

HARS AKADEMİ

ULUSLARARASI HAKEMLİ KÜLTÜR-SANAT-
MİMARLIK DERGİSİ



HARS AKADEMİ THE JOURNAL OF CULTURE-ART-ARCHITECTURE

CİLT / VOLUME 7, SAYI / ISSUE 2, ARALIK / DECEMBER 2024
E-ISSN 2636-8730





HARS AKADEMİ ULUSLARARASI HAKEMLİ KÜLTÜR-SANAT-MİMARLIK DERGİSİ
HARS ACADEMY INTERNATIONAL REVIEWED CULTURE-ART-ARCHITECTURE JOURNAL

Cilt / Volume 7, Sayı / Issue 2

Aralık / December 2024, e-ISSN 2636-8730

YÖNETİM / EDITORIAL BOARD

Başeditör / Editör in chief

: Prof. Dr. Hatem TÜRK

Editör yrd. / Assistant editors

: Dr. Hilal ÖZKAYA

Emine GUT

Merve ÖZBAYRAK

Alan Editörü / Section editör

Güzel Sanatlar-Moda ve Tekstil Tasarımı

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

Tarih

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

Yeni Türk Edebiyatı

: Dr. Hatice GÜNDOĞAN, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir, Türkiye

Mimarlık

: Dr. Murat Erdal DERE, Türkiye

Sosyoloji

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

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

DERGİ EKİBİ / JOURNAL TEAM

Editörler / Editors

İngilizce Dil Editörü	: Meltem KELEŞ
Almanca Dil Editörü	: Dr. Haydar TÜRÖ - Dr. Murat Erdal DERE
Yazım ve Düzeltme Editörü	: Emine GUT
Mizanpaj Editörü	: Sude KARAGÖL
<i>Sorumlular / Responsible</i>	
Yazı İşleri Sorumlusu	: Prof. Dr. Hatem TÜRÖ
İndeks Sorumluları	: Dr. Hilal ÖZKAYA - Emine BAYRAM
Son Okuma Sorumlusu	: Gülcan ŞANDA

Tarandığı Dizinler / Indexes



DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Abdullah Şengül	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir, Türkiye.
Prof. Dr. Abdülselam Arvas	Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye.
Prof. Dr. Âdem Koç	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye.
Prof. Dr. Ahmet İhsan Kaya	Gaziantep Üniversitesi, Gaziantep, Türkiye.
Prof. Dr. Alpaslan Ceylan	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye.
Prof. Dr. Burul Sagınbayeva	Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek, Kırgızistan.
Prof. Dr. Ceenbek Alimbayev	Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek, Kırgızistan
Prof. Dr. Doğan Yörük	Selçuk Üniversitesi, Konya, Türkiye.
Prof. Dr. Fatih Başbuğ	Akdeniz Üniversitesi, Antalya, Türkiye.
Prof. Dr. Keziban Tekşan	Ordu Üniversitesi, Ordu, Türkiye.
Prof. Dr. Murat Karataş	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, Türkiye.
Prof. Dr. Muratbek Kocobekov	Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek, Kırgızistan.
Prof. Dr. Nebi Özdemir	Hacettepe Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu	Hacettepe Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
Prof. Dr. Salahaddin Bekki	Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir, Türkiye.
Prof. Dr. Selim Hilmi Özkan	Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
Prof. Dr. Soner Akpınar	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye.
Prof. Dr. Vahit Türk	İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
Prof. Dr. Vüsale Musalı	Kastamonu Üniversitesi, Kastamonu, Türkiye.
Prof. Dr. Yalçın Sarıkaya	Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye.
Prof. Dr. Yavuz Günaşdı	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye.
Prof. Dr. Yousef Abu Amrieh	The University Of Jordan, Amman, Ürdün.
Doç. Dr. Ahmet Gözlü	Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye.
Doç. Dr. Ahmet Turan Türk	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, Türkiye.
Doç. Dr. Ayabek Bamıyazov	Kazakhstan Pedagogical University, Shymkent, Kazakistan.
Doç. Dr. Aydın Efe	Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye.
Doç. Dr. Devrim Ertürk	Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye.
Doç. Dr. Elmira Məmmədova-Kekeç	Bakü Avrasya Üniversitesi, Bakü, Azerbaycan.
Doç. Dr. Gazanfer İltar	Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye.
Doç. Dr. Mübariz Ağalarlı	Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi, Bakü, Azerbaycan.
Doç. Dr. Oktay Özgül	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye.
Doç. Dr. Özkan Daşdemir	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan, Türkiye.

Doç. Dr. Süleyman Lokmacı	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan, Türkiye.
Doç. Dr. Taalaybek Abdiyev	Türkiye Manas Üniversitesi, Bişkek, Kırgızistan.
Yrd. Doç. Dr. Shahram Panahi Kheiavi	İslami Azad Üniversitesi, Tahran, İran.
Dr. Arda Karasu	Technische Universität, Berlin, Almanya.
Dr. Öğr. Gör. Özlem Özdemir	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
Dr. Park Byoungju	The University Of Jordan, Amman, Ürdün.

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

- Prof. Dr. Elçin İbrahimov, Azerbaycan Diller Üniversitesi, Bakü, Azerbaycan.
- Prof. Dr. Fatih Kanter, Kilis Üniversitesi, Kilis, Türkiye.
- Prof. Dr. Hacer Nurgül Begiç, İzmir Demokrasi Üniversitesi, İzmir, Türkiye.
- Prof. Dr. Melda Özdemir, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- Prof. Dr. Mesut Tekşan, Ordu Üniversitesi, Ordu, Türkiye.
- Prof. Dr. Nilüfer İlhan, Yozgat Bozok Üniversitesi, Yozgat, Türkiye.
- Prof. Dr. Vafa Savaşkan, Artvin, Türkiye.
- Doç. Dr. Abdulhakim Tuğluk, Iğdır Üniversitesi, Iğdır, Türkiye.
- Doç. Dr. Berna Köseoğlu, Kocaeli Üniversitesi, İzmit, Türkiye.
- Doç. Dr. Elif Mamur Yılmaz, Giresun Üniversitesi, Giresun, Türkiye.
- Doç. Dr. Erol Bulut, Ordu Üniversitesi, Ordu, Türkiye.
- Doç. Dr. Kubulay Çağatay, Yalova Üniversitesi, Yalova, Türkiye.
- Doç. Dr. Menşure Kübra Müezzinoğlu, Fırat Üniversitesi, Elazığ, Türkiye.
- Doç. Dr. Mesude Hülya Doğru, Sakarya Üniversitesi, Sakarya, Türkiye.
- Doç. Dr. Mustafa Dere, Ordu Üniversitesi, Ordu, Türkiye.
- Doç. Dr. Nilüfer Aka Erdem, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- Doç. Dr. Rüçhan Budur, Ege Üniversitesi, İzmir, Türkiye.
- Doç. Dr. Turgay Kabak, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya, Türkiye.
- Dr. Öğr. Üyesi, Begüm Mütevellioğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.
- Dr. Öