezi kurse vargun poetik në kronikë historike. Në dramë solli vlera të reja në letërsinë shqipe duke filluar nga drama për fëmijë, poezi dhe proza. Autori përveç karakterit të veprës së tij iluminist ka edhe atë të çlirimit, karakterin e luftës për mbijetesë. Në veprën letrare kemi vlerë të veçantë sepse dallon në format artistike, kemi epikën legjendare, të mbështetur në mite dhe legjenda, përmes të cilave krijon vepra letrare bashkëkohore. Veprimtaria e Abdylazis Islamit është shumë e pasur sepse ka shkruar në të tre gjinitë: lirike, epike e dramatike, për fëmijë dhe të rritur. Veprat e autorit janë të shumta poezi, tregime e drama për fëmijë, përmbledhje poetike, romane, të përkthyer në disa gjuhë të huaja. Veprat më të njohura janë: “Mëngjesi në fshat”, poezi për fëmijë; “Kujtime dhe ëndrra”, vjersha e tregime për fëmijë; “Korrieri Artan Arta”, poemë; “Era dhe vargjet”, poezi; “Këngët e zgjuara”, vjershë për fëmijë e të rritur; “Soditje nga toka”, poezi; “Barka ndër valë”, poezi; “Oaza”, poezi; “Ujërat”, poezi; “Nica”, poemë; “Fatiana”, roman; “Dredhia”, roman; “Agimesha e ngujuar në shtatë shpella”, dramë për fëmijë; “Kuvendi i guximtarëve”, dramë për fëmijë; “Arianda”, dramë për fëmijë.

Drama për fëmijë

Fjala “dramë” përdoret në kontekste dhe kuptime të ndryshme në gjuhën e sotme. Njëra prej tyre i referohet tre gjinive letrare, ku tekstet me role të shpërndara quhen dramë. Aristoteli e përshkruan dramën si imitim të një veprimi në fjalimin personal. Pedagogjia e dramës duhet të paraqitet si një mundësi e suksesshme për të kombinuar përvojën artistike me përvojën mësimore. Dramë do të thotë veprim, d.m.th. "gjëra që ndodhin". Për më tepër, fjala dramë në greqishten e vjetër do të

thotë të luash. Nëpërmjet zhanrit dramatik ne mund të rikrijojmë një ngjarje të historisë sonë; ekspozojmë dhe tregojmë, përmes skenave të dramatizuara ose një konflikt social. Dramatizimi është një mjet themelor në klasë për të motivuar, inkurajuar kreativitetin, shkëmbimin komunikues, zhvillon imagjinatën, stimulon pjesëmarrjen, shprehjen fizike dhe verbale dhe shprehjen e lirë të emocioneve të fëmijëve. Janë të shumtë autorët e dramave për fëmijë që kanë triumfuar me veprat e tyre në dekadat e fundit. Mund të flasim për vepra të shumta të personaliteteve të mëdha që me kalimin e kohës kanë arritur të lënë emrin e tyre të shkruar në historinë e letërsisë. Drama, e cila mund të përkufizohet, është shumë e rëndësishme që fëmijët të kenë përvoja konkrete, të mësojnë duke bërë dhe të marrin pjesë aktive, veçanërisht në periudhën parashkollore. Drama për fëmijë është shumë e rëndësishme, pasi u mundëson të vegjëlvë të zhvillojnë imagjinatën e tyre, duke u afruar me artet. Drama është një aktivitet që mbulon gjerësisht situatat e jetës së anëtarëve të grupit. Drama u mundëson fëmijëve të përdorin të gjitha shqisat e tyre në mënyrë efektive. Gjatë procesit të dramës, fëmijët flasin, lëvizin, përdorin trupin, zërin, emocionet dhe mendimet e tyre, komunikojnë me të tjerët, zhvillojnë mendime, sjellje dhe shprehje konkrete. Fëmijëve u pëlqen shumë të interpretojnë shfaqje teatrale, drama në të cilat marrin rolin e ndonjë personazhi imagjinar ose real. Për këtë arsye, dramat për fëmijë janë një burim i shkëlqyer për t'u argëtuar duke zhvilluar aftësitë e komunikimit, zgjidhjen e konflikteve, menaxhimin emocional dhe konsolidimin e vetëvlerësimit. Dramaturgët e dinë se çfarë i intereson audiencës më të re pra fëmijëve. Drama për fëmijë është një nga metodat që funksionon më mirë për të mësuar të vegjlit. Nëse jemi në gjendje të tërheqim vëmendjen e fëmijëve, do të jemi në gjendje t'i bëjmë ata të mësojnë më shpejt. Drama e sotme për fëmijë vazhdon të mbledhë histori nga e kaluara, të rikrijojë aventura që prej vitesh kanë emocionuar të vegjlit. Pa dyshim, krijimet e reja kanë ditur të shkojnë paralelisht me krijimet e vjetra. Për të arritur edukimin e hershëm estetik, d.m.th. edukimin përmes aktiviteteve kulturore dhe formave të përfaqësimit, njohjes së artit dhe kulturës dhe pasqyrimit të proceseve dhe rezultateve artistike dhe kulturore në lidhje me dramën dhe shfaqjen e saj. Fëmijët duhet së pari të ndërjegjësohen për perceptimin e tyre pra për dramën për fëmijë. Drama nxit angazhimin krijues të fëmijëve dhe pasuron zhvillimin e tyre imagjativ. E hapur dhe fokusi i eksplorimit bashkëpunues, është gjithashtu në thelb i pasigurt, i paqartë dhe shpesh plot tensione dramatike. Në dramët, fëmijët përfshihen në punën me imagjinatë për të improvizuar dhe mbështetur rolet e ndryshme që ata zgjedhin të adoptojnë, duke ofruar ide për të zhvilluar dhe formësuar dramën që po shpaloset dhe duke kontribuar në axhendën e zgjidhjes së problemeve. Drama gjithashtu kontribuon në gjenerimin e ideve dhe

mundësive gojore, besimit të folur të fëmijëve dhe përdorimit të natyrshëm krijues të gjestit, shprehjes së fytyrës, lëvizjes dhe zërit. Fëmijët mendojnë dhe negociojnë rrugën e tyre përpara në dramë, në biseda me njëri-tjetrin, duke bërë dhe duke iu përgjigjur pyetjeve, duke ritreguar ngjarje dhe duke krijuar të reja. Drama “Agimesha e ngjuar në shtatë shpella” është dramë për fëmijë por kemi gjetur huazime të shumta.

Huazimet në përgjithësi

Huazimet e një drame për fëmijë kontribuojnë në krijimin e një universi artistik të veçantë. Megjithatë, çështja specifike e huazimeve trajtohet rrallë. Termi “huazim”, mund të duket e diskutueshme për aq sa nuk ka kurrë një marrëveshje midis dy gjuhëve, aq më tepër që, në një mënyrë apo në një tjetër, fjalët nuk duhet të kthehen, pasi të huazohen. Më mirë mund të flasim për përvetësim, por ky lloj huazimi nuk i heq asgjë gjuhës së huadhënies. Është fakt, se huazimi mbetet një fenomen shumë i rëndësishëm sociolinguistikë në kontaktet ndërmjet gjuhëve. Vendet që ndodhen pranë njëri-tjetrit janë në mënyrë të pashmangshme subjekt i shkëmbimeve gjuhësore. Huazimi gjuhësor lidhet me prestigjin që gëzon një popull dhe gjuha e tij ose, në rastin e kundërt, me përbuzjen në të cilën mbahen të dyja. Në përgjithësi, popujt dominues i transmetojnë fjalët e gjuhës së tyre popujve të dominuar; por mund të ndodhë që një gjuhë pushtuese të përfundojë duke u zhdukur në favor të gjuhës së pushtuar pasi i ka lënë trashëgim një numër të konsiderueshëm fjalësh. Ky fenomen i huazimeve ka ekzistuar gjatë gjithë kohës, përfshirë në antikitetin greko-latin, ndoshta edhe shumë më parë me sumerët dhe babilonasit. Gjatë gjithë historisë, gjuhët ka kanë huazuar mijëra fjalë nga disa gjuhë të tjera, por ua kanë dhënë ato edhe të tjerave me të cilat ka qenë në kontakt. Shkaqet kryesore të huazimeve gjuhësore janë luftërat, tregtia dhe kolonizimi. Shkaqet e huazimit duket se janë të lidhura ngushtë me kushtet socio-historike, veçanërisht politike dhe ekonomike, të cilat bëjnë që situatat sociolinguistike të evoluojnë. Sapo dy kultura vijnë në kontakt, ka një shkëmbim idesh, informacionesh, produktesh dhe përgjithësisht fjalëve në fjalorë. Për shembull, në kohët e lashta, grekët krijuan konceptin e demokracisë dhe fjalët për to u huazuan më vonë nga latinishtja përpara se të kalonte në gjuhë të tjera. Roli i huazimit gjuhësor si proces pasurimi gjuhësor mbetet i padiskutueshëm. Huazimi konsiderohet i tillë sidomos kur ky fenomen prek vetëm sipërfaqësisht strukturat e gjuhës së synuar. Mund të pranojmë se huazimet në përgjithësi mbushin një boshllëk për të përcaktuar realitete të reja. Huazimi atëherë bëhet jo vetëm legjitim, por edhe e nevojshme.

Huazimet në dramën “Agimesha e ngjuar në shtatë shpella” të autorit Abdylazis Islami

Huazimet nuk mungojnë asnjëherë në veprat letrare në përgjithësi, e veçanërisht në veprat e autorit, ku kemi arritur të mbledhim një numër të konsiderueshëm të huazimeve, ato janë: Behar, Bravë, Bile, Çallëm, Çardak, Kapixhik, Marifet, Nam, Nishan, Pahajr, Tokmak, Torrollak.

BEHAR *m.* 1. Pranverë; muajt e ngrohtë të vitit (pranvera dhe vera) kundrejt muajve të ftohtë; vera. Rroba behari. Shi behari. Vapa e beharit. Ethe behari. Doli behari. E kaloi beharin. Huazim nga gjuha turke **behar-bahar**-pranverë, me burim prej persishtes (Meyer, 2007, f. 68; Topalli, 2017, f. 189). “S’do ta pres kurrë **beharin**”. (Islami, 1994, f. 30)

BRAVË *f.* 1. Vegël e hekurt që ngulet në dyer, në dollapë, në sirtarë etj. dhe që shërben për t’i mbyllur me çelës. Huazim nga sllavishtja brava, që ka hyrë edhe në disa gjuhë të tjera ballkanike (greqishtja e re, arumune, turke) (Topalli, 2017, f. 242). “E vë çelësin në **bravë** të një dëre të improvizuar dhe kur hapet ajo, del përpara çeltina e pyllit”. (Islami, 1994, f. 11)

BILE- “madje, për më tepër”. Huazim nga gjuha turke **bile**, optativi i foljes bilmek “di”, që ka shkuar edhe në gjuhë të tjera ballkanike (Topalli, 2017, f. 210). “Edhe unë e kam lutur, **bile**.” (Islami, 1994, f. 17)

ÇALLËM- çallëm *m.* “sarëk, turban”. Nga turqishtja tsalma; edhe bullgarisht, serbisht, rumanisht (Meyer, 2007, f. 103). “Edhe shumë **çallam** shet me ata brirë, se!” (Islami, 1994, f. 25)

ÇARDAK - piri gurësh që shënon vendin e një ndodhie; vend për të ndenjor në shtëpi. Huazim nga turqishtja **çardak**, me burim prej persishtes car-katë r+ taq-hark, qemer (Topalli, 2017, f. 326). “Edhe ti lepur torollak ke nisur të flasësh **çardak** më **çardak**” (Islami, 1994, f. 14)

KAPIXHÏK, *u em.* (t) derë e vogël; deriçkë. Huazim nga gjuha turke. “Ky çelës magjik nga shtazët e pyllit do ta hapë një **kapixhik**.” (Islami, 1994, f. 11)

MARIFET *m. bised.* 1. Mënyrë e hollë për t’ia dalë mbanë një pune me shkathtësi; shkathtësi a aftësi e veçantë për të zgjidhur diçka. Huazim nga gjuha turke **marifet**, me burim prej arabishtes (Topalli, 2017, f. 940). “I di **marifetet** e tua, mori vjedull, i di”. (Islami, 1994, f. 15)

NAM-Emri që i del dikujt ose mendimi që është krijuar për dikë a për diçka për të mirë ose për të keq. Huazim nga gjuha turke **nam**, me burim prej persishtes, e

cila ka shkuar edhe në gjuhë të tjera ballkanike (Topalli, 2017, f. 1029). “Ka mbetur pa **nam** e nishan.” (Islami, 1994, f. 18)

NISHAN *m. bised.* 1. Shenja që përpiqemi ta godasim kur shtiem. Huazim nga gjuha turke **nisan**, me burim prej persishtes (Topalli, 2017, f. 1064). “Ka mbetur pa **nam** e nishan” (Islami, 1994, f. 18)

PAHAJR- **Hajr**-mbarësi, mirësi. Huazim nga gjuha turke **hayir** me burim prej arabishtes. (Topalli, 2017, f. 609). Kurse i **pahajr** dmth pambarësi, pamirësi. Sa i **pahajr** që je, more ujk! (Islami, 1994, f. 12)

TOKMAK- “copë trangu me dy hunj të gjatë , që pë rdoret për të ngjeshur tokën,” njeri i trashë nga mendja”. Fjalë e dy dialekteve. Huazim nga gjuha turke tokmak. Ka hyrë edhe në gjuhë të tjera ballkanike (bullgarisht, rumunisht) dhe joballkanike (rusisht) (Topalli, 2017, f. 1476). “E ka kokën si **tokmak**”. (Islami, 1994, f. 21)

TOROLLAK- “i trashë nga mendja; budalla”. Huazim nga gjuha turke torlak “i papërvojë” (Topalli, 2017, f. 1480). “Edhe ti lepur **torollak** ke nisur të flasësh çardak më çardak” (Islami, 1994, f. 14)

Përfundim

Një tipar i përbashkët që i shquan gjuhët e Ballkanit nga gjuhët e tjera indoevropiane të kontinentit, është edhe prania e një shtrese fjalësh të ardhura nga turqishtja, të cilat disa studiues i quajnë thjesht turqizma e disa orientalizma, meqë një pjesë e mirë e tyre janë me burim nga arabishtja e nga persishtja dhe turqishtja ka qenë vetëm gjuha ndërmjetëse (Lafe, 1993, f. 35-43). Depërtimii i huazimeve është bërë në periudhë të gjatë kohore dhe detyrimisht kanë hyrë në çdo sektor të jetës shqiptare. Në këtë punim gjetëm huazimet të cilat Abdylazis Islami përdor në dramën “Agimesha e ngujuar në shtatë shpella”. Huazimet që gjetëm janë: Kapixhik, Pahajr, Çardak, Marifet, Tokmak, Çallam, Behar, Bravë, Nam, Nishan, Bile, Torrollak. Në lidhje me këtë temë mund të themi se Huazimet turke janë përdorur nga autori dhe janë të shumta. Abdylazis Islami është i pa mbarueshëm dhe vepra e tij ka nevojë edhe për më shumë studime të tjera, të cilat do të nxjerrnin në pah ato vlera të mëdha që i bartë me vete e gjithë krijimtaria e tij letrare. Ky punim ka për qëllim që t’i shërbeje gjeneratave të reja por edhe atyre të vjetrave.

Etik Beyan/Ethical Declaration

Çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında belirtilen tüm kurallara uyulduğu beyan edilmiştir.

In this study, all the rules stated in the “Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive” were followed.

Etik Kurul Onayı/ Ethics Committee Approval

Araştırmannın etik kurul izni gerektirmeyen araştırmalardan olduğu beyan edilmiştir.

The author declare that the research is one of the studies that does not require ethical committee approval.

Çıkar Çatışması ve Finansal Katkı Beyanı/Conflict of Interest and Funding

Yazar tarafından herhangi bir çıkar çatışması ve finansal katkı beyan edilmemiştir.

No conflict of interest and funding has been declared by the author.

Referenca/Kaynakça

- Bakiu, D. (2016). Veprimtaria pedagogjike dhe letrare e Abdylazis Islamit. V. Behxheti, H. Xhaferi, Z. Kadriu dhe M. Ibrahimimi (ed.), *Në Konferencën IX Shkencore Ndërkombëtare “Veprimtaria Letrare e Murat Isakut dhe Abdylazis Islamit” (20 nëntor 2015)* (f. 101-105). Fakulteti Shkencave i Kulturave dhe Komunikimit UEJL.
- Bakiu, D. (2019, 12 Prill). *Gjuha shqipe dhe huazimet greke*. Infoshqip. <https://www.infoshqip.com/gjuha-shqipe-dhe-huazimet-greke/>
- Bakiu, D. (2019, 6 Qershor). *Huazimet që përdoren në gjuhën shqipe*. Infoshqip. <https://www.infoshqip.com/huazimet-qe-perdoren-ne-gjuhen-shqipe/>
- Bozarslan, H. (2004). *Histoire de la Turquie contemporaine*. La Découverte.
- Buda, A. (1980). Rreth disa çështjeve të historisë së formimit të popullit shqiptar, të gjuhës e të kulturës së ti. *Studime Historike 1*, 171.
- Ibrahimimi, M. (2012). *Tema sociolinguistike dhe etnolinguistike*. Interlingua.
- Islami, A. (1994). *Agimesha e ngujuar në shtatë shpella*. Vatra.
- Jorgaqi, K. (1997). Rreth përshtatjes morfologjike të huazimeve italiane në shqipen standarde. *Studime Filologjike, 1(4)*, 111-128.
- Jorgaqi, K. (1998). Mbi integrimin leksiko-semantik të italianizmave në shqipen standarde. *Studime Filologjike, 1(2)*, 85-101.
- Jorgaqi, K. (2008). *Sportel i hapur i shqipes*. Ombra GVG.
- Kadriu, Z. (2004). *Krijimtaria poetike e Abdilazis Islamit*. Tetovo.
- Kadriu, Z. (2016). Dekada e heshtjes dhe dhimbjes krenare Abdylazis Islami; në jetë i qetë në shpirt tërmet! V. Behxheti, H. Xhaferi, Z. Kadriu dhe M. Ibrahimimi (ed.), *Në Konferencën IX Shkencore Ndërkombëtare “Veprimtaria Letrare e Murat Isakut dhe Abdylazis Islamit” (20 nëntor 2015)* (f. 13-20). Fakulteti Shkencave i Kulturave dhe Komunikimit UEJL.

- Lafe, E. (1993). Vendi i orientalizmave ndër huazimet e shqipes. *Studime Filologjike*, 1(4), 35-43.
- Lame, A. (2016). Elementë të prozës poetike në poezinë e Abdylazis Islamit (referuar përtej kohës). V. Behxheti, H. Xhaferi, Z. Kadriu dhe M. Ibrahimimi (ed.), *Në Konferencën IX Shkencore Ndërkombëtare "Veprimtaria Letrare e Murat Isakut dhe Abdylazis Islamit" (20 nëntor 2015)* (f. 33-40). Fakulteti Shkencave i Kulturave dhe Komunikimit UEJL.
- Meyer, G. dhe Omari A. (2007). *Fjalor etimologjik i gjuhës shqipe*. Çabej.
- Nuhiu, V. (2013). *Ndikimi i anglishtes në gjuhën shqipe*. Ashak.
- Shaqirvela, K. (2016). Elementi i lashtësisë në krijimtarinë e Abdylazis Islamit. V. Behxheti, H. Xhaferi, Z. Kadriu dhe M. Ibrahimimi (ed.), *Në Konferencën IX Shkencore Ndërkombëtare "Veprimtaria Letrare e Murat Isakut dhe Abdylazis Islamit" (20 nëntor 2015)* (f. 71-80). Fakulteti Shkencave i Kulturave dhe Komunikimit UEJL.
- Shkurtaç, Gj. (2006). *Kultura e gjuhës*. Shblu.
- Spaho, J. dhe Shyta I. (2016). Dialektika e shpirtit poetik në krijimtarinë e Abdylazis Islamit. V. Behxheti, H. Xhaferi, Z. Kadriu dhe M. Ibrahimimi (ed.), *Në Konferencën IX Shkencore Ndërkombëtare "Veprimtaria Letrare e Murat Isakut dhe Abdylazis Islamit" (20 nëntor 2015)* (f. 81-88). Fakulteti Shkencave i Kulturave dhe Komunikimit UEJL.
- Topalli, K. (2017). *Fjalor etimologjik i gjuhës shqipe*. Botimet Albanologjike.
- Wittgenstein, L. (1971). *Prototractatus: an early version of Tractatus logico-philosophicus*. Routledge & Kegan Paul.
- Ymeri, B (2024, 6 Shkurt). *Abdylazis Islami dhe letërsia moderne në Kosovë*. Botasot. <https://www.botasot.info/kultura/2124160/abdylazis-islami-dhe-letersia-moderne-ne-kosove>

BALIKAN

Dil ve Edebiyat Dergisi

HAZİRAN 2024
İSTİK
e-ISSN: 2687-2234

Kitap İncelemesi/Book Review
<i>Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi</i> , 2024, 6(1), 70-75
<i>Journal of Balkanistic Language and Literature</i> , 2024, 6(1), 70-75

KARAMANLICA GÜZEL AHLAK VE GÖRGÜ KURALLARI KİTABI

(Yusuf Gökkan, Kesit Yayınları, İstanbul 2023, 280 Sayfa, ISBN: 978-625-7698-97-9)

Gülşah ALTAN*

İnsan, toplumsal bir varlıktır ve tarihte bilinen ilk insan olan “neanderthal”lerden başlayarak günümüz insanına kadar varoluşundan bu yana doğası gereği hemcinsleriyle bir arada bulunma, sosyalleşme ihtiyacı duymuştur. Önceleri mağaralarda az sayıda insanla yaşayan insanoğlu, yerleşik hayat ve tarım toplumuna geçmesiyle birlikte kurduğu yerleşim yerlerinde daha fazla insanla bir arada yaşamaya başlamış ve toplumsallaşmıştır. İnsanoğlunun bir arada huzurlu bir şekilde yaşayabilmesi de belli kurallara uyması gereğini doğurmuştur. İşte ilkel dinlerden, semavi dinlere kadar her din ve inanç sisteminin temelini oluşturan; örf-âdet, değer yargıları gibi toplumun uyması gereken, yazılı olmayan bu normlara “ahlak kuralları” adı verilmektedir.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Kapadokya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kültürel Çalışmalar, e-posta: gulsahaksovalt@gmail.com, ORCID: 0009-0004-3688-6648



OPEN ACCESS

© Copyright 2024 *Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi*
Cite As/Atıf: Altan, G.(2024). Karamanlıca güzel ahlak ve görgü kuralları kitabı. *Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(1), 70-75.

Geliş Tarihi (Received): 14.06.2024
Kabul Tarihi (Accepted): 29.06.2024

Luther King, bir ülkenin geleceği ve ilerlemesinin sağlam kalelere, güzel binalara ve millî gelirine değil, o ülkedeki insanların ahlaki değerlerine bağlı olduğunu söylemektedir. Bu sözden de anlaşılacağı gibi ahlak, bir toplumu oluşturan en önemli yapı taşlarından biridir.

Ahlak bir toplumun refahı, ilerlemesi için ne kadar önemliyse bu kavram ile yakından ilişkili ve en az onun kadar önemli başka bir kavram da bir toplumda yaşayan insanların saygı ve incelik davranışlarını ifade eden “adab-ı muaşeret” olarak adlandırılan “görgü kuralları”dır. “Güzel ahlak ve görgü” birbirini tamamlayarak sosyal hayatı düzenler ve insanların birbirine ya da toplumsal hayat içinde yer alan bitki, hayvan gibi diğer unsurlara karşı saygı çerçevesinde yaklaşmasını sağlar.

Doç. Dr. Yusuf Gökkaplan’ın Kesit Yayınlarından çıkan *Karamanlıca Güzel Ahlak ve Görgü Kuralları Kitabı* güzel ahlaka nasıl sahip olunabileceği, insanın nasıl ahlaklı yaşayabileceği, saygıdeğer bir insan olabilme yolunda nelere dikkat etmesi, nasıl davranması gerektiği gibi evrensel ahlak konularına 19. yüzyıl perspektifinde Evangelinos Misailidis’in bakış açısıyla ışık tutmaktadır.

Gökkaplan’ın 2023’ün Mart ayında yayımlanan *Karamanlıca Güzel Ahlak ve Görgü Kuralları* isimli eseri Evangelinos Misailidis tarafından Grek alfabesi ve Karamanlı Türkçesiyle kaleme alınan ve 1886 yılında yayımlanan *Hüsn-i Ahlak ve Merasim-i Teşrifat* adlı eserin *Dil İncelemesi-Tıpkı Basım-Transkripsiyon-Türkiye Türkçesine Çevirisi* şeklindedir. Eser iki bölümden ve toplam 280 sayfadan oluşmaktadır.

Birinci bölümde, giriş bölümünün ardından “Evangelinos Misailidis ve Hüsn-i Ahlak ve Merasim-i Teşrifat’ın Yazılma Sebebi, Hüsn-i Ahlak ve Merasim-i Teşrifat’ın Yazıldığı Dönem, Hüsn-i Ahlak ve Merasim-i Teşrifat’ın Okunmasında İzlenen Yol, Hüsn-i Ahlak ve Merasim-i Teşrifat’ta Dil ve Üslup Üzerine Notlar” şeklinde dört başlığa yer verilmektedir.

Gökkaplan, *Hüsn-i Ahlak ve Merasim-i Teşrifat*’ın yazılma sebebine yer verdiği bölümde öncelikle Anadolu Matbaasını kuran, Rum asıllı bir Ortodoks yazar olan Evangelinos Misailidis’i okuyuculara tanıtmış ve yazarın kişiliği ile eserin yazılma amacı arasında bir bağ kurmuştur. Şöyle ki Gökkaplan’a göre yazar Evangelinos Misailidis yazarlığa başlamadan önce Türkçe öğretmenliği yapmış,

eğitim kökenli bir yazardır ve birçok eserinde toplumsallık kaygısı güderek okurlara eğitici-yazar misyonuyla yaklaşmaktadır. İşte bu eseri de bu amaçla yazdığı, insanlara bu eserle güzel ahlakın ne olduğunu, çağdaş bir toplumda görgü kurallarının nasıl olması gerektiğini göstermeyi amaçladığı görülmektedir (Gökkaplan, 2023, s. 15). Gökkaplan'a göre Misailidis bu misyonu eserin sonunda "Genel olarak vatandaşlarımız görgü kurallarından habersiz olup büyükten küçüğe her makam ve rütbede bulunanlarla dostluk ve arkadaşlık etmenin yolunu bilmediklerinden, herkesin gözünde utanılacak hale düşerler." sözüyle açıkça ifade etmektedir (Gökkaplan, 2023, s. 16).

Hüsn-i Ahlak ve Merasim-i Teşrifat eserinin yazıldığı dönem ise 19. yüzyıl Osmanlısıdır ve bu dönemde askerî, siyasi, ekonomik, kültürel birçok bakımdan yüzünü Batı'ya dönmüş bir Osmanlı toplum yapısı karşımıza çıkmaktadır. Gökkaplan'a göre Misailidis'in eserinde okura vermek istediği görgü kuralları Batı kültürüyle paraleldir. Tiyatro, balo, davetler gibi Batı'dan Osmanlı toplum hayatına yeni dâhil olan sosyal ortamların içinde insanların nasıl davranması gerektiğine dair okurlara bilgi verilmektedir (Gökkaplan, 2023, s. 19). Bu şekilde değerlendirildiğinde aslında eserin yazılış amacının dönemin toplum yapısının gerekleriyle ilgili olduğu açıkça görülmektedir.

Eserin okunmasında izlenen yolun anlatıldığı bölümde ise metnin Grek alfabesinden Latin alfabesine transkripsiyonu yapılırken sözcük, ek, bağlaç ve noktalama işaretleri konusunda orijinal metne sadık kalındığı; Arapça ve Farsça sözcük ve terkiplerde orijinal metinde çift ünlü ile gösterilen uzun ünlülerin doğru şekillerinin yazılmasına özen gösterildiği belirtilmekte ve daha sonra eserde tespit edilen dil ve üslup özellikleri çok ayrıntıya girilmeden örneklerle açıklanmaktadır.

İkinci bölümde ise eserin tıpkıbasımı, transkripsiyonu ve günümüz Türkçesine çevrisi yer almaktadır. Gökkaplan'ın bunu yaparken farklı bir yol izlediği göze çarpmaktadır. Şöyle ki eserin sol taraftaki sayfalarında Grek alfabesi ve Karamanlı Türkçesiyle tıpkıbasımı yer alırken sağ taraftaki sayfalarında ise üst kısımda Latin alfabesi ile transkripsiyonu, alt kısımda ise günümüz Türkçesine çevrisi yer almaktadır. Ayrıca orijinal metindeki her satırın numaralandırıldığı, diğer sayfadaki transkripsiyonunda da aynı numaralarla karşılandığı görülmekte, bu da okuyucuya eserin Grek alfabesi ile yazılmış orijinal hâli ve transkripsiyonu arasında karşılaştırma yapma fırsatı sunmaktadır.

Orijinal metin 128 sayfadan oluşmaktadır. Gökkaplan'ın *Karamanlıca Güzel Ahlak ve Görgü Kuralları* adlı eserinde ise orijinal sayfa numaralarına sadık kalınarak bu numaralar üstte verilmekle birlikte sayfanın alt kısımlarında "1a-1b/ 2a-2b/ 3a-3b..." şeklinde farklı bir numaralandırma sistemi dikkat çekmektedir. Bu durum da Grek alfabesi ve Karamanlı Türkçesine meraklı olan okurlara Latin alfabesi ve Türkiye Türkçesiyle kıyaslama yapabilmeleri konusunda kolaylık sağlamaktadır.

Eser, kapak kısmı ile başlamakta, kapakta eserin yazarı, basım yılı, matbaası hakkında bilgi verilmekte, sonraki sayfada ise eserin kim için yazıldığı belirtilmektedir. Daha sonra eserin mukaddime (giriş) bölümünde Misailidis güzel ahlakın önemini, çocuk yaşlardan itibaren alınan eğitimlerle gerçekleştiğini, kötü huy ve fenalıktan ancak güzel ahlakla sakınılabileceğini ifade etmektedir.

Eserde daha sonra dibace (ön söz) bölümüne geçilmekte, 9 satırdan oluşan bu bölümde "farz" kavramından, bir insanın Allah'a, kendi nefesine ve diğer insanlara karşı görevleri olarak söz edilmektedir.

Gökkaplan'ın çevrisinden hareketle Misailidis'in eserinin güzel ahlak ve görgü kuralları olmak üzere iki ana bölümden meydana geldiği görülmektedir. Birinci bölümde güzel ahlak konusuna değinilmekte, insanın güzel ahlaka erişebilmesi için Allah'a, kendisine ve çevresindekilere karşı sorumluluklarından bahsedilmektedir. İlk olarak kişinin Allah'a karşı sorumluluklarından ve iyi bir Hristiyan olabilmesi için ibadet etme, kiliseye gitme, istavroz çıkarma, her gün dua etme gibi yapması gerekenlerden söz edilmektedir.

Eserdeki bazı duaların Yunanca olarak söylendiği ve parantez içinde Türkçesine yer verildiği görülmekte, ayrıca Tanrı için "Allah, Rab" gibi Arapça isimler tercih edildiği de göze çarpmaktadır. Bu da Hristiyanlığa mensup olan Karamanlı Türklerinin Yunancadan etkilendiği gibi Osmanlı coğrafyasına hâkim olan Arapçadan da etkilendiğini göstermektedir. Daha sonra ön sözde ikinci sorumluluk olarak insanın kendi nefesine karşı görevlerinden bahsedilmekte, bunun için insanın ruhunu, vücudunu düzeltmesi ve çalışması gerektiği vurgulanmaktadır.

Ruh; akıl, fikir ve istek üçlemesiyle ele alınmakta, bu üç unsurun insanda bir arada olması gerektiği söylenmektedir. Daha sonra istek için karar, ruhun bağımlılıkları, kötü alışkanlıkların sınıflandırılması, arzu ve şevk, yemek hırsı, kumarbazlık, başıboşluk, kaygı, korku, öfke ve kızgınlık, kin ve düşmanlık,

kıskançlık ve çekememe, kibir, zenginlik hırsı gibi insana zarar veren kötü huylar başlıklar hâlinde ele alınmakta ve bunların insana verdiği zararlar anlatılmaktadır.

İnsanın Allah'a ve kendisine karşı sorumlulukları belirtildikten sonra diğer insanlara karşı olan sorumluluklarından bahsedilmektedir. Bu bölümde hiç kimsenin şahsına, malına ve mülküne, namusuna ve itibarına zarar verilmemesi gerektiği açıklanmakta, daha sonra açları doyurmak, çıplakları giydirmek, misafirleri barındırmak, hastalara bakmak, ölmüşleri gömmek, hata edenleri düzeltmek, cahillere eğitim vermek, üzüntüsü olanları teselli etmek, hatası olanları affetmek, ölü ve diriler için Allah'a dua etmek gibi kişinin kendi kontrolünde olan sorumluluklara yer verilmektedir. Atalara, hocalara, büyüklere, vatana, dostlara karşı sorumlulukların açıklanmasıyla birinci bölüm sona ermektedir.

İkinci bölüm olan "Görgü Kuralları" ise bir "giriş" kısmı ile başlamakta "giriş" in ardından nezaket kurallarına geçilmektedir. Gökkaplan'ın çevrisinden hareketle Misailidis tarafından öncelikle kişisel hijyen kuralları hakkında (diş ve tırnak bakımı, elbiselerin temiz şekilde giyilmesi...) bilgi verildiği, daha sonra kişinin terbiyeli ve ölçülü görünmesi için duruşunun, oturuş şeklinin, yürüyüşünün nasıl olması gerektiğinin anlatıldığı görülmektedir. Daha sonra insanın sosyal ortamlarda (ziyaretlerde, yemek davetinde, arabada, at ile gezinti esnasında, tiyatrodada, balo ve eğlence mekânlarında, vaftiz töreninde, cenazede...) uyması gereken nezaket kuralları ayrıntılı şekilde açıklanmaktadır. Burada Misailidis'in bir bilirkişi edasıyla ne yapılması ya da ne yapılmaması gerektiği konusunda okura detaylıca bilgi verdiği görülmektedir. Bunların detaylı şekilde açıklanmasının ardından "Görgü kuralları tamamlandı." denilerek bu bölüm sonlandırılmaktadır. Daha sonra, yazının başında bahsedildiği gibi Misailidis *Güzel Ahlak ve Görgü Kuralları* kitabının yayımlanma sebebini açıklamaktadır. Bu eserin yaş fark etmeksizin görgü kurallarından haberdar olmayan kişilerin diğer insanların gözünde utanılacak hâle düşmemesi için yayımladığını dile getirmekte, bu cümleden hareketle Misailidis'in bu eseri insanların güzel ahlak ve görgü kurallarını öğrenmeleri için bir rehber olarak hazırladığı anlaşılmaktadır. Eserin yazılış sebebini desteklemek için ise kendi çevresinde bu tip durumlara düşerek zor durumda kalan kişileri örnek göstermektedir.

Eserin sonunda dört sayfalık "içindekiler" bölümüne ve eserde yer alan kişi isimlerinin bir listesine yer verilmektedir.

Sonuç olarak çalışma, “Mübadele Dönemi’ne kadar Anadolu coğrafyasında yaşayan, Hristiyanlığa mensup Karaman Türklerinin (Türkofoni) dilleri, kültürü, alfabetesi hakkında bilgi vermekte, okurlar eserin Grek alfabetesi ile kaleme alınmış orijinal şekli ve Gökkaplan’ın Latin alfabetesine transkribe ettiği ve günümüz Türkçesine çevirdiği şekli arasında karşılaştırma yapabilmektedir.

Bunun dışında eserin birinci bölümünde yer alan, Misailidis’in Hristiyanlık perspektifinde ele aldığı ama aslında din, coğrafya, kültür fark etmeksizin evrensel bir perspektifte değerlendirilebilecek “ahlak kuralları”na ait tüm detaylara yer verdiği ve görgü kurallarının ne şekilde olması gerektiğini anlattığı ikinci bölümde ise 19. yüzyıl Osmanlısının Batı’ya dönük yaşam tarzı; sosyal, siyasi, ekonomik yapısı hakkında ipuçları bulunması eseri geniş bir okuyucu kitlesi için dikkat çekici bir hâle getirmektedir. İçeriğindeki önemli akademik bilgilerle Karamanlı Türklerinin kültürü, dili, inanç sistemi hakkında bilim dünyasına çok önemli bir katkı sağlayan bu eser, Türk dili, sosyoloji, tarih gibi sosyal bilimler meraklılarına da çok faydalı olacaktır.

Düzeltilme /Correction
Araştırma Makalesi/Research Article
<i>Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi</i> , 2024, 6(1), 76-109
<i>Journal of Balkanistic Language and Literature</i> , 2024, 6(1), 76-109

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΜΙΑΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΠΡΑΚΤΙΚΗΣ: ΑΦΗΓΗΣΗ ΠΑΡΑΜΥΘΙΩΝ ΑΠΟ ΤΗ ΓΙΑΓΙΑ ΣΤΟ YOUTUBE ΚΑΙ ΤΟ SPOTIFY

Stavroula SOTIROPOULOU*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ: Η αφήγηση παραμυθιών στην Ελλάδα θεωρείται ως μια σταθερή και μακροαίωνα κοινωνικο – πολιτισμική πρακτική, παρόλες τις καινοτόμες αλλαγές που συνέβησαν κατά τον 20^ο αιώνα στον τομέα των Μέσων Τεχνολογίας. Η εξέλιξη από την Προνεωτερική, στη Νεωτερική και στη Μετανεωτερική Εποχή έχει επηρεάσει τις πρακτικές αυτής της κοινωνικό – πολιτισμικής πρακτικής και έχει προκαλέσει την προσαρμοστικότητα της στις ριζικές αλλαγές. Πιο συγκεκριμένα, θα εστιάσουμε στην μετάβαση από την αφήγηση παραμυθιών από τους παππούδες δίπλα στο τζάκι, ειδικά στις αγροτικές κοινωνίες, στην αφήγηση μέσω του μεταπολεμικού Ελληνικού Εθνικού Ραδιοφώνου από τη θρυλική Θεία Λένα (Αντιγόνη Μεταξά) και τη Λιλιπούπολη. Έπειτα, θα συνεχίσουμε με την τηλεοπτική αφήγηση παραμυθιών, πρώτα με τη Θεία Λένα στις αρχές της δεκαετίας του 1970 και, λίγο αργότερα, με τον «Παραμυθά» Νίκο Πιλάβιο και, τελικά, θα οδηγηθούμε στην «Εποχή του Διαδικτύου», με την αφήγηση παραμυθιών στο YouTube και το Spotify. Ο στόχος μας είναι να

* Φιλολόγος, ΜΑ Πανεπιστημίου Κωνσταντινούπολης, Νεοελληνικές Σπουδές και ΕΚΠΑ, Λαϊκός Πολιτισμός & Λογοτεχνία – Γ. Α. Μέγας, Φοιτήτρια Τμήματος Τουρκικών Σπουδών και Σύγχρονων Ασιατικών Σπουδών ΕΚΠΑ. Yüksek Lisans Mezunu, İstanbul Üniversitesi, Çağdaş Yunan Dili ve Edebiyatı Bölümü ve Atina Üniversitesi, Edebiyat ve Halk Bilimi – G. A. Megas, Türk Bilimleri ve Çağdaş Asya Bilimleri Lisans Programı Öğrencisi, e-posta: stavsot@phil.uoa.gr, sotiropouloulina@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1143-9401



OPEN ACCESS

© Copyright 2024 Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi

Cite As/Atıf: Sotiropoulou, S. (2024). Η εξέλιξη μίας κοινωνικής πρακτικής: αφήγηση παραμυθιών από τη γιαγιά στο youtube και το spotify. *Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(1), 76-109.

Geliş Tarihi (Received): 01.12.2023

Kabul Tarihi (Accepted): 26.12.2023

προβάλλουμε τις διαφορές και τα αδύναμα σημεία από την αρχετυπική μορφή αυτής της πρακτικής έως τις πρόσφατες μορφές της.

Λέξεις – Κλειδιά: Λαϊκή Λογοτεχνία (Παραμύθια), Ραδιόφωνο, Τηλεόραση, YouTube, Spotify.

BİR SOSYAL PRATIĞİN EVRİMİ: KAZ ANA ANLATISINDAN YOUTUBE VE SPOTIFY ANLATILARINA

ÖZ: Medya teknolojileri sektöründe 20. yüzyıl boyunca gerçekleşen yenilikçi/devrimci değişimlere rağmen masal anlatımı sabit, uzun ömürlü, sosyokültürel bir pratik olarak görülür. Modern öncesi dönemden modern ve postmodern döneme uzanan süreçte tanık olunan gelişmeler, bu sosyokültürel pratiğin de araçlarını etkileyip hızlı değişimlere uyum sağlamasına yol açmıştır. Daha açık ifade etmek gerekirse, bu çalışmada öncelikle kırsal bölgelerde şömine başında dede-nine gibi aile fertlerinin masal anlatımlarının, savaş sonrası Yunanistan Ulusal Radyosu’nda yayınlanan efsanevi Lena Teyze (Antigoni Metaksa) ile Lilipoupoli’nin anlatımlarına yerini bırakmasına odaklanılacaktır. Sonrasında ise ilk önce 1970’lerin başında Lena Teyze ile başlayan ve çok geçmeden “Paramythas (Masalcı)” olarak tanınan Nikos Pilavios ile devam eden televizyondaki masal anlatımları ve son olarak Youtube ve Spotify gibi platformlar aracılığıyla “İnternet Çağı”nı örnekleyen masal anlatımlarıyla inceleme sürdürülecektir. Bu çalışmanın amacı, masal anlatımının, arketipik biçiminden güncel biçimlerine katettiği yolculukta sergilediği kimi farklılaşmaları ve handikaplarını vurgulamaktır.

77

Anahtar Kelimeler: Halk Edebiyatı (Masallar), Radyo, Televizyon, YouTube, Spotify.

THE EVOLUTION OF A SOCIAL PRACTICE: FROM “MOTHER – GOOSE” NARRATION TO YOUTUBE AND SPOTIFY NARRATIONS

ABSTRACT: Fairytale narration in Greece is widely considered as a stable, long-lasting social – cultural practice, despite the revolutionary changes that happened during the 20th century in the field of Media Technology. The evolution from Premodern to Modern and Postmodern Era has only affected the means of this social-cultural practice and caused its adaptability to rapid changes. More specifically, we will focus on the transition from grandparents’ fairytale narration next to the fireplace, especially in agricultural regions, to the narration through the post-war Greek National Radio with the legendary Aunt Lena (Antigoni Metaxa) and Lilipoupoli. Then we will continue with television fairytale narration, firstly with Aunt Lena in the beginning of the 1970’s and a little later with the “Paramythas” Nikos Pilavios and finally to the “Internet Era”, with the narration of fairytales on YouTube and Spotify. Our goal is to feature the differences and weak spots from the archetypical form of this practice to its recent forms.

Keywords: Folk Literature (Fairytales), Radio, Television, YouTube, Spotify.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τση γιαγιάς τα παραμύθια
(Χαϊνήδες, σίχιοι και σύνθεση Δ. Αποστολάκης)

Μια φορά, γιε μου, κι έναν καιρό, βασιλιάς καλός
όριζε τόπο μακρινό...

Θυμούμαι ως τώρα τη γιαγιά
τέτοιας λογής ν' αρχίζει
και σε καιρούς αλλοτινούς
ο νους τση ν' αρμενίζει.

Να μου μιλεί σιργουλευτά
για κείνα και για τ' άλλα
για μαγικά, για έρωτες,
για φονικά μεγάλα.

Για βασιλιάδες νιους καλούς
που κάστρα επατούσαν
τσι μάισσες και τα θεριά
σκοτώναν κι ενικούσαν.

Κι όντεν ο ύπνος ο γλυκύς
δόξευγε το μυαλό μου
στον κόσμο των παραμυθιών
γύριζ' ο λογισμός μου.

Έσβησ' ο χρόνος ο κακός
μαζί με τη χαρά μου τσι
ιστορίες τση γιαγιάς
από τα όνειρά μου.

Κι έρχουντ' απ' τον παλιό καιρό

Εικόνα 1



Θε μου νά 'ταν αλήθεια
ώρες αεροφύσημα
κείνα τα παραμύθια.

Μην κλαις μικρή μου και πληγές
ανοίγεις μου στα στήθη
εμείς οι δυο θα κάνουμε
τον κόσμο παραμύθι.

Το παραμύθι της γιαγιάς (Νικ. Γύζης, 1880)

Εικόνα 2

Από το 1938 και εξής...



79

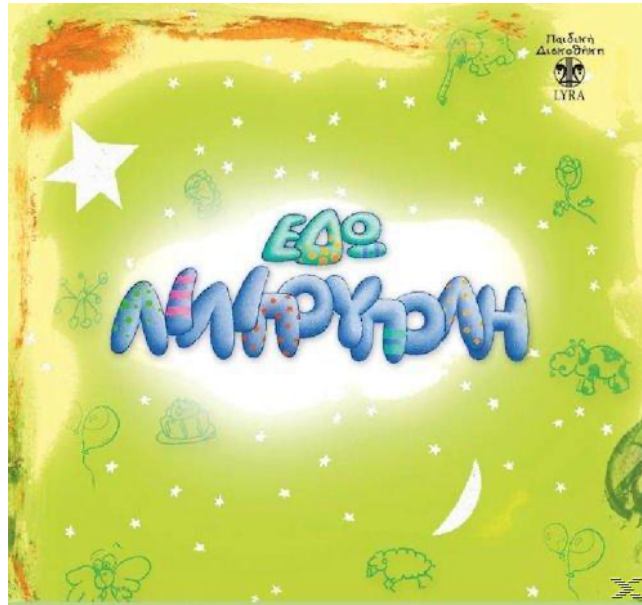
Εικόνα 3



Εικόνα 4



Εικόνα 5



Εικόνα 6



Εικόνα 7



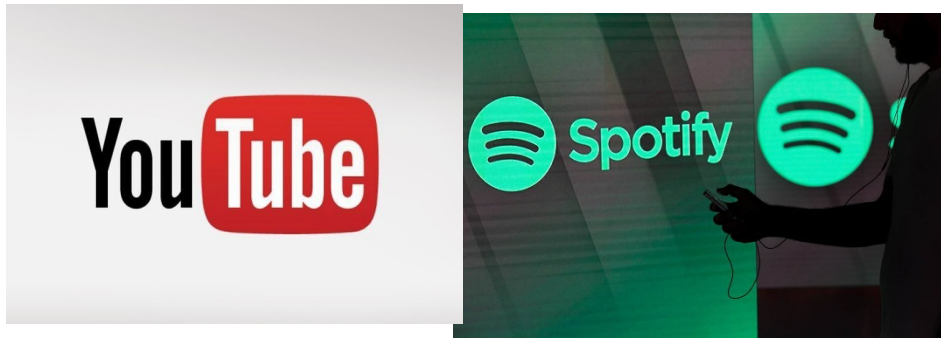
Εικόνα 8
Δεκαετία '60



Εικόνα 9
Δεκαετία '70



Εικόνα 10



Η παράθεση του τραγουδιού των Χαϊνήδων και των παραπάνω εικόνων – υπερσυνδέσμων στην αρχή αυτής της εργασίας αποσκοπεί στην εισαγωγή των αναγνωστών/τριών με έναν νοσταλγικό τρόπο στο θέμα υπό διαπραγμάτευση: πώς η κοινωνική-πολιτισμική πρακτική της αφήγησης παραμυθιών έδειξε θαυμαστή ανθεκτικότητα στο πέρασμα του χρόνου από την προνεωτερική στη νεωτερική και

τώρα πια στη μετανεωτερική εποχή και προσαρμόστηκε επιτυχώς στις τεχνολογικές εξελίξεις.

Πιο συγκεκριμένα, θα μελετηθεί το πέρασμα από την εποχή της αφήγησης παραμυθιών από τους παππούδες δίπλα στο τζάκι, κυρίως στις αγροτικές περιοχές, στην αφήγηση μέσω του ραδιοφώνου με τη θρυλική Θεία Λένα (Αντιγόνη Μεταξά) αλλά και τη Λιλιπούπολη. Έπειτα, στη μετάβαση στην τηλεόραση με τη Θεία Λένα αρχικά στις αρχές της δεκαετίας του '70 και μετά στα τέλη της με τον Παραμυθά Νίκο Πιλάβιο, και πλέον στην εποχή του Διαδικτύου με την αφήγηση παραμυθιών να περνά στη βιντεοπίλη You Tube και την πλατφόρμα Spotify. Στόχος της εργασίας είναι να αναδείξει την αφήγηση παραμυθιών στον ελληνικό χώρο ως σταθερή κοινωνική-πολιτισμική πρακτική με διάρκεια στον χρόνο παρά τις κοσμογονικές αλλαγές στα τεχνολογικά μέσα μαζικής ενημέρωσης και ψυχαγωγία

Θεωρητικό Πλαίσιο

Από τον Νικόλαο Πολίτη στα 1909 στο θεμελιώδες κείμενό του «Λαογραφία», δημοσιευμένο στο πρώτο τεύχος του ομώνυμου περιοδικού, το λαϊκό παραμύθι αναφέρεται ως μνημείο του Λόγου. (Πολίτης, 1909, σ. 10). Σήμερα ορίζεται ως έντεχνος προφορικός πεζός λόγος και αυθεντικό είδος της λαϊκής Λογοτεχνίας και περιγράφεται ως *«μία διήγηση δημιουργημένη με ποιητική φαντασία, παρμένη ιδιαίτερα από τον κόσμο του μαγικού, μια ιστορία του θαύματος που δεν εξαρτάται από τους όρους της πραγματικής ζωής, και την ακούμε με ευχαρίστηση μεγάλοι και μικροί, έστω και αν δεν τη θεωρούμε πιστευτή* (Bolte and Polivka, 1997, σ. 33). Σύμφωνα με τον Μερακλή *«Το παραμύθι είναι ανθρωπολογικό είδος»*, δηλαδή εμφανίζει μια καθολικότητα που υπερβαίνει τόσο τα εθνικά όρια όσο και τα όρια των ειδών. Ξεκινά από πρακτικές αφετηρίες και, στη συνέχεια, αφομοιώνει και ανάγκες, στις οποίες είναι ζωντανό και λειτουργικό (Μερακλής, 2011, σ. 319).

Ο Λουκάτος στο βιβλίο του «Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία» δίνει έναν ακόμη ορισμό για το παραμύθι, το οποίο *«είναι η λαϊκή διήγηση, που μοιάζει με μεγάλο περιπετειασκό μύθο ή έχει συντεθεί από περισσότερους πυρήνες (μοτίβα) ανθρωπο-μεταφυσικών μύθων, που είναι γνωστοί σε περισσότερους λαούς. Ό,τι είναι στη Λογοτεχνία το μυθιστόρημα, είναι στη Λαογραφία το παραμύθι. Το κείμενό του (δηλαδή ο ολοκληρωμένος «τύπος» του παραμυθιού) μπορεί κάποτε να κρατάει και ώρες και μέρες στην αφήγηση»* (Λουκάτος, 2015, σ. 140). Τα παραμύθια δεν

δηλώνουν τόπο και χρόνο· τα πρόσωπα είναι, επίσης, αόριστα και φανταστικά. Η λαϊκή του διατύπωση, σύμφωνα με τον Λουκάτο ακολουθεί πάντοτε κοινούς αφηγηματικούς κανόνες, οι οποίοι θεωρούνται από τους παραμυθολόγους «επικοί νόμοι» και διατυπώθηκαν από τον Δανό Axel Olrik. Οι τρεις κυριότεροι είναι η επανάληψη φανταστικών μοτίβων, τα τρία πρόσωπα ή έργα (με το τρίτο να είναι πάντοτε το σημαντικότερο) και, τέλος, η αποκορύφωση της πλοκής (Λουκάτος, 2015, σ. 141). Τέλος, ο Λουκάτος δίνει τέσσερις βασικές κατηγορίες παραμυθιών: τα μυθικά ή ξωτικά παραμύθια, τα διηγηματικά ή κοσμικά, τα θρησκευτικά ή συναξαριακά και τα ευτράπελα ή σατιρικά, καθώς προσθέτει και ορισμένα βασικά στοιχεία των νεοελληνικών παραμυθιών, όπως οι χαρούμενες εισαγωγές, η λιτότητα, η περιγραφή χώρου και περιβάλλοντος, που προσφέρει πολιτιστικά στοιχεία, η κοινωνική οικειότητα και η διδακτική διάθεση που συνδυάζεται με τη διάθεση του αστείου και του χωρατού (Λουκάτος, 2015, σσ. 144-145).

Τα «λαϊκά παραμύθια», σύμφωνα με τον Max Lüthi, για πολλούς αιώνες απευθύνονταν στους ενήλικες και δημιουργήθηκαν από τον ίδιο τον λαό, με σαφείς και εμφανείς επιρροές από τη γραπτή λογοτεχνία. Οι διάφοροι ερασιτέχνες αφηγητές άλλοτε τα τροποποίησαν και τα έφθειραν, άλλοτε τα αφηγήθηκαν με σωστό τρόπο, ολοκληρώνοντας και αναπτύσσοντάς τα. Επιπρόσθετα, και ο κύκλος των ακροατών παραμυθιών επέδρασε στο να διατηρηθούν και να διαμορφωθούν τα παραμύθια, καθώς οι αφηγητές πάντοτε λάμβαναν υπόψη τους τις επιθυμίες και την ανταπόκριση του κοινού στα όσα τους αφηγούνταν. Αναφέρεται εδώ ο όρος «προληπτική λογοκρισία της κοινότητας», την οποία ανέφεραν οι Γιάκομπσον και Μπογκατιριόφ. Παλιότερα με τους ενήλικες και σήμερα με τα παιδιά, οι αφηγητές (πρέπει να) λαμβάνουν πάντα υπόψη τους την προαναφερθείσα προληπτική λογοκρισία, αφού το λαϊκό παραμύθι ζει πάντοτε ανάμεσα στους πολλούς (Lüthi, 2018, σ. 13).

Κάποια από τα βασικά στοιχεία του λαϊκού παραμυθιού που μελετώνται από τον Max Lüthi στο βιβλίο του «Το λαϊκό παραμύθι ως ποίηση. Αισθητική και ανθρωπολογία» αφορούν το ύφος και τη σύνθεση (γραμμαμικότητα και απομόνωση, φορμουλαϊκά στοιχεία, δομή, τελειότητα και ατέλεια, σταθερότητα και δυναμική), τα τεχνικά μέσα και το παραγόμενο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα (επανάληψη και παραλλαγή, αντιθέσεις, δίπολα και άκρα, καλλιτεχνική οικονομία και καλλιτεχνική σπατάλη), τα μοτίβα και τα θέματα και τέλος τους χαρακτήρες (κύριους και

δευτερεύοντες (Lüthi, 2018, σσ. 10-11). Επομένως, καθίσταται σαφές ότι το λαϊκό παραμύθι είναι ένα πολύπλευρο, πολυδιάστατο και σύνθετο φαινόμενο που επιδέχεται αντίστοιχες μελέτες.

Η αφήγηση παραμυθιών ως κοινωνική και πολιτισμική πρακτική, αναπόσπαστο μέρος της καθημερινότητας των ανθρώπων, μέσο μεταβίβασης της πολιτισμικής μνήμης και άρα συγκρότησης ταυτότητας, χάνεται στα βάθη της προϊστορίας. Ωστόσο, στην παρούσα εργασία μάς αφορούν οι διαδοχικές προσαρμογές της πρακτικής αυτής στα νέα τεχνολογικά συμφραζόμενα του 20^{ου} και του 21^{ου} αιώνα.

Σύμφωνα με τον H. Bausinger στην Εισαγωγή του πολύ σημαντικού για το επιστημολογικό πλαίσιο της επιστήμης της Λαογραφίας βιβλίου του «Ο Λαϊκός Πολιτισμός στον Κόσμο της Τεχνολογίας»: *«Η μετάβαση από τον προβιομηχανικό αγροτικό πληθυσμό στον λαϊκό πολιτισμό της τεχνολογικής περιόδου ελάχιστα εξετάστηκε από τη λαογραφία. Γενικά, ο λαϊκός πολιτισμός του περισσότερο ή λιγότερο πρόσφατου παρελθόντος δεν μελετήθηκε αυτός καθαυτός, αλλά εξετάστηκε κυρίως για επιβιώματα παλαιότερων ιστορικών περιόδων»* (Bausinger, 2009, σ. 7). Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, το κείμενο αυτό επιχειρεί να θέσει τα νέα όρια και να προσδιορίσει τη νέα κατεύθυνση των Λαογραφικών Σπουδών και της μελέτης του λαϊκού πολιτισμού μέσα στα νέα τεχνολογικά συμφραζόμενα, τα οποία έχουν αναδυθεί τις τελευταίες δεκαετίες. Ο ίδιος υποστηρίζει τη θέση ότι η τεχνολογία ουσιαστικά τοποθετεί στον πραγματικό εξωτερικό κόσμο όλα αυτά που πριν είχαν τη θέση τους στα όνειρα και τους μύθους. Μ' αυτό τον τρόπο τα τεχνολογικά φαινόμενα παρεισφρέουν με, ομολογουμένως, βίαιο τρόπο στις νοητικές δομές των ανθρώπων (Bausinger, 2009, σ. 29). Ωστόσο, στη συνέχεια, παρατηρεί μια πιο «απελευθερωμένη στάση» απέναντι στην τεχνολογία ενώ η φυσικότητα, που συνεχώς της προσδίδεται, εκφράζεται με το γεγονός ότι σε όλους τους τομείς του λαϊκού πολιτισμού έχουν εισχωρήσει τεχνολογικά μοτίβα και αντικείμενα με απόλυτα αυτονόητο τρόπο (Bausinger, 2009, σ. 40). Αυτή η φυσικότητα της τεχνολογίας, όμως, δεν βασίζεται στο γεγονός ότι οι άνθρωποι την εξουσιάζουν πλήρως αλλά στη συνήθεια και τη συνεχή χρήση της (Bausinger, 2009, σ. 48).

Στη σχέση Λαογραφίας και Τεχνολογίας έχει αναφερθεί και ο Μ. Μερακλής στο βιβλίο του «Λαογραφικά Ζητήματα», όπου παρουσιάζει την αντινομία της εποχής μας: την έκφραση άγχους, αφενός, σχετικά με την επικράτηση της

τεχνολογίας, χαρακτηριστικό στοιχείο των δύο τελευταίων αιώνων και αφετέρου την αδιαμφισβήτητη ύπαρξη της τεχνοκρατίας (Μερακλής, 2004, σ. 237). Και εκείνος, όπως και ο Bausinger, διαπιστώνει ότι «*οι μάζες σήμερα είναι «διαποτισμένες με τεχνολογία» και έχουν αποδεχθεί τις αρχές της*» (Μερακλής, 2004, σ. 238). Παραθέτει στο τέλος του σχετικού του άρθρου την άποψη κοινωνιολόγων, οι οποίοι αποφαίνονται ότι «*η αναστροφή με τη σύγχρονη τεχνική μπορεί ν' αποτελέσει θεμελιώδες στοιχείο της καθημερινής ζωής (...), ώστε να προκύψουν νέες μορφές συμπεριφοράς, βασισμένες σε νέες συνήθειες και ήθη, μέσα σε ένα βιομηχανικό πολιτισμό*» και κλείνει αναφερόμενος στην «τεχνική ευαισθησία» που επιδεικνύουν ορισμένοι άνθρωποι έναντι των μηχανών (Μερακλής, 2004, σ. 242).

Περνώντας στον χώρο του διαδικτύου, την ίδια «τεχνική ευαισθησία» θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι επιδεικνύουν και οι λαογράφοι, καθώς, όπως αναφέρει ο Γ. Κατσαδώρας στο κείμενό του «*Η Επιστήμη της Λαογραφίας στη Σύγχρονη Τεχνολογική Εποχή*», μελετούν τον παγκόσμιο ιστό ως κάτι δικό τους, χωρίς χωροχρονικά και λοιπά όρια ανάμεσα σε εκείνους και το αντικείμενο της μελέτης τους, θεωρώντας τους εαυτούς τους μέλη της υπό μελέτη ομάδας. Εκ των πραγμάτων, αναφέρει ο Κατσαδώρας, μια εξ' αποστάσεως παρατήρηση δεν θα μπορούσε να καταστεί εφικτή (Κατσαδώρας, 2013, σ. 105). Και το παραμύθι είναι ένα είδος που έχει υποστεί τη λεγόμενη διαδικασία της πολιτισμικής προσαρμογής, καθώς από τη φάση της προφορικής αφήγησης δίπλα στο τζάκι περάσαμε πλέον στην κυκλοφορία σύγχρονων παραμυθιών στα μέσα ενημέρωσης και τον κινηματογράφο (Κατσαδώρας, 2013, σσ. 106-107). Αυτό που ουσιαστικά αποτελεί το στοιχείο διαφοροποίησης είναι το μέσο μετάδοσης, που πλέον είναι το διαδίκτυο, αλλά και ο αποδέκτης: πλέον δεν απευθύνεται ο αφηγητής, εν προκειμένω, σε μία ομάδα, αλλά σε έναν ολόκληρο κόσμο, τους χρήστες του παγκοσμίου ιστού. Επομένως, γίνεται σαφές ότι πλέον έχει συντελεστεί μία μετάθεση από ένα εθνικό ή φυλετικό ή ηλικιακό επίπεδο σε ένα διεθνικό (Κατσαδώρας, 2013, σ. 108).

Βάσει όλων όσων προαναφέρθηκαν, γίνεται κατανοητό το πέρασμα της λαογραφίας, και ειδικότερα του είδους του παραμυθιού, από την παραδοσιακή μορφή του στον ψηφιακό κόσμο. Κρίνεται σκόπιμο αλλά και αναγκαίο να ερευνηθεί περισσότερο από τους λαογράφους αυτό το είδος αυτό μέσα στα νέα συμφραζόμενά του, καθότι υπάρχει τεράστιο πεδίο έρευνας.

Έρευνα

Η έρευνα της παρούσας εργασίας επικεντρώνεται στην αφήγηση παιδικών παραμυθιών από τη δεκαετία του 1930 έως και σήμερα. Ξεκινώντας από τις αφηγήσεις παραμυθιών της θείας Λένας (Αντιγόνη Μεταξά) θα επιχειρηθεί να διερευνηθεί η διαδοχική προσαρμογή της αφήγησης παραμυθιών στα νέα κάθε φορά τεχνολογικά συμφραζόμενα και η ανταπόκριση του παιδικού, και όχι μόνο, κοινού, στις διαμεσολαβημένες από την τεχνολογία μορφές αφήγησης.

Ραδιοφωνικές αφηγήσεις παραμυθιών (Θεία Λένα και Λιλιπούπολη)

Η Αντιγόνη Μεταξά υπήρξε συνεργάτις του Ραδιοφωνικού Σταθμού Αθηνών από το 1933 και διευθύντρια της «Ωρας του Παιδιού». Στο αφιέρωμα που υπάρχει στο αρχείο της ΕΡΤ αναφέρεται ότι η Αντιγόνη Μεταξά «...κατάλαβε ότι εκείνο που διμούν τα παιδιά δεν είναι να ακούν ένα παραμύθι ή μια ιστορία από μια απρόσωπη φωνή, αυτό που τους χρειάζεται είναι η δημιουργία μιας άμεσης σχέσης, μια ψευδαίσθηση ότι έξω από το στενό, οικογενειακό τους περιβάλλον, υπάρχει και κάποιος άλλος μεγάλος φίλος τους, που αποτελείται, βέβαια, σε όλα τα παιδιά μαζί, αλλά και ξεχωριστά στο καθένα και που ενδιαφέρεται ιδιαίτερα γι' αυτά. Έτσι, αντί να μείνει μια απρόσωπη παραγωγός προγραμμάτων, η Αντιγόνη Μεταξά έγινε η θεία Λένα...».

87

Επί σχεδόν 40 χρόνια από το 1933 έως το 1971, με περισσότερες από 4.500 ζωντανές εκπομπές κρατούσε παρέα στους μικρούς της φίλους. Η «Ωρα του Παιδιού» στο ΕΙΡ (Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας) αποτέλεσε την πρώτη παιδική ραδιοφωνική εκπομπή, διήρκεσε από το 1933 έως και το 1966. Το 1933 συστάθηκε και το «Θέατρο του Παιδιού», ο πρώτος παιδικός θίασος στην Ελλάδα. Το 1953 συνέγραψε την πεντάτομη εγκυκλοπαίδεια με τίτλο «Το θέατρο του Παιδιού». Στις εκπομπές της παρουσιάζονταν τα έπη του Ομήρου, εκτελεσμένα από ηθοποιούς του Εθνικού Θεάτρου, η Αργοναυτική Εκστρατεία, βιογραφίες Ελλήνων ηρώων. Επίσης, παραδίδονταν ραδιοφωνικά μαθήματα ζωγραφικής και μουσικής, διοργάνωνε τον πανελλήνιο διαγωνισμό παραμυθιού, τις εκδρομές με τη θεία Λένα και την εκπομπή «Ελάτε να ταξιδέψουμε!» με κύριο θέμα της την παρουσίαση και τη γνωριμία των παιδιών με τα διάφορα μέρη της χώρας. Δημιούργησε εκπομπές με συνεχείς και κλασικούς ήρωες, όπως η Ρηνούλα, η Ζαχαρούλα κ.ά., που στη συνέχεια απαθανάτιστηκαν σε βιβλία, και πραγματοποιούσε επισκέψεις σε πολλά σχολεία ανά την Ελλάδα. Από το 1963 έως το 1971 οι νεότερες γενιές άκουγαν κάθε

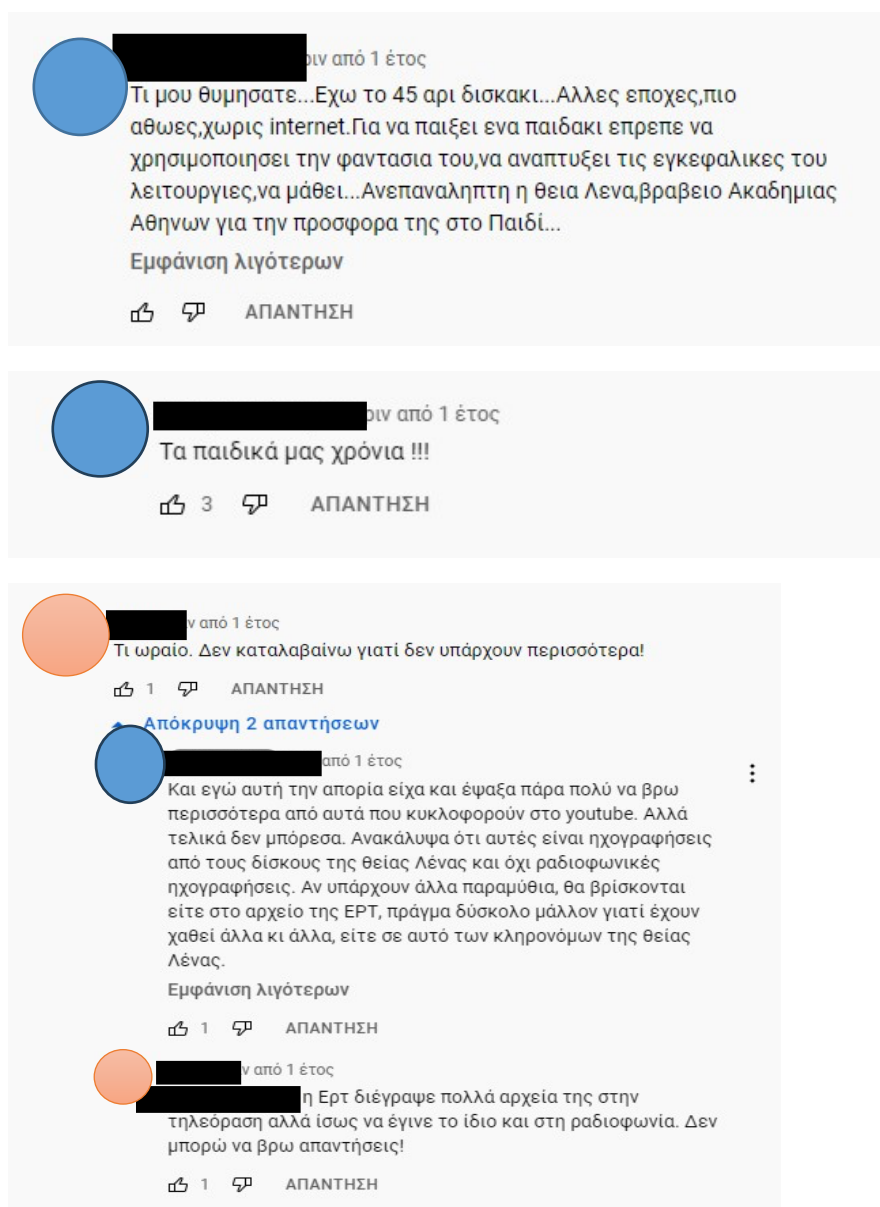
πρωί στις 09.15 την εκπομπή «Καλημέρα παιδάκια» στο ραδιόφωνο της YENEΔ. Σημαντικός ήταν και ο φιλανθρωπικός της αγώνας, καθώς μέσω των εκπομπών της συχνά έκανε έκκληση για προσφορά ρούχων και βιβλίων σε άπορα ή ορφανά παιδιά. Το 1965 βραβεύτηκε από την Ακαδημία Αθηνών για το σύνολο του παιδαγωγικού της έργου.¹ Μερικές από τις ιστορίες της εκδόθηκαν το 2016 σε βιβλίο με τον τίτλο «Η ώρα του παιδιού» από τις εκδόσεις Παπαδόπουλος.

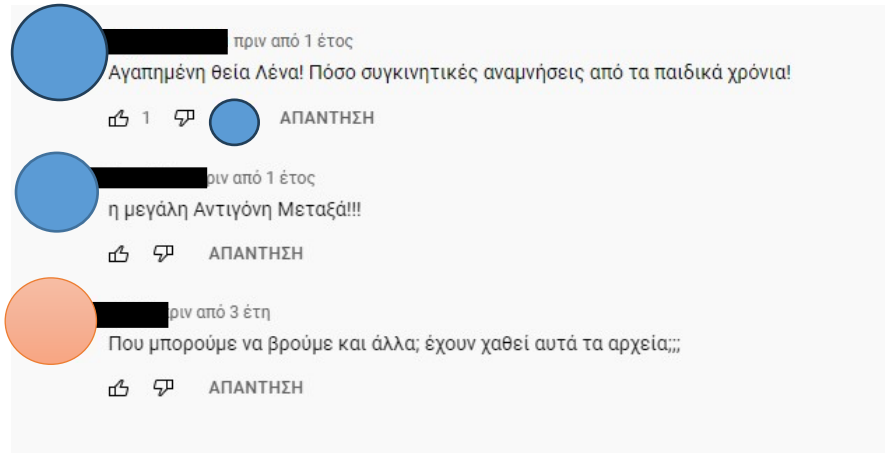
Η ραδιοφωνική αφήγηση του παραμυθιού περιελάμβανε τρία μέρη: τραγούδι εισαγωγής («Καλησπέρα σας παιδιά μου, είναι η θεία Λένα 'δω, να σας πει ένα παραμύθι όμορφο και χαρωπό»), την κυρίως αφήγηση του παραμυθιού, που ενίοτε περιελάμβανε ένα ή περισσότερα τραγούδια σχετικά με το παραμύθι, και το τραγούδι τέλους («Το μικρό παραμυθάκι ετελείωσε παιδιά και η καλή σας θεία Λένα στέλνει σ' όλους φιλιά»). Στο ρεπερτόριο των παραμυθιών περιλαμβάνονταν πολλά γνωστά, αλλά και άγνωστα στα παιδιά παραμύθια. Ενδεικτικά αναφέρονται: [Η Κοκκινσκοουφίτσα, ο Παπουτσωμένος Γάτος, Το Λιοντάρι και το Ποντίκι, Ο Φασουλής και ο Περικλής, Το Άτακτο Κατσικάκι](#) και άλλα. Τις περισσότερες φορές υπήρχε «δραματοποίηση» των παραμυθιών, δηλαδή η αφηγήτρια ήταν η θεία Λένα και για κάθε διαφορετικό ήρωα υπήρχε και ένας ηθοποιός που τον υποδούταν. Όπως είναι φυσικό, υπήρχαν και ηχητικές υποκρούσεις, συνήθως πιάνου, που προσέδιδαν περισσότερη ζωντάνια στην αφήγηση.

Είναι χαρακτηριστική η νοσταλγία που προκύπτει από τα σχόλια των χρηστών κάτω από τα ανηρημένα σύντομα βίντεο ακουστικού υλικού της θείας Λένας. Οι χρήστες, όπως φαίνεται, ανήκαν στα παιδιά που αποτελούσαν ακροατές της και τη θυμούνται με αγάπη. Χαρακτηριστικό είναι ότι, σε όσα βίντεο είχαν ενεργοποιημένα τα σχόλια, δεν βρέθηκε ούτε ένα αρνητικό σχόλιο για το έργο της Αντιγόνης Μεταξά. Το μόνο που εντοπίστηκε ήταν η απορία που εξέφραζαν πολλοί χρήστες σχετικά με το πού μπορούν να βρουν περισσότερο υλικό της και γιατί δεν υπάρχουν στο αρχείο της ΕΡΤ. Ενδεικτικά παρατίθενται:

¹ Οι πληροφορίες σχετικά με τη δράση της Αντιγόνης Μεταξά αντλήθηκαν από το αφιέρωμα της ΕΡΤ, που βρίσκεται ανηρημένο στο αρχείο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://www.ert.gr/ert-arxeio/antigoni-metaxa-16-oktovriou-1971/?fbclid=IwAR11vNusP7DeGRc2yJb5kFZCSJqcy3nHedL-77D6IZF7FS-76EfrAQMLM-U>

Εικόνα 11





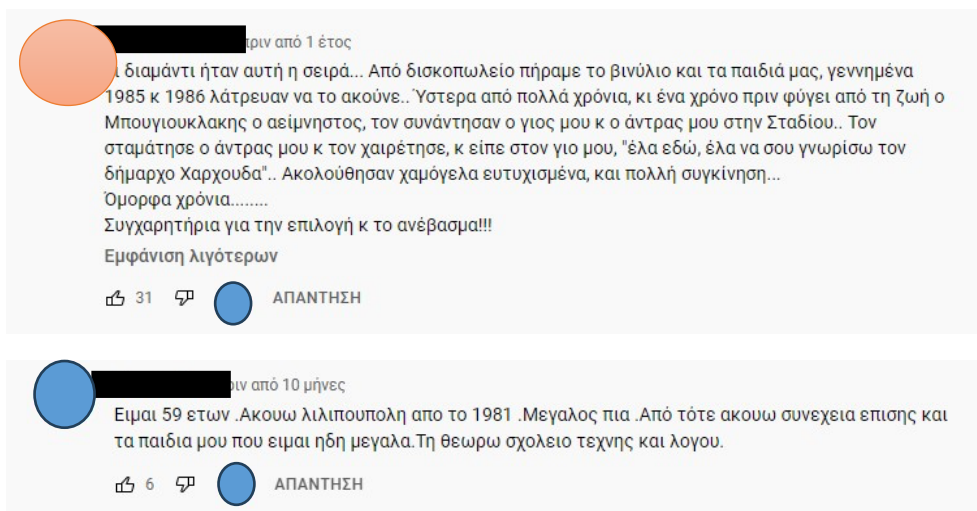
Από το 1976 έως το 1980 από το Τρίτο Πρόγραμμα της ΕΡΤ μεταδιδόταν η εκπομπή «[Εδώ Λιλιπούπολη](#)», η οποία ήταν υπό τη διεύθυνση του Μάνου Χατζηδάκι. Η εκπομπή αναμφίβολα θεωρείται «θρυλική», τόσο για την ποιότητά της, όσο και για την επίδραση που είχε. Δυστυχώς, στο διαδίκτυο είναι πολύ δύσκολο να βρεθούν αποσπάσματα των εκπομπών της, κυρίως βρίσκει κανείς τα τραγούδια της. Συμμετείχαν τραγουδιστές, μεταξύ των οποίων η Λένα Πλάτωνος, ο Αντώνης Κοντογεωργίου, η Σαββίνα Γιαννάτου, η Μαριέλλη Σφακιανάκη και ο Σπύρος Σακκάς και πολλοί ηθοποιοί, ανάμεσά τους ο Λευτέρης Βογιατζής, η Μίρκα Παπακωνσταντίνου, ο Σταμάτης Φασουλής και άλλοι.


Όπως προαναφέρθηκε, ελάχιστα δείγματα της αφήγησης παραμυθιών υπάρχουν στο διαδίκτυο. Ο χρήστης του YouTube «Varing Teddy» διαθέτει στο κανάλι του ένα τραγούδι αρχής του παραμυθιού. Το παραμύθι ξεκινά με την εξής πρόταση: «*Σας συνδέουμε τώρα με τον ραδιοφωνικό σταθμό της Λιλιπούπολης*», ακολουθεί ένα ακόμη τραγούδι και στη συνέχεια ακούγεται μια φωνή να αναφωνεί «*Εδώ Λιλιπούπολη*», συνεχίζεται η μουσική, και η ίδια φωνή λέει: «*Εδώ Λιλιπούπολη, εδώ Λιλιπούπολη, σας μιλά ο δημοσιογράφος Μπρίνης. Γεια σας, παιδιά!*» και ευθύς αμέσως ξεκινά εν είδει δημοσιογραφικού λόγου την αφήγηση του εκάστοτε παραμυθιού. Τον κάθε παραμυθιακό χαρακτήρα υποδύεται και ένας διαφορετικός ηθοποιός, ενώ συχνά παρεμβάλλονται και τραγούδια. Στο τέλος της κάθε ιστορίας ακούγεται πάλι το τραγούδι της αρχής, η φωνή που αναφωνεί «*Εδώ Λιλιπούπολη*» και αναφέρονται οι συγγραφείς των κειμένων, Μαρίνα Κριεζή και Ελένη Βλάχου, καθώς και οι ηθοποιοί που συμμετείχαν και όλοι οι υπόλοιποι


συντελεστές (μουσικός συνθέτης, τραγουδιστές, σκηνοθέτης, επιμελητής εκπομπής, τεχνικός επιμελητής).


Το ενδιαφέρον στα σχόλια των χρηστών, που παραμένουν θετικά και νοσταλγικά, είναι οι πολλαπλές αναφορές – αιχμές στην ΕΡΤ ότι διέγραψε το ακουστικό υλικό της εκπομπής λόγω του *προπαγανδιστικού* χαρακτήρα της. Σύμφωνα με πληροφορίες ενός χρήστη έχουν διασωθεί μόνο 74 εκπομπές, ευρέως, ωστόσο, εντοπίζονται τα τραγούδια που γράφτηκαν και χρησιμοποιήθηκαν στην εν λόγω εκπομπή. Συγκεκριμένα ένας χρήστης αναφέρει ότι για τα παιδιά τα παραμύθια αυτά ήταν ένα ευχάριστο άκουσμα, ενώ για τους μεγαλύτερους μια κοινωνική σάτιρα. Επομένως, ίσως θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι, μέσω της εν λόγω εκπομπής, επιχειρούνταν μια ανατροπή ή έκφραση δυσαρέσκειας έναντι των κοινωνικών ρόλων με τη χρήση (πολιτικής) σάτιρας. Είναι γνωστό, άλλωστε, ότι οι αφηγητές στις περισσότερες περιπτώσεις δεν διατυπώνουν ευθέως τη γνώμη τους, αλλά την εντάσσουν μέσα σε καθολικά αποδεκτές ιστορίες, με συχνότερο παράδειγμα τα παραμύθια.


Εικόνα 12





 πριν από 5 έτη
Υπήρχαν συνολικά 400 επεισόδια ,αλλά είχε δοθεί εντολή να καταστραφούν Αλλά χάρις το Μάνο Χατζηδάκη σώθηκε ορισμένος αριθμός επεισοδίων .Γιατί κάποιοι ,είχαν ενοχληθεί
👍 31 🗨️ ΑΠΑΝΤΗΣΗ

 από 1 έτος
Α ρε παπαγαλε ποσο γέλιο έριξα με εσενα!!! 💕💕💕
👍 7 🗨️ ΑΠΑΝΤΗΣΗ


 πριν από 6 έτη
Αθάνατο, τι συγκίνηση!!!!!!!!!!!!!!
👍 15 🗨️ ΑΠΑΝΤΗΣΗ


 πριν από 10 μήνες
Είμαι του 97 και μεγάλωσα με λιλιπούλη. Τώρα που προσέχω παιδιά, τους βάζω να ακούν, όπως άκουγα κι εγώ.
👍 23 🗨️ ΑΠΑΝΤΗΣΗ


 πριν από 6 μήνες
Εδώ Λιλιπούποληρη 🤪 Μακάρι να είχα γεννηθεί τότε να τα άκουγα συνεχώς. Ευτυχώς είχα πάει σε μια παράσταση με θέμα τη Λιλιπούπολη κι από τότε είχα ξετρελαθεί. Ειδικά ο παπαγάλος πάρα πολύ αστείος 🤪🤪
👍 🗨️ ΑΠΑΝΤΗΣΗ

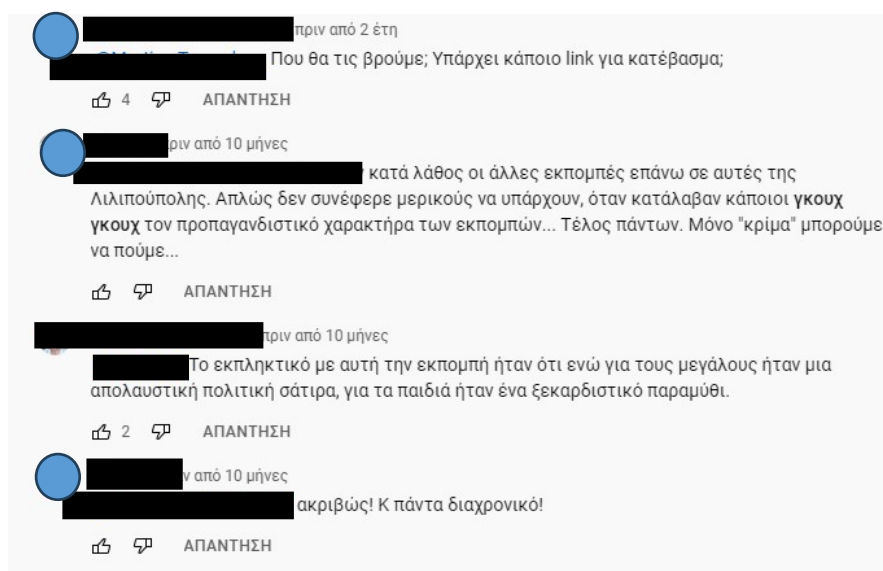
 από 7 έτη
Πώς χωρούν όλες οι εκπομπές τεσσάρων χρόνων σε 3 1/2 ώρες; Μάλλον πρόκειται για επιλεγμένες εκπομπές. Πριν από πολλά χρόνια μάθαμε από τον Λάμπρο Τσάγκα, στο θέατρο Κνωσσός, ότι στην ΕΡΤ κατά λάθος έγραψαν άλλα πάνω στις μαγνητοταινίες της Λιλιπούπολης κι έτσι χάθηκε πολύ αρχαιακό υλικό.
👍 20 🗨️ ΑΠΑΝΤΗΣΗ

▲ Απόκρυψη 7 απαντήσεων

 από 7 έτη
Εχεις δικιο, εννω αυτες που σωθηκαν τοτε!! Κι εγω αυτο διαβασα οταν τις βρηκα! Σε ευχαριστω παντως για τις πληροφοριες!
👍 13 🗨️ ΑΠΑΝΤΗΣΗ

 πριν από 7 έτη
Πάντως είναι πολύ καλή η δουλειά σου. Ο ήχος είναι τέλειος. Εγώ έχω μερικές εκπομπές ηχογραφημένες σε κασέτες με το ραδιοκαστόφωνό μου, από την ραδιοφωνική μετάδοση εκείνης της εποχής. Πέρυσι τις ψηφιοποίησα σε αρχεία mp3 και τώρα έχω ανεβάσει στο youtube δύο απ' αυτές. Τον "πρίγκιπα στο φεγγαρονήσι" και την "ασφαλιστική εταιρεία". Θα ...
Διαβάστε περισσότερα
👍 31 🗨️ ΑΠΑΝΤΗΣΗ

 πριν από 5 έτη
Μονο 74 εκπομπές διασώθηκαν δυστυχώς ...
👍 9 🗨️ ΑΠΑΝΤΗΣΗ



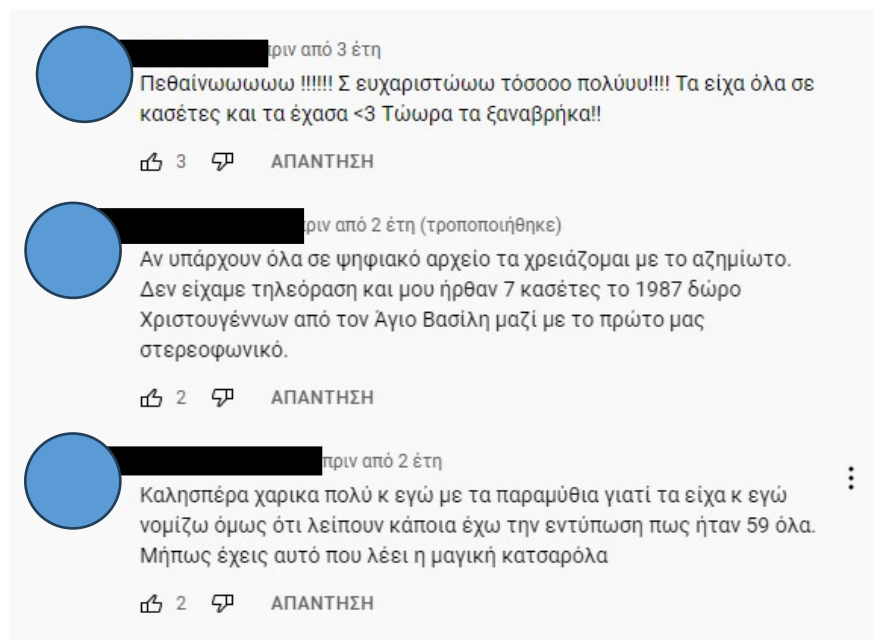
Τηλεοπτικές αφηγήσεις παραμυθιών (Ο παραμυθός)

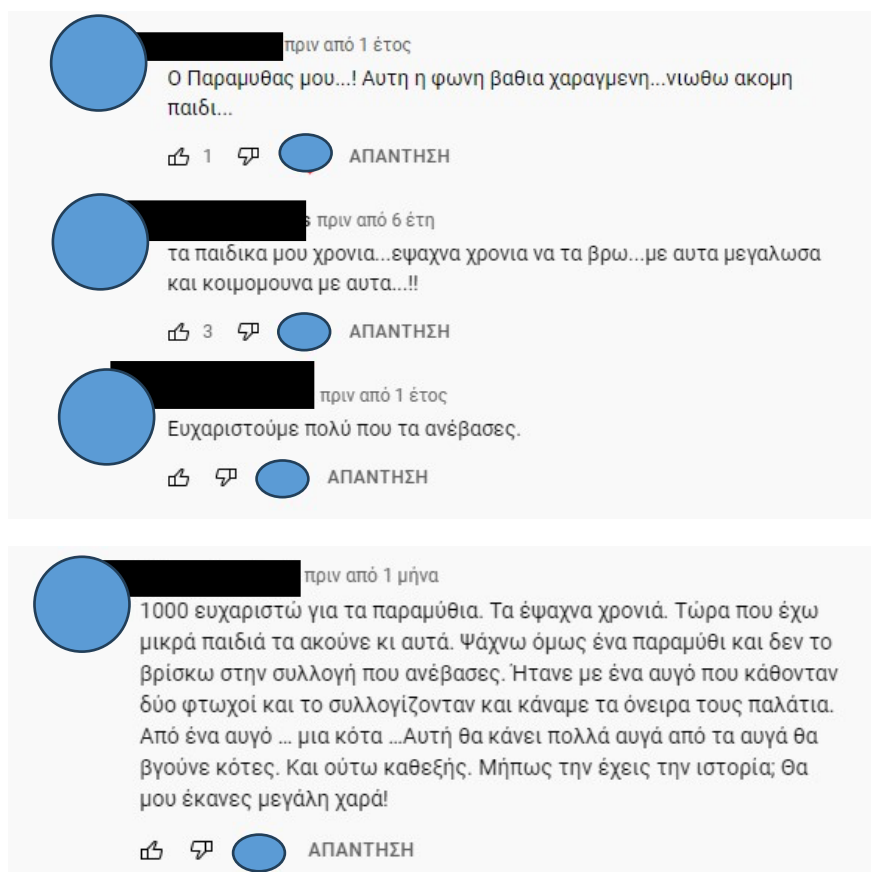
Από το ραδιόφωνο γρήγορα τα παραμύθια πέρασαν στην τηλεόραση. Έτσι, από το 1978 έως το 1987 παραμύθια αφηγείται πλέον [Ο Παραμυθός](#), ένας παππούς ο οποίος ήξερε να λέει ιστορίες που δεν ήταν άλλες από τις περιπέτειες που ζούσε ο ίδιος κάθε φορά που φορούσε ένα μαγικό γιλέκο. Το μαγικό γιλέκο, φυσικά, του έδινε τη δυνατότητα να πετάει, να μιλά με ζώα, να μεταμορφώνεται και άλλα. Τον Παραμυθό υποδυόταν ο ηθοποιός Νίκος Πιλάβιος. Το 2012 από την ψηφιακή ΕΡΤ γυρίστηκαν ακόμη 26 νέα επεισόδια της σειράς, τα οποία υπάρχουν ανηρτημένα στο YouTube.

Μελετώντας ορισμένα από τα παραμύθια των ετών 1978 έως 1987 παρατηρήθηκε ότι η τυπική δομή της αφήγησης του Παραμυθού περιελάμβανε την εκφώνηση του τίτλου του παραμυθιού και την κυρίως αφήγηση του παραμυθιού με μουσική υπόκρουση. Εδώ δεν υπάρχουν άλλοι ηθοποιοί, ο Πιλάβιος αναλαμβάνει να υποδυθεί όλους τους ρόλους αλλάζοντας τη φωνή του κατά περίπτωση. Υπάρχει, επίσης, και μία μουσική τέλους, χωρίς στίχους.

Τα σχόλια των χρηστών και στην προκείμενη περίπτωση είναι αποκλειστικά θετικά και νοσταλγικά. Όπως και στα αντίστοιχα σχόλια των παραμυθιών της θείας Λένας, οι χρήστες συχνά αναφέρουν ότι έψαχναν για χρόνια να εντοπίσουν το υλικό. Ενδεικτικά παρατίθενται:

Εικόνα 13





Διαδικτυακή αφήγηση παραμυθιών (YouTube, Spotify)

Περνώντας στον ψηφιακό, πλέον, κόσμο, η βιντεοπύλη YouTube έχει συμπεριλάβει άπειρες αφηγήσεις παραμυθιών. Έτσι, με μια απλή πληκτρολόγηση της λέξης «παραμύθια» στη μηχανή αναζήτησής του, τα αποτελέσματα είναι χιλιάδες. Μπορεί κανείς να βρει βίντεο από ηχογραφημένες εκπομπές των παραμυθιών της θείας Λένας έως τα πιο καινούρια ψηφιακά σχεδιασμένα animation. Χαρακτηριστικοί είναι οι λογαριασμοί χρηστών με τα ονόματα «[Greek Fairytales](#)» (απαριθμεί πάνω από 440 βίντεο με παιδικά παραμύθια), «[Η Παιδική Γωνιά](#)» (με επίσης πάνω από 300 βίντεο με παλιότερες –όπως η Θεία Λένα (8 βίντεο με παραμύθια και τραγούδια), ο Παραμυθάς (περίπου 70 βίντεο από τα παλιά και νέα επεισόδια)- ή πιο σύγχρονες αφηγήσεις παραμυθιών, καθώς και βίντεο για την

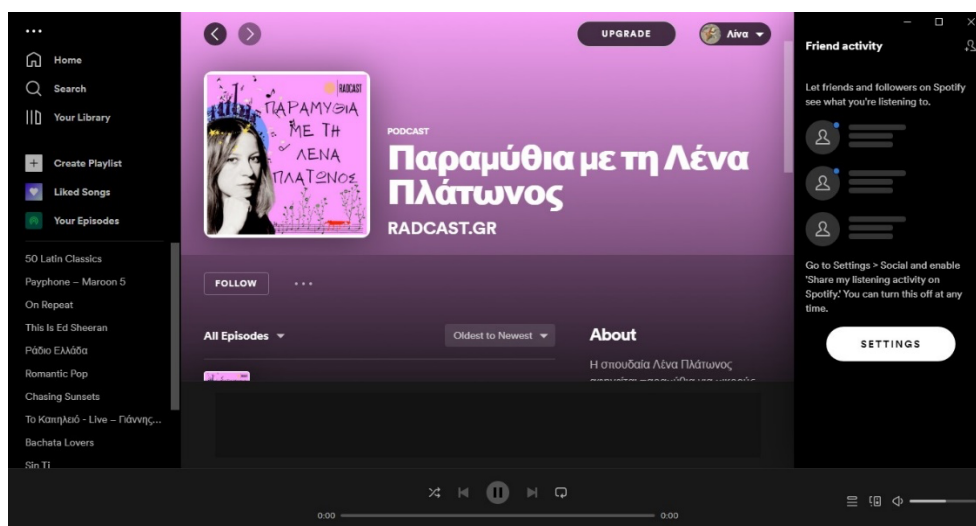
εκμάθηση των γραμμάτων της αλφαβήτου και άλλα), «[Και πάλι παιδί](#)» (περίπου 300 βίντεο και μεγάλη ποικιλία υλικού για παιδιά, από το Εδώ Λιλιπούπολη (10 βίντεο) και τη Φρουτοπία (46 βίντεο) έως τα Στρουμφάκια (15 βίντεο), τον Λούκυ Λουκ (52 βίντεο) και τον Ποπάι (10 βίντεο). Όπως γίνεται κατανοητό, πλέον τα παιδιά ή οι γονείς μπορούν να επιλέξουν ανάμεσα στην πληθώρα υλικού που βρίσκεται ανηρτημένο στην πλατφόρμα, αναλόγως των ενδιαφερόντων, των προτιμήσεων και της ηλικίας του κάθε παιδιού.

Από το YouTube, μια πλατφόρμα κυρίως οπτικοακουστικού υλικού (βίντεο), το πέρασμα γίνεται στην πλατφόρμα Spotify, μια πλατφόρμα αναπαραγωγής μουσικής, που ξεκίνησε τη λειτουργία της το 2008. Η πλατφόρμα αυτή έχει τη δυνατότητα να λειτουργεί είτε δωρεάν (Spotify Free) είτε καταβάλλοντας ο συνδρομητής μια μηνιαία αμοιβή (Spotify Premium). Η υπηρεσία αυτή τον τελευταίο καιρό προσφέρει και τη δυνατότητα δημιουργίας podcast (ψηφιακή εκπομπή, την οποία ο κάθε χρήστης μπορεί να ακούσει όποτε ο ίδιος το επιθυμεί). Έτσι, πολλές αφηγήσεις παραμυθιών έχουν μεταφερθεί πλέον στην εν λόγω πλατφόρμα.

Η 70χρονη, πλέον, Λένα Πλάτωνος της εκπομπής «Εδώ Λιλιπούπολη» έχει και εκείνη το δικό της podcast με τίτλο «[Παραμύθια με τη Λένα Πλάτωνος](#)», στο οποίο αφηγείται παραμύθια και απαριθμεί ήδη 4 επεισόδια. Στην περιγραφή του podcast αναφέρονται τα εξής: «*Η σπουδαία Λένα Πλάτωνος αφηγείται παραμύθια για μικρούς και μεγάλους με τη συνδρομή ηθοποιών και καλλιτεχνών σε επιμέλεια Αντώνη Μποσκοίτη γιατί τα παραμύθια είναι κλειδιά στην αλήθεια. Ένα podcast της RADCAST.GR.*».

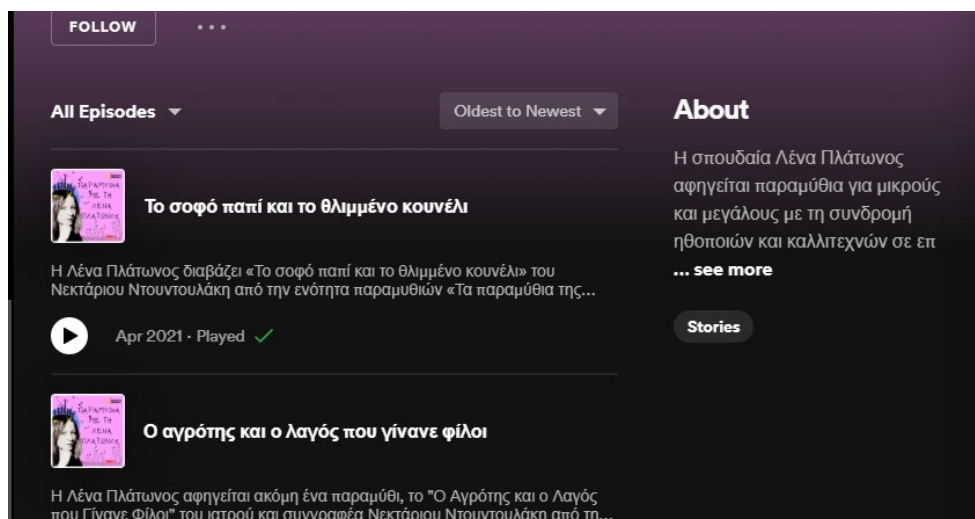
Στο ξεκίνημα του podcast ακούγεται μια φωνή να λέει: «RADCAST.GR πάτα play» και στη συνέχεια ξεκινά ένα τραγούδι. Η δομή της κυρίως αφήγησης δεν έχει αλλάξει ιδιαίτερα: αφηγήτρια είναι η Λένα Πλάτωνος, συμμετέχουν ηθοποιοί που υποδύονται τους επιμέρους ρόλους του παραμυθιού, ενώ παραμένει και η ηχητική υπόκρουση μελωδιών. Στο τέλος, μετά το τέλος του παραμυθιού ακούγεται η ίδια με την αρχή φωνή να λέει «Ακούσατε ένα podcast της RADCAST.GR. Ακολουθήστε μας σε όλες τις πλατφόρμες podcast και στο RADCAST.GR.»

Εικόνα 14



97

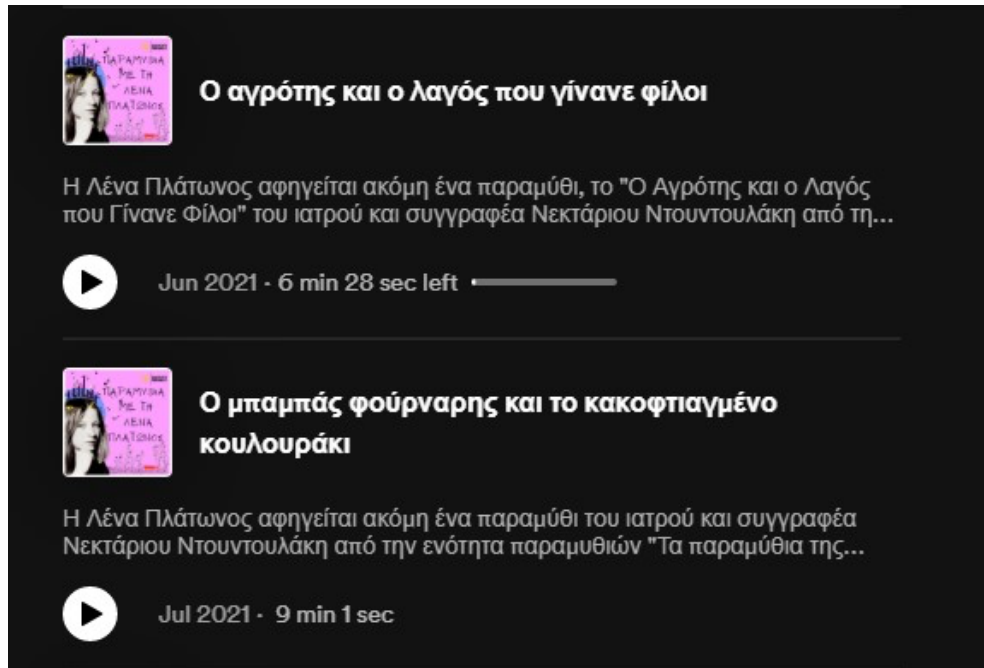
Εικόνα 15



Κάτω από τα podcasts υπάρχει μετά την σύντομη περιγραφή, η ημερομηνία ανάρτησής του, ένα πράσινο ✓ στην περίπτωση που το έχουμε ήδη ακούσει, ενώ, αν δεν το έχουμε ακούσει υπάρχει η ακριβής διάρκειά του σε ώρες, λεπτά και

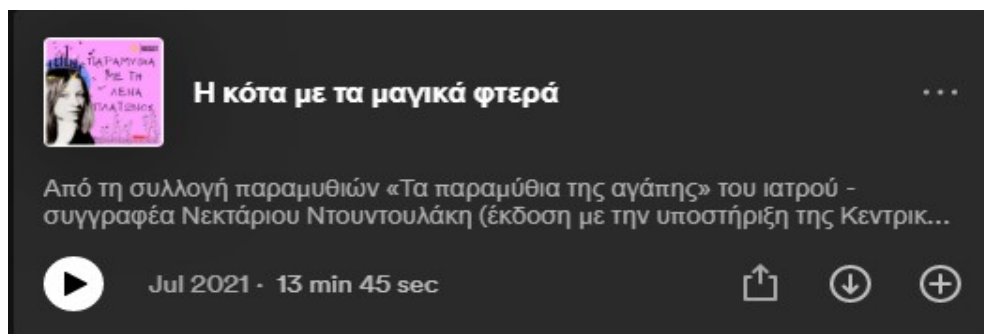
δευτερόλεπτα. Επίσης, αν έχουμε ακούσει ένα μέρος του, αλλά όχι ολόκληρο, το ραβδόγραμμα δείχνει μέχρι ποιο σημείο έχουμε ακούσει και πόση ώρα απομένει για την ολοκλήρωσή του.

Εικόνα 16



The screenshot shows a dark-themed podcast player interface. At the top, there is a play button icon and the text "Jun 2021 - 6 min 28 sec left" with a progress bar. Below this, there are two episode cards. Each card features a small album art image on the left and text on the right. The first card is for the episode "Ο αγρότης και ο λαγός που γίνανε φίλοι" (The farmer and the rabbit who became friends) by Leni Platwnos, with a duration of 6 min 28 sec. The second card is for "Ο μπαμπάς φούρναρης και το κακοφτιαγμένο κουλουράκι" (The baker father and the badly made cookie) by Leni Platwnos, with a duration of 9 min 1 sec. The interface includes a play button icon for each episode and a progress bar for the first one.

Εικόνα 17



The screenshot shows a dark-themed podcast player interface. At the top, there is a play button icon and the text "Jul 2021 - 13 min 45 sec" with a progress bar. Below this, there is one episode card. The card features a small album art image on the left and text on the right. The episode is titled "Η κότα με τα μαγικά φτερά" (The cat with the magic wings) by Leni Platwnos, with a duration of 13 min 45 sec. The interface includes a play button icon for the episode and a progress bar for the first one. There are also three icons at the bottom right: a share icon, a download icon, and a plus icon.

Κάτω δεξιά από το εκάστοτε βίντεο, με το σύρσιμο του ποντικιού, εμφανίζονται τα ακόλουθα τρία κουμπιά:



= Share (διαμοιρασμός σε άλλες πλατφόρμες κοινωνικής δικτύωσης, όπως Facebook, Instagram, Twitter).



= Download («κατέβασμα» στην ψηφιακή μας βιβλιοθήκη).



= Save to your Library (αποθήκευση στην ψηφιακή βιβλιοθήκη podcast του κάθε χρήστη της πλατφόρμας).

Ένα ακόμη podcast στο οποίο θα γίνει αναφορά έχει την ονομασία «[Τα Παραμύθια της CRETASTROM](#)». Στην περιγραφή αναγράφονται τα εξής: «*Τα παραμύθια της CretaStrom με τον Τούλη τον Στρωματούλη και τη Ρένια τη Μαξιλαρένια! Μια σειρά "παραμυθιών" με σκοπό τα παιδιά σας, να ζήσουν μια "καλύτερη" εμπειρία ύπνου! Ο Τούλης και η Ρένια θα μας βοηθήσουν στο ταξίδι αυτό*». Το podcast αποτελείται από 13 επεισόδια.

Εικόνα 18



Στην αρχή μια ανδρική φωνή παρουσιάζει το podcast αναφέροντας τα εξής: «Τα παραμύθια της CretaStrom με τον Τούλη τον Στρωματούλη και τη Ρένια τη Μαξιλαρένια!». Στη συνέχεια, μια γυναικεία φωνή λέει: «Ρένια μου, Τούλη μου, πλύνουμε τα δόντια μας; Έτοιμοι για παραμύθι!» με τους αντίστοιχους ήρωες να αναφωνούν: «Ναι! Παραμύθι!» και στη συνέχεια να αναφέρεται ο τίτλος του

παραμυθιού και να ξεκινά η κυρίως αφήγηση. Στην παρούσα περίπτωση, υπάρχει μόνο μια αφηγήτρια και καθόλου ηθοποιοί. Υπάρχουν ηχητικές υποκρούσεις ζώων, σε περίπτωση που αναφέρονται μέσα στο παραμύθι και μερικές μελωδίες. Στο τέλος οι δυο ήρωες, ο Τούλης και η Ρένια, καληνυχτίζουν τα παιδιά.

Συμπεράσματα

Μέσα από την παρουσίαση της έρευνας καταδείχθηκε το πέρασμα του παραμυθιού από την εποχή του ραδιοφώνου στον ψηφιακό κόσμο του YouTube και του Spotify.

Βάσει της ανάλυσης συμπεραίνουμε τα εξής:

- ✓ Παλιότερα οι ακροατές έπρεπε να συντονίζονται μια συγκεκριμένη ώρα μπροστά από το ραδιόφωνό τους, σε αντίθετη περίπτωση έχαναν την εκπομπή. Σήμερα, ο εκάστοτε ακροατής επιλέγει εκείνος την ώρα της ημέρας που θα ακούσει το υλικό που επιθυμεί. Μπορεί τη μια στιγμή να ακούσει τη θεία Λένα της δεκαετίας του 1930, να περάσει στον Παραμυθά των αρχών της δεκαετίας του 1980 και, στο τέλος, να ακούσει ένα podcast της Λένας Πλάτωνος από το 2021.
- ✓ Ο ακροατής έχει, επίσης, τη δυνατότητα επιλογής μεταξύ ήχου ή/και βίντεο, καθώς του παρέχονται και δυνατότητες βελτιστοποίησης της ποιότητας του ήχου ή του βίντεο (ανάλυση 4K, αναπαραγωγή ήχου είτε 160 είτε 320 κιλομπάιτ ανά δευτερόλεπτο κ.λπ.).
- ✓ Η θεία Λένα, μπορούμε να πούμε, ότι είχε το «μονοπώλιο» της αφήγησης παραμυθιών. Ήταν η μόνη αφηγήτρια παραμυθιών στον μοναδικό ραδιοφωνικό σταθμό της Ελλάδας. Αντιθέτως, σήμερα, υπάρχει πληθώρα επιλογών ανάλογα με την ηλικία, τις προτιμήσεις και τα ενδιαφέροντα του κάθε παιδιού.
- ✓ Μια βασική διαφοροποίηση είναι η πρόσβαση που έχει ο ακροατής του παραμυθιού. Οι εκπομπές αφήγησης παραμυθιών μεταδίδονταν από τους ραδιοφωνικούς σταθμούς δωρεάν και ο καθένας είχε πρόσβαση σε αυτές. Σήμερα και οι πλατφόρμες YouTube και Spotify δύνανται να λειτουργήσουν δωρεάν, ωστόσο παρέχουν περισσότερες παροχές στην περίπτωση που υπάρχει κάποια μηνιαία συνδρομή. Συγκεκριμένα, στην περίπτωση συνδρομής ο χρήστης έχει τη δυνατότητα να βλέπει ή να ακούει το υλικό χωρίς την παρεμβολή διαφημίσεων, με καλύτερη ποιότητα ήχου.

Μπορεί επίσης να αποθηκεύει το υλικό και να το ακούει όποτε θέλει ακόμη και αν δεν είναι, εκείνη τη στιγμή, συνδεδεμένος στο διαδίκτυο.

- ✓ Το κεφάλαιο «Ο αφηγητής και το κοινό του» του βιβλίου της Μ. Καπλάνογλου (2015) προσφέρει τροφή για σκέψη ως προς τη συγκεκριμένη σχέση. Πιο συγκεκριμένα, υπάρχει μεγάλη και ποιοτική, θα λέγαμε, διαφορά στην επαφή μεταξύ του αφηγητή και του ακροατή/ών του παραμυθιού στην περίπτωση της διαμεσολαβημένης από την τεχνολογία αφήγησης: πρώτον, η οικειότητα του χώρου και των προσώπων έναντι της αποκλειστικά ακουστικής επαφής στη ραδιοφωνική αφήγηση και οπτικοακουστικής επαφής στις άλλες μορφές (τηλεόραση και Διαδίκτυο). Η αίσθηση ότι ο αφηγητής/η αφηγήτρια δεν απευθύνεται μόνο σε σένα αλλά σε ένα τεράστιο κοινό και επιπλέον δεν έχει κανένα παιδί από το κοινό τη δυνατότητα να θέσει ερωτήματα, να σχολιάσει και να εκφράσει την ανταπόκρισή του. Δεύτερον, ο ίδιος ο αφηγητής/η αφηγήτρια χάνει αυτό το σπουδαίο κομμάτι της ανατροφοδότησης από το ακροατήριο και έτσι η πράξη της αφήγησης καθίσταται απρόσωπη, κατά κάποιο τρόπο.
- ✓ Η δυνατότητα σχολιασμού ενυπάρχει στην περίπτωση των αφηγήσεων μέσω του Διαδικτύου, ωστόσο αφορά τις ηλικιακές ομάδες που μπορούν να αρθρώσουν λόγο στο Διαδίκτυο και όχι τα μικρά παιδιά, που είναι η κρισιμότερη ομάδα-στόχος.
- ✓ Η χρήση της γλώσσας μέσω του ραδιοφώνου και των άλλων μέσων είναι η καθιερωμένη Κοινή Νεοελληνική. Η ζωντανή αφήγηση παραμυθιού στην ύπαιθρο χώρα, όμως, σέβεται τις τοπικές ιδιομορφίες και παραλλαγές, τόσο της γλώσσας, όσο και της αφηγούμενης ιστορίας.
- ✓ Η περίπτωση της επί πληρωμή παροχής υπηρεσίας αφήγησης παραμυθιών υποβιβάζει την πρακτική της αφήγησης σε εμπορικό προϊόν εν αντιθέσει προς την πράξη αγάπης και προσφοράς που συνιστούσε η συγκεκριμένη πρακτική στο παρελθόν.

Επομένως, καθίσταται σαφές ότι η κοινωνική-πολιτισμική πρακτική της αφήγησης ενός παραμυθιού συνεχίζει να υφίσταται παρά τις διαφοροποιήσεις. Η ανάγκη του παραμυθιού είναι διαχρονική και αφορά και τα παιδιά και τους ενήλικες. Έτσι, από τις παλαιότερες εποχές και την mother – goose (ηλικιωμένη γυναίκα που αφηγείται ιστορίες δίπλα στο τζάκι), πραγματοποιήθηκε (για τον ελληνικό χώρο) επιτυχώς το πέρασμα στο ραδιόφωνο με τη θεία Λένα και στη συνέχεια στην

τηλεόραση με τον Παραμυθά και το Εδώ Λιλιπούπολη. Η πρακτική της ακρόασης μπορεί να υποσκελίστηκε από την παντοκρατορία της εικόνας, ωστόσο δεν εξαλείφθηκε πλήρως. Δύναται να υποστηριχθεί πως το Spotify και ανάλογες πλατφόρμες αναπαραγωγής ήχου φέρνουν και πάλι στο προσκήνιο την κοινωνική πρακτική της ακρόασης παραμυθιών. Φυσικά, θα είναι πολύ ενδιαφέρουσα η παρατήρηση της επόμενης μετάπλασης της πρακτικής της ακρόασης με την περαιτέρω εξέλιξη της τεχνολογίας, φαινόμενο που, σίγουρα, θα μελετηθεί από τους λαογράφους.

Etik Beyan/Ethical Declaration

Çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında belirtilen tüm kurallara uyulduğu beyan edilmiştir.

In this study, all the rules stated in the “Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive” were followed.

Etik Kurul Onayı/ Ethics Committee Approval

Araştırmanın etik kurul izni gerektirmeyen araştırmalardan olduğu beyan edilmiştir.

The author declare that the research is one of the studies that does not require ethical committee approval.

Çıkar Çatışması ve Finansal Katkı Beyanı/Conflict of Interest and Funding

Yazar tarafından herhangi bir çıkar çatışması ve finansal katkı beyan edilmemiştir.

No conflict of interest and funding has been declared by the author.

Βιβλιογραφία

- Bausinger, H. (2009). *Ο λαϊκός πολιτισμός στον κόσμο της τεχνολογίας* (Μ. Καπλάνογλου & Α. Κοντογιώργη, Μεταφρ.). Εκδόσεις Πατάκη.
- Καπλάνογλου, Μ. (2015). *Παραμύθι και αφήγηση στην Ελλάδα μια παλιά τέχνη σε μια νέα εποχή*. Εκδόσεις Πατάκη.
- Κατσαδώρας, Γ. (2013). Η επιστήμη της λαογραφίας στη σύγχρονη τεχνολογική εποχή. Στο Γ. Κόκκινος & Μ. Μοσκοφόγλου - Χιονίδου (Επιμ.), *επιστήμες της εκπαίδευσης από την ασθενή ταξινόμηση της παιδαγωγικής στη διεπιστημονικότητα και τον επιστημονικό υβριδισμό*. Ταξιδευτής.
- Λουκάτος, Δ. Σ. (2015). *Εισαγωγή στην ελληνική λαογραφία*. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Lüthi, M. (2018). *Το λαϊκό παραμύθι ως ποίηση αισθητική και ανθρωπολογία* (Ε. Κατρινάκη, Μεταφρ.). Εκδόσεις Πατάκη.

- Μερακλής, Μ. Γ. (2004). *Λαογραφικά ζητήματα*. Εκδόσεις Καστανιώτη & Διάττων.
- Μερακλής, Μ. Γ. (2011). *Ελληνική λαογραφία κοινωνική συγκρότηση, ήθη και έθιμα, λαϊκή τέχνη*. Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα.
- Πολίτης, Ν. Γ. (1909). *Λαογραφία*. Λαογραφία (1).

Δικτυογραφία

- Αφιέρωμα στη "Θεία Λένα"* από το αρχείο ραδιοφωνίας της EPT [Video]. ERT. <https://www.ert.gr/ert-arxeio/antigoni-metaxa-16-oktovriou-1971/?fbclid=IwAR1IvNusP7DeGRc2yJb5kFZCSJqcy3nHedL-77D6IZF7FS-76EfrAQMLM-U>
- Αφιέρωμα στη «Θεία Λένα»* (Χωρίς ημερομηνία) [Video]. ERT. <https://archive.ert.gr/90444/>
- Akarvel. *Home* [Youtube Channel]. Retrieved January 25, 2022 from https://www.youtube.com/watch?v=5zk9YEDVWmw&ab_channel=akarvel
- Cretastorm (Host). (2014, 25 Ιανουαρίου). Τα παραμύθια της cretastorm [Audio podcast episode]. <https://open.spotify.com/show/14SkrDQItbJnCishcuwJcP>
- Greek Fairy Tales. *Home* [Youtube Channel]. Retrieved January 25, 2022 from <https://www.youtube.com/c/GreekFairyTales>
- HotaHota13 (2020, 7 Ιανουαρίου). *Θεία Λένα οι ψαράδες Ειδύλλια Θεοκρίτου* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=UXEplEP7I4Q&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=8&ab_channel=Hot aHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ιανουαρίου). *Θεία Λένα η κοιμισμένη βασιλοπούλα* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=sRTqulWkF68&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=1&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ιανουαρίου). *Θεία Λένα η κοκκινοσκουφίτσα* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=tZLE74OtLKI&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=2&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ιανουαρίου). *Θεία Λένα η σταχτοπούτα* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=m3xxUfOZQTY&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=4&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ιανουαρίου). *Θεία Λένα μαγική σκούπα* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=beuMjx90mNk&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=3&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ιανουαρίου). *Θεία Λένα ο κοντορεβυθούλης* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=kIDj7CLLDlg&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=7&ab_channel=HotaHota13

- HotaHota13 (2020, 7 Ιανουαρίου). *Θεία Λένα ο παπουτσωμένος γάτος* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=rqLvakNJI5I&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=5&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ιανουαρίου). *Θεία Λένα Ο Φασουλής και ο Περικλής* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=LuUAdBKkWwk&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=16&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ιανουαρίου). *Θεία Λένα τα 3 αρκουδάκια* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=A-n1KtL6DAM&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=9&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ιανουαρίου). *Θεία Λένα τα δυο αδελφάκια* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=ugkJkfVYdnE&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=10&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ιανουαρίου). *Θεία Λένα τα δυο βατραχάκια* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=9Ddu7lgGQ9w&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=11&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ιανουαρίου). *Θεία Λένα τα τρία γουρουνάκια* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=-jghr-bXI9M&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=12&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ιανουαρίου). *Θεία Λένα το αρκουδάκι στη βροχή* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=LKjVs5rFzCo&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=13&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ιανουαρίου). *Θεία Λένα το άτακτο κατσικάκι* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=rI8-CbnCy_8&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=14&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ιανουαρίου). *Θεία Λένα το λιοντάρι και το ποντίκι* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=KO27n6vOFEA&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=15&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ιανουαρίου). *Θεία Λένα χαζούλα η κότα* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=tDRCnaDt1Q0&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=6&ab_channel=HotaHota13
- Και Πάλι Παιδί. *Home* [Youtube Channel]. Retrieved January 25, 2022 from <https://www.youtube.com/channel/UC52btZ7KQO5WR4qzf231yTw/playlists>
- Κεχαγιόγλου, Ε. (2014, 17 Οκτωβρίου). Η Θεία Λένα συναντά τον Αίσωπο. *Το Βήμα*. <https://www.tovima.gr/2014/10/17/culture/i-theia-lena-synanta-ton-aiswpo/?f>

[bcid=IwAR16gcJHb7h86C6uOHe1iK3_go_NpBGPd7YH3RcAwbVTmR5udEAE
NRbZiRI](https://www.youtube.com/watch?v=b8n42b1fefw&list=PLD58FCECA0E39154D&index=28&ab_channel=%CE%A0%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CE%93%CF%89%CE%BD%CE%B9%CE%AC)

Παιδική Γωνιά (2012, 13 Ιουνίου). *Γάτα, λιοντάρι και άνθρωπος* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=b8n42b1fefw&list=PLD58FCECA0E39154D&index=28&ab_channel=%CE%A0%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CE%93%CF%89%CE%BD%CE%B9%CE%AC

Παιδική Γωνιά (2012, 13 Ιουνίου). *Ένα πολύ διδακτικό σποίχημα* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Euq9UWeAEKE&list=PLD58FCECA0E39154D&index=30&ab_channel=%CE%A0%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CE%93%CF%89%CE%BD%CE%B9%CE%AC

Παιδική Γωνιά (2012, 13 Ιουνίου). *Ένας άμυαλος γέρος* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=nk02UhBkINM&list=PLD58FCECA0E39154D&index=31&ab_channel=%CE%A0%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CE%93%CF%89%CE%BD%CE%B9%CE%AC

Παιδική Γωνιά (2012, 13 Ιουνίου). *Ο παραμυθάς - γάιδαρος και λύκος* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=UIM5eDrDCSc&list=PLD58FCECA0E39154D&index=28&ab_channel=%CE%A0%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CE%93%CF%89%CE%BD%CE%B9%CE%AC

Παιδική Γωνιά (2012, 13 Ιουνίου). *Ο παραμυθάς - ένα παράξενο θηρίο* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=mLA3UgzEIsk&list=PLD58FCECA0E39154D&index=29&ab_channel=%CE%A0%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CE%93%CF%89%CE%BD%CE%B9%CE%AC

Παιδική Γωνιά (2012, 8 Ιουνίου). *Θεία Λένα - Πρωινό ζύπνημα (Τραγούδι)* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=gK86-qKQFTc&ab_channel=%CE%A0%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CE%93%CF%89%CE%BD%CE%B9%CE%AC

Παιδική Γωνιά. *Home* [Youtube Channel]. Retrieved January 25, 2022 from https://www.youtube.com/channel/UCCIAFTnbGditzv9_7_7eumw

Petalouda1987 (2008, 17 Μαΐου). *Της γιαγιάς τα παραμύθια - Χαίνιδες* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=FHagRQVt1-4&ab_channel=petalouda1987

Platonos L. (Host). (2014, 25 Ιανουαρίου). Παραμύθια με τη Λένα Πλάτωνος [Audio podcast episode]. https://open.spotify.com/show/1uMe0cd6lI3E_p2Yfv42rZy

Stakovios S (2011, 8 Δεκεμβρίου). *thia Lena yened* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=OjAjaumZKA&ab_channel=STAKOVIOSS

Vaping Teddy (2014, 11 Σεπτεμβρίου). *Εδώ Λιλιπούπολη - όλες οι εκπομπές* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=t1OPBz3nXd8&t=707s&ab_channel=VapingTeddy

Vivliografia

- Bausinger, H. (2009). *O laikos politizmos ston kozmo tis technologias* (M. Kaplanoğlu ke A. Kondogiorgi, Metafr.). Ekdosis Pataki.
- Kaplanoglu, M. (2015). *Paramithi ke afigisi stin Ellada mia palia techni se mia nea epochi*. Patakis Yayınları.
- Katsadoros, G. (2013). I epistimi tis laografias sti sigchroni technologiki epochi. Sto G. Kokkinos ke M. Moschofoğlu-Chionidu (Epim.), *epistimes tis ekpedefsis apo tin astheni taksinomisi tis pedagogikis sti diepistimonikotita ke ton epistimoniko ivridizmo*. Taksideftis.
- Lukatos, D. S. (2015). *Isagogi stin Elliniki laografia*. Morfotiko Idrima Ethnikis Trapezis.
- Lüthi, M. (2018). *To laiko paramithi os poiisi. aisthitiki ke anthropologia* (E. Katrinaki, Metafr.). Ekdosis Pataki.
- Meraklis, M. G. (2004). *Laografika zitimata*. Ekdosis Kastanioti & Diatton.
- Meraklis, M. G. (2011). *Elliniki laografia kinoniki sigkrotisi, ithi ke ethima, laiki techni*. Institutouto tu vivliu - A. Kardamitsa.
- Politis, N. G. (1909). *Laografia*. Laografia (1).

Diktiografia

- Afieroma sti "Thia Lena" apo to arhio tis radyofonas tis ERT* [Video]. ERT. <https://www.ert.gr/ert-arxeio/antigoni-metaxa-16-oktovriou-1971/?fbclid=IwAR1IvNusP7DeGRc2yJb5kFZCSJqcy3nHedL-77D6IZF7FS-76EfrAQMLM-U>
- Afieroma sti «Thia Lena»* (Horis imeromnna) [Video]. ERT. <https://archive.ert.gr/90444/>
- Akarvel. *Home* [Youtube Channel]. Retrieved January 25, 2022 from <https://youtube.com/@akarvel?feature=shared>
- Cretastorm (Host). (2014, 25 Ianouariou). Ta paramithia tis cretastorm [Audio podcast episode]. <https://open.spotify.com/show/14SkrDQItbJnCishcuwJcP>.
- Greek Fairy Tales. *Home* [Youtube Channel]. Retrieved January 25, 2022 from <https://www.youtube.com/c/GreekFairyTales>
- HotaHota13 (2020, 7 Ianouariou). *Thia Lena hazoula i kota* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=tDRCnaDt1Q0&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=6&ab_channel=HotaHota13

- HotaHota13 (2020, 7 Ianouariou). *Thia Lena i kimismeni vasilopoula* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=sRTqulWkF68&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=1&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ianouariou). *Thia Lena i kokkinoskoufita* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=tZLE74OtLKI&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=2&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ianouariou). *Thia Lena i psarades idillia Theokritou* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=UXEplEP7I4Q&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=8&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ianouariou). *Thia Lena i stahtopouta* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=m3xxUfOZQTY&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=4&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ianouariou). *Thia Lena magiki skoupa* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=beuMjx90mNk&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=3&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ianouariou). *Thia Lena o Fasoulis ke o Periklis* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=LuUAdBkKwWk&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=16&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ianouariou). *Thia Lena o kontorevithoulis* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=kIDj7CLLDlg&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=7&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ianouariou). *Thia Lena o papoutsomenos gatos* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=rqLvakNJI5I&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=5&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ianouariou). *Thia Lena ta 3 arkoudakia* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=A-n1KtL6DAM&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=9&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ianouariou). *Thia Lena ta dio adelfakia* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=ugkJkfVYdnE&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=10&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ianouariou). *Thia Lena ta dio vatrahakia* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=9Ddu7lgGQ9w&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=11&ab_channel=HotaHota13

- HotaHota13 (2020, 7 Ianouariou). *Thia Lena ta tria gourounakia* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=-jghr-bXI9M&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=12&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ianouariou). *Thia Lena to arkoudaki sti vrohi* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=LKjVs5rFzCo&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=13&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ianouariou). *Thia Lena to atakto katsikaki* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=rI8-CbnCy_8&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=14&ab_channel=HotaHota13
- HotaHota13 (2020, 7 Ianouariou). *Thia Lena to liontari ke to pontiki* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=KO27n6vOFEA&list=PLBbWOyQFJRenXGGnLsZwricwNi-EID6Oj&index=15&ab_channel=HotaHota13
- Ke Pali Pedi. *Home* [Youtube Channel]. Retrieved January 25, 2022 from <https://www.youtube.com/channel/UC52btZ7KQO5WR4qzf231yTw/playlists>
- Kehayoglou, E. (2014, 17 Oktovriou). *Í Thia Lena sinanta ton ezopo. To Vima*. https://www.tovima.gr/2014/10/17/culture/i-theia-lena-synanta-ton-aiswpo/?fbclid=IwAR16gcJHb7h86C6uOHclIK3_go_NpBGPd7YH3RcAwbVTmR5udEAE_NRbZiRI
- Pediki Gonia (2012, 13 Iouniou). *Ena poli didaktiko stihima* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Euq9UWeAEKE&list=PLD58FCECA0E39154D&index=30&ab_channel=%CE%A0%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CE%93%CF%89%CE%BD%CE%B9%CE%AC
- Pediki Gonia (2012, 13 Iouniou). *Enas amialos geros* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=nk02UhBkINM&list=PLD58FCECA0E39154D&index=31&ab_channel=%CE%A0%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CE%93%CF%89%CE%BD%CE%B9%CE%AC
- Pediki Gonia (2012, 13 Iouniou). *Gata, liontari kai anthropos* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=b8n42b1fefw&list=PLD58FCECA0E39154D&index=28&ab_channel=%CE%A0%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CE%93%CF%89%CE%BD%CE%B9%CE%AC
- Pediki Gonia (2012, 13 Iouniou). *O paramithas - ena parakseno therio* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=mLA3UgzEIsk&list=PLD58FCECA0E39154D&index=29&ab_channel=%CE%A0%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CE%93%CF%89%CE%BD%CE%B9%CE%AC
- Pediki Gonia (2012, 13 Iouniou). *O paramithas - gaydaros ke likos* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=UIM5eDrDCSc&list=PLD58FCECA0>

[E39154D&index=28&ab_channel=%CE%A0%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CE%93%CF%89%CE%BD%CE%B9%CE%AC](https://www.youtube.com/watch?v=gK86-qKQFTc&ab_channel=%CE%A0%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CE%93%CF%89%CE%BD%CE%B9%CE%AC)

Pediki Gonia (2012, 8 Iouniu). *Thia Lena - Proino Ksipnima (Tragudi)* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=gK86-qKQFTc&ab_channel=%CE%A0%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CE%93%CF%89%CE%BD%CE%B9%CE%AC

Pediki Gonia. *Home* [Youtube Channel]. Retrieved January 25, 2022 from https://www.youtube.com/channel/UCCIAFTnbGditvz9_7_7eumw

Petalouda1987 (2008, 17 Mayou). *Tis yayas ta paramithia - Haynides* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=FHagRQVt1-4&ab_channel=petalouda1987

Platonos L. (Host). (2014, 25 Ianouariou). *Paramithia me ti Lena Platonos* [Audio podcast episode]. https://open.spotify.com/show/1uMe0cd6lI3E_p2YfV42rZy

Stakovios S (2011, 8 Dekemvriou). *thia Lena yened* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=OjAjauumZKA&ab_channel=STAKOVIOSS

Vaping Teddy (2014, 11 Septemvriou). *Edo Lilipoupoli - oles i ekpombes* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=t1OPBz3nXd8&t=707s&ab_channel=VapingTeddy

BALKAN

Dil ve Edebiyat Dergisi

HAZİRAN 2024
İSTİK
e-ISSN: 2687-2234

***BALKANİSTİK DİL VE EDEBİYAT DERGİSİ* YAYIN POLİTİKASI**

Hakkında

Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi bünyesinde 2019 yılında yayın hayatına başlayan *Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi*, dil ve edebiyat alanlarında akademik, bilimsel ve araştırmaya dayalı makalelerin yayımlandığı, uluslararası hakemli, açık erişimli elektronik dergidir. Derginin dili Türkiye Türkçesidir. Ancak her sayıda beş makaleyi geçmemek kaydıyla diğer Türk lehçeleri ile Balkan dilleri ve İngilizce makalelere de yer verilebilir. Yılda iki kez (Haziran-Aralık) elektronik ortamda yayımlanır.

Amaç

Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi, Balkan dilleri ve edebiyatlarıyla alakalı bilimsel konu ve sorunları irdeleyen ve bu konularda öneriler getiren özgün araştırma makalesi, derleme makalesi, kitap eleştirisi ve çeviri niteliğindeki çalışmaları, Türk ve dünya literatürüne ve bilim dünyasına kazandırmayı hedefler. Tanımlanan nitelikte çalışmaları olan bilim insanlarının, çalışmalarını mümkün olan en hızlı şekilde bilim dünyasına sunmaları için adil bir zemin oluşturmayı amaçlar.

Kapsam

Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi'nde, Balkan dilleri ve edebiyatlarını bilimsel bir bakış açısıyla ele alan, bu iki temel alandaki sorunlara çözüm önerileri getiren yazılara yer verilir. Bununla birlikte Balkan konulu olmak kaydıyla dil ve edebiyat alanının dışında her sayıda en fazla iki özel makaleye yer verilebilir. İçerik ve biçim bakımından yayın ilkelerine uygun, özgün kuramsal yazılar, araştırma yazıları, belgeler ve yorumlar, uygulamalar veya uygulamaya dönük yazılar, değerlendirme yazıları ve kitap eleştirileri dergimizde yayınlanmak üzere sunulabilir. Deneme, ödev, haber, duyuru ve benzeri çalışmalar kabul edilmez.

BALKAN

Dil ve Edebiyat Dergisi

HAZİRAN 2024

İSTİK

e-ISSN: 2687-2234

Yayın Politikası

Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi, teknolojik gelişmelere bağlı olarak sınırların ortadan kalktığı günümüz dünyasında araştırmacıların ve okuyuzarların birbirini daha yakından tanınması konusunda en önemli iki ögeyi, dili ve edebiyatı bir araya getirerek milletler, kültürler ve bireyler arasında bir köprü kurmak ve bu amaç doğrultusunda hazırlanmış uluslararası düzeydeki bilimsel çalışmaları kamuoyuna duyurmak ilkesiyle yayımlanmaktadır.

Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi'ne gönderilen çalışmalarda alana yapılacak katkı, özgünlük, yeni ve dikkate değer görüşlerin ortaya konması gibi temel şartlar aranmaktadır. Balkan dilleri ve edebiyatlarıyla ilgili yazar ve yapıtları tanıtan yazılara yer verilir.

Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi'nin yazım dili Türkçe ve İngilizcedir. Ancak derginin Balkan coğrafyasına yönelik olması nedeniyle özellikle Balkan dillerinde yazılmış makalelere de yer verilmektedir.

Telif Hakkı Bildirimi

Makalelerin *Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi*'nde yayımlanabilmesi için, daha önce başka bir yerde yayımlanmamış veya yayına kabul edilmemiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş bildiriler, bu durum belirtilmek koşuluyla kabul edilebilir.

Makale(ler) ile ilgili tüm sorumluluk yazar(lar)a aittir. Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar hâlinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kanıtlanabilir şekilde onaylı olması gerekir.

Derginin yayına başladığı ilk sayısından itibaren yayımladığı tüm makaleler, açık erişimlidir. Yazarlar gönderdikleri fikrî eserin, Yayıncı tarafından Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası (CC BY 4.0) lisansı ile yayınlanmasına izin verirler.

Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası (CC BY 4.0) lisansı, özgün esere uygun şekilde atıfta bulunmak, lisansa bağlantı sağlamak ve güncellemeleri belirtmek kaydıyla eserin her ortamda ve formatta kopyalanmasına ve dağıtılmasına

BALIKAN

Dil ve Edebiyat Dergisi

HAZİRAN 2024
İSTİK
e-ISSN: 2687-2234

-ticari amaçlar da dâhil her türlü- izin verir. Bununla birlikte ilgili materyalin yeniden düzenlenmesi, nakledilmesi ve bir hareket noktası yapacak şekilde uyarlanması da bu şekilde mümkündür. Gereken şartlara uyulması hâlinde lisansın izin verdiği haklar, başkaları için kanunlarla ya da teknoloji kullanımıyla sınırlandırılmaz.

İntihal/Benzerlik Raporu

Araştırmalar etik kurallara uygun olarak hazırlanmalı ve metin içinde yapılan atıflar mutlaka belirtilmelidir. Yazarlar, Ithenticate, Turnitin ve DergiPark'ın intihal.net ile yapmış olduğu anlaşma kapsamında intihal.net gibi yardımcı programlardan faydalanarak benzerlik (intihal) raporu alır. Kabul edilebilir benzerlik oranı üst sınırı % 20'dir.

Makale Kabulü ve Değerlendirme Süreci

Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi'ne gönderilen yazılar, öncelikle dergi ilkelerine uygunluk açısından incelenir. Yazım kurallarına uyulmadığı takdirde yazarla iletişime geçilip gerekli düzenlemeleri yapması istenir. Yayın Kurulu, gönderilen yazıları doğrudan reddetme hakkına sahiptir. *Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi* bir alan dergisi olduğu için derginin amaç ve kapsamına uymayan yazılar değerlendirmeye alınmaz.

Dergimiz ortak yazarlı makale kabul etmektedir. Ortak yazarlı makalelerde yazarlık katkı oranları açık olarak belirtilmelidir. Katkı oranı en yüksek olan yazar ilk sırada yer alır. Diğer isimler katkı oranına göre sıralanır.

Değerlendirme için uygun bulunan araştırma ve derleme makalesi, kitap eleştirisi, çeviri niteliğindeki çalışmalar, ilgili alanda iki hakeme gönderilir. Hakemlerin gönderilen daveti kabul etmeleri için 7 gün, daveti kabul eden hakemlere makaleyi değerlendirmeleri için 21 gün süre verilir. Dergimizde çift taraflı kör hakemlik uygulaması yürütülmektedir. Hakemlerin kimlikleri hakkında yazarlara, yazarların kimlikleri hakkında da hakemlere bilgi verilmez. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süreyle saklanır. Yayın Kurulu, hakem raporlarını inceleyerek nihai kararı verir. Hakem değerlendirmesi sonucunda kabul edilen makaleler yayınlanmak üzere sıraya alınır.

Hakemler tarafından düzeltme talep edilmesi durumunda yazara bilgi verilir ve çalışmanın revize edilip tekrar gönderilmesi talep edilir ve revizyonu kabul etmesi için 3 gün süre verilir. Düzeltme verilen makaleler için yazar(lar) tarafından revize edilmiş çalışma 14 gün içerisinde sisteme eklenmelidir. Düzeltme yapılmaması durumunda makale reddedilir.

Makale değerlendirme süreci (makalenin hakemlere gönderilmesi, hakemlerin daveti kabul etmesi, hakemlerin makaleyi değerlendirmesi, revizyon süresi) yaklaşık 45 gündür. Ancak hakemlerin revizyon sonrasında makaleyi yeniden değerlendirmek istemesi durumunda süreç uzamakta, yaklaşık 70 gün/10 hafta sürebilmektedir.

Nihai kabul kararı alınması durumunda çalışma, son düzeltmeler için yazarına gönderilmekte ve “bu şekliyle yayınlanabilir” onayı alınmaktadır. Süresinde onay göndermeyen yazar(lar)ın çalışması son hâliyle yayınlanır ve tüm sorumluluk yazar(lar)a aittir.

Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi editör, alan editörleri ve yayın kurulu üyelerinin yazılarına da yer verebilir. Ancak bu tip hâllerde değerlendirme sürecinde editör veya alan editörleri yer almaz.

Editörlük ve Hakem Değerlendirme Süreci

1. Makalenin editör sekreteryası tarafından ön incelemesi,
2. Makalenin editör kurulu tarafından kontrolü,
3. Makalenin dergi formatına uygunluğunun kontrolü,
4. İntihal/Benzerlik raporu değerlendirmesi,
5. Telif Hakkı Anlaşması Formu'nun incelenmesi,
6. Hakem değerlendirme sürecinin başlatılması amacıyla hakem davetinin gönderilmesi,
7. Hakem değerlendirme raporları doğrultusunda yazara bildirim yapılması,
8. Yazardan gelen revize edilmiş makalenin kontrolü ve hakemlere yönlendirilmesi,
9. Hakemlerin ikinci değerlendirme sonucunun yazara bildirilmesi,
10. Yazarın makalenin nihai hâlini göndermesi,

11. Editör tarafından son intihal ve benzerlik raporunun alınması,
12. Makalenin değerlendirme sürecinin tamamlanması,
13. Makalenin DOI numarasının alınması,
14. Dizgi ve mizanpajı yapılan makalenin yazardan son onayının alınması,
15. Makalenin yayınlanması.

Makale Geri Çekme Süreci

Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi'nin yayın politikaları doğrultusunda yazarların ve Yayın Kurulunun, yayın sürecindeki çalışmaların geri çekilmesiyle ilgili sorumlulukları aşağıda yer almaktadır:

Yazarlar, yayımlanmış, hakem sürecinden geçerek kabul edilmiş, erken görünüme alınmış ya da değerlendirme aşamasındaki çalışmalarıyla ilgili geri çekme işlemlerini dergi editörüyle birlikte gerçekleştirmelidir.

Değerlendirme aşamasındaki bir çalışmanın geri çekilmesi için yazarlar, Geri Çekme Formu'nu doldurup her bir yazarın ıslak imzasıyla imzalanmış ve taratılmış hâlini dergi editörlüğüne elektronik posta yoluyla ya da DergiPark dergi yönetim sistemi üzerinden iletmelidir. Yazarlar bu durumdaki çalışmalarını, Yayın Kurulu tarafından onaylanmadıkça, başka bir dergiye değerlendirme için gönderemezler. Yayın Kurulu geri çekme bildirimini inceleyerek en geç 15 gün içerisinde dönüş sağlar.

Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi Yayın Kurulu yayımlanmış, erken görünümdeki veya değerlendirme aşamasındaki bir yazıya dair telif hakkı ya da etik olmayan bir durum şüphesinin oluşması hâlinde çalışma hakkında incelemelerde bulunabilir. Kurul, inceleme sonucunda değerlendirme aşamasındaki bir yazıda telif haklarına ya da araştırma etiğine uygun olmayan bir durum tespit ettiği takdirde yazıyı değerlendirmeden geri çekebilir ve inceleme sonucunu yazara bildirir.

Yayın Kurulu, yayımlanmış veya erken görünümdeki bir çalışmada telif haklarına ya da araştırma etiğine uygun olmayan bir durum tespit etmesi hâlinde aşağıdaki geri çekme ve bildirim işlemlerini gerçekleştirir.

1. Elektronik ortam üzerinden erişilen çalışma başlığının önüne "Geri Çekildi:" ibaresi eklenir.

BALIKAN

Dil ve Edebiyat Dergisi

HAZİRAN 2024
İSTİK
e-ISSN: 2687-2234

2. Elektronik ortam üzerinde yer alan Öz ve Tam Metin bağlantıları yerine çalışmanın geri çekilme gerekçeleri, varsa yazarların bağlı olduğu kurum ve kuruluşların konu hakkındaki bildirimleri ile birlikte yayımlanır.

3. Geri çekme tarihinden itibaren yayımlanacak ilk sayının elektronik ve basılı kopyasının içindekiler listesine “Geri Çekildi: Çalışma Başlığı” şeklinde eklenir, birinci sayfasından başlamak koşuluyla geri çekme nedenleri ve buna kaynak gösterilen orijinal alıntılar kamuoyu ve araştırmacılarla paylaşılır.

4. Yukarıda sıralanan geri çekme bildirimleri derginin dizinlendiği kurum ve kuruluşlar ile Millî Kütüphane Başkanlığına dizin sistemleri ve kataloglara kaydedilmesi için iletilir.

Yazar, makale yeni gönderi durumundayken geri çekme yetkisine sahiptir. Makale alt rollerde veya en az 1 hakem değerlendirmesi var ise yazar, editör onayı ile geri çekme talebinde bulunabilecektir. Editör 15 gün içinde talebe cevap vermezse makale DergiPark tarafından otomatik olarak geri çekilecektir. Gönderi yayım sürecinde ise yazar yalnızca istek gönderebilecek ve 15 gün koşulu işletilmeyecektir.

Detaylı bilgi için [tıklayınız](#).

Açık Erişim Politikası

Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi; bilimsel araştırmaları halka ücretsiz sunmanın bilginin küresel paylaşımını artıracak ilkesini benimseyerek, içeriğine anında açık erişim sağlamaktadır.

Arşivleme

Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi LOCKSS arşivleme sistemini kullanmaktadır.

Gizlilik Beyanı

Bu dergi sitesindeki isimler ve elektronik posta adresleri derginin belirtilen amaçları doğrultusunda kullanılacaktır. Diğer amaçlar veya başka bir bölüm için kullanılmayacaktır.

BALIKAN

Dil ve Edebiyat Dergisi

HAZİRAN 2024

İSTİK

e-ISSN: 2687-2234

Ücret Politikası

Hiçbir ad altında yazar veya kurumundan ücret alınmaz.

Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi açık erişimli bir dergidir ve yazarlarından, hakemlerinden ve okurlarından ücret talep etmez.

BALKANİSTİK DİL VE EDEBİYAT DERGİSİ YAZIM KURALLARI

1. Başlık: Makale başlığı, sayfaya ortalanmış, Times New Roman yazı karakteri ile 12 punto, kalın, büyük harflerle yazılmalıdır.

Başlığın uzunluğu 15 kelimeyi aşmamalıdır. Başlıklar makalenin içeriğini ve konu alanını yansıtmalıdır.

TR Dizin kriterlerine göre Latin harfleri dışındaki alfabelerle yazılmış makalelerde, mutlaka Latin harfleri ile yazılmış başlık, öz, anahtar kelimeler ve kaynakçaya (referanslar) da yer verilmelidir.

2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i: Yazar(lar)ın ad(lar)ı ilk harfi büyük müteakip harfler küçük ve soyad(lar)ı büyük harflerle olmak üzere başlığın altında sağa yaslı şekilde, koyu harflerle, Times New Roman yazı karakteri ile 10 punto yazılmalıdır. Önce ve sonrasında 12 nk boşluk bırakılmalıdır. Yazar(lar)ın unvan(lar)ı, görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ile ORCID numaraları dipnot (*) şeklinde sayfa altında belirtilmelidir.

3. Öz: Makalenin başında, konuyu kısa biçimde ifade eden ve en az 125 en fazla 300 kelimedenden oluşan Türkçe öz bulunmalı; Times New Roman yazı karakteri ve 0,5 cm girinti ile 9 punto, kalın, büyük harflerle **ÖZ** şeklinde yazılmalıdır.

4. Anahtar Kelimeler: Özün altında en az 3 en fazla 7 sözcükten oluşan anahtar kelimeler verilmeli, Times New Roman yazı karakteri ile 9 punto yazılmalıdır.

5. İngilizce Başlık: Makalenin İngilizce başlığı Türkçe anahtar kelimelerden sonra 12 nk boşluk bırakılıp koyu ve büyük harflerle, Times New Roman yazı karakteri ile 12 punto yazılmalıdır.

6. Abstract: İngilizce başlıktan sonra özün İngilizcesi koyu ve büyük harflerle **ABSTRACT** şeklinde verilmeli, Times New Roman yazı karakteri ve 0,5 cm girinti ile 9 punto yazılmalıdır.

7. Keywords: İngilizce özün altında anahtar kelimelerin İngilizcesi verilmeli, Times New Roman yazı karakteri ile 9 punto yazılmalıdır.

BALIKAN

Dil ve Edebiyat Dergisi

HAZİRAN 2024
İSTİK
e-ISSN: 2687-2234

8. Ana Metin: A4 boyutunda kâğıtlara, MS Word programında, Times New Roman yazı karakteri ile 11 punto, 1,15 satır aralığıyla yazılmalıdır. Paragraflar 1 cm içeriden başlamalıdır.

Sayfa üst kenarı 5 cm, sağ ve sol kenarlar 4 cm, alt kenar 3 cm olacak şekilde boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmamalıdır.

Dergiye gönderilen makalelerde Türk Dil Kurumu *Yazım Kılavuzu*'na (kısaltmalar dâhil) uyulmalıdır.

Çalışmanın 35 sayfaı aşmayacak şekilde yazılması tercih edilir. Belirlenen sınırı aşan makalelerin yayınlanma kararı Yayın Kuruluna aittir.

Paragraf başlarında tab tuşu, paragraf aralarında enter tuşu kullanılmamalıdır. Kelime aralarında, nokta ve virgül işaretlerinden sonra bir karakter boşluk bırakılmalıdır.

9. Bölüm Başlıkları: Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ana, ara ve alt başlıklar kullanılabilir. Her düzey başlıkta sözcüklerin ilk harfi büyük yazılmalı, kalın ve düz olmalıdır.

10. Dipnot: Göndermeler, metin içinde gösterilmelidir. Dipnot, sadece açıklamalara ihtiyaç duyulduğu takdirde kullanılmalıdır. Açıklama maksadıyla verilen dipnotlar Times New Roman yazı karakteri ile 9 punto büyüklüğünde yazılmalı, iki yana yaslanmalı ve tek satır aralığında olmalıdır. Boşluklar alttan ve üstten 0 nk olarak ayarlanmalıdır.

11. Alıntı ve Göndermeler: *Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi*'nde alıntı ve kaynakça yazım kuralları APA 7 (American Psychological Association) temel alınarak oluşturulmuştur.

Doğrudan alıntılar 40 sözcükten az ise cümle içinde tırnak işareti kullanılarak; 40 veya daha fazla sözcükten oluşan alıntı ise blok hâlinde, düz yazı stili ile tırnak işareti kullanılmadan verilmelidir. Blok alıntı, sayfanın sol kenarından 1 cm, ilk satır 0,5 cm; sağ kenardan 1 cm içeriye girinti yapılmalı ve bu bölüm 10 punto olmalıdır.

Metin içi göndermeler için örnek:

1. Belirli bir cümle, kavram ya da paragrafa gönderme:

..... (Tanpınar, 2003, s. 154)

2. Bir makale veya kitabın bütününe gönderme:

..... (Tanpınar, 2003) veya Tanpınar (2003)'ın belirttiğine göre...

3. İki yazarlı yayına gönderme:

..... (İsen ve Durmuş, 2023, s. 41) veya İsen ve Durmuş (2023, s. 41)'a göre.....

4. Yazar sayısı üç veya daha fazla olan yayına gönderme:

..... (Kaplan vd., 1988, s. 5) veya Kaplan vd. (1988, s. 5)'ne göre.....

5. Eğer alıntı birden fazla eserden yapılmış ise alıntının sonunda parantez içerisinde alfabetik sıra takip edilmeli ve her bir kaynak noktalı virgül ile ayrılarak gösterilmelidir.

..... (Kaplan vd., 1988; Moran, 1978; Tanpınar, 2003).

Burada yer almayan durumlar için <https://apastyle.apa.org/products/publication-manual-7th-edition> adresindeki açıklama ve örneklerle göre gönderme yapılabilir.

12. Kaynakça: Kaynakça yazım kuralları APA 7 (American Psychological Association) (<https://apastyle.apa.org/style-grammar-guidelines/references/examples>) temel alınarak oluşturulmuştur.

Kaynakça başlığı metnin sonunda ilk harfi büyük olacak şekilde, koyu ve düz olarak, Times New Roman yazı karakteri ile 10 punto büyüklüğünde iki yana yaslanarak yazılmalıdır. Künyeler yazarların soyadına göre alfabetik olarak düzenlenmeli, 1 cm paragraf girintisi verilerek “asılı” ve iki yana yaslı şekilde sıralanmalıdır.

Bir yazarın birden çok çalışmasına kaynakçada yer verilecekse yayın tarihine göre eskiden yeniye göre sıralanmalıdır.

BALIKAN

Dil ve Edebiyat Dergisi

HAZİRAN 2024
İSTİK
e-ISSN: 2687-2234

Bir yazarın aynı yıl yayımlanmış birden fazla eseri kullanılmışsa eser adları alfabetik olarak sıralanmalı ve her yayın yılının sonuna bitişik olarak alfabetik sıraya göre harf tahsis edilerek “2008a”, “2008b” şeklinde listelenmelidir.

Kitap, dergi, gazete ve tez adları *italik* olmalıdır.

Eser isimlerinin (makale başlığı ya da kitap adı gibi) özel isimler haricinde sadece ilk kelimesinin ilk harfi büyük olmalıdır.

Apa 7'ye göre kaynakçada kitap ya da tezlerde yayınevi yeri (ili/eyaleti/ülkesi) yazılması uygulaması kaldırılmıştır.

Kaynakça için örnekler:

Tek yazarlı kitap:

Acaroğlu, M. T. (2016). *Türkçeden Bulgarcaya geçen kelimeler sözlüğü*. Trakya Üniversitesi Yayınları.

Hafız, N. (1989). *Makedonya Türk halk edebiyatı metinleri*. Anadolu Sanat Yayınları.

Mccarthy, J. (1995). *Ölüm ve sürgün* (B. Umar, çev.). İnkılâp Kitabevi.

Tanpınar, A. H. (2003). *19 uncu asır Türk edebiyatı tarihi*. Çağlayan Kitabevi.

İki yazarlı kitap:

İsen, M. ve Durmuş, T. (2023). *Balkanlarda Türk edebiyatı tarihi*. Türkiye Maarif Vakfı Tiran New York Üniversitesi Yayınları.

Kaynağın ikiden fazla yazarı varsa: APA'nın 7. sürümü, 20 yazara kadarki çalışmalarda tüm yazarların listelenmesini zorunlu tutmakla birlikte 21 veya daha fazla yazar için ilk 19 yazarın adı ve ardından son yazarın listelenmesini yeterli görmektedir.

Kaplan, M., Enginün İ. ve Emil, B. (1974). *Yeni Türk edebiyatı antolojisi I*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

BALIKAN

Dil ve Edebiyat Dergisi

HAZİRAN 2024
İSTİK
e-ISSN: 2687-2234

Kitap bölümü:

Ercilasun, A. B. (2017). Dîvânû lugâti't-Türk hakkında. A. İ. Öbek, Y. Topaloğlu ve O. Durmuş (ed.), *Prof. Dr. Necmettin Hacıeminoğlu hatıra kitabı* içinde (s. 149-156). Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

Ansiklopedi maddesi:

Karpat, K. (1992). Balkanlar. *İslâm ansiklopedisi* içinde (C. 5, s. 25-32). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

İnalçık, H. (2008). Rumeli. *İslâm ansiklopedisi* içinde (C. 35, s. 232-235). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Dergi makalesi: Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. (Yıl). Makalenin başlığı. *Derginin Adı*, Cilt(Sayı), sayfa aralığı.

Dergi cilt sayısı italik ancak sayı numarası (varsa) parantez içinde düz olmalıdır.

Moran, B. (1978). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın saatleri ayarlama enstitüsü. *Birikim*, 37, 44-54.

Hacıeminoğlu, N. (1983). Gönüllerde yaşayan Âkif. *Türk Edebiyatı*, 113, 13.

Makalenin DOI numarası varsa mutlaka doğrudan bağlantı olarak verilmeli ve sonuna nokta (.) konulmamalıdır. Örnek:

Kelağa Ahmet, İ. (2017). Skarlatos Vizantios'un Yunan sözlükbilimindeki yeri ve 1835 tarihli sözlüğünde tespit edilen Türkçe alıntılar. *Türkiyat Mecmuası*, 27(2), 135-169. <https://doi.org/10.18345/iuturkiyat.370064>

Tezler:

Yayımlanmamış yüksek lisans veya doktora tezi:

Hacıoğlu, S. (2002). *Bulgaristan Türklerinin sosyo-kültürel değişimi (1944-1989)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.

BALIKAN

Dil ve Edebiyat Dergisi

HAZİRAN 2024
İSTİK
e-ISSN: 2687-2234

Çevrim içi yayımlanmış yüksek lisans veya doktora tezi:

Kutlar Aksel, H. (1995). *Balkan dillerindeki Türkçe kültür kelimeleri (2 cilt)* [Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Açık Erişim Sistemi. <https://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12397/12025>

İnternet alıntısı: Web sayfası başlıkları italik olarak verilmeli.

Millas, H. (2005, 23 Aralık). *Türk ve Yunan edebiyatında mübadele-benzerlikler ve farklar*. Herkül Millas. <http://www.herkulmillas.com/tr/hm-makaleleri/kitaplardaki-makaleler/186-tuerk-ve-yunan-edebiyatnda-muebadele-benzerlikler-ve-farklar-.html>

Türk Dil Kurumu. (t.y.). *Güncel Türkçe sözlük*. 20 Haziran 2023 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden erişilmiştir.

Wikipedia girişi:

Türkçedeki yabancı kökenli sözcüklerin Türkçe karşılıkları. (2023, 20 Haziran). *Wikipedia* içinde. https://tr.wikipedia.org/wiki/Türkçedeki_yabanci_kokenli_sozcuklerin_Turkce_karsiliklari

Tablo ve şekillerin gösterimi:

Tablolar ve şekiller metin içine yerleştirilmelidir. Tablo ve şekillere sıra numarası verilmelidir. Tablo/Şekil numarası ve tablo/şekil başlığı, tablonun/şeklin üzerinde ifade edilmelidir. Tablo/Şekil numarası kalın yazılmalı; tablo/şekil başlığı ise tablo/şekil numarasının alt satırında, her kelimenin ilk harfi büyük ve italik olarak verilmelidir. Tablo/şekle ait notlar varsa sola dayalı olarak tablo/şeklin altında verilmelidir. Bu notlar yalnızca ihtiyaç duyulması hâlinde eklenmelidir.

Burada yer almayan durumlar için <https://apastyle.apa.org/products/publication-manual-7th-edition> adresindeki açıklama ve örneklerle bakınız.

BALIKAN

Dil ve Edebiyat Dergisi

HAZİRAN 2024

İSTİK

e-ISSN: 2687-2234

Örnek:

Tablo 1

Tablo Adının İlk Harfler Büyük ve İtalik Olmalı

		xxx	xx
	xx	x	xx
	xxx	x	xx
xx	xx	x	xx
	xxx	x	xx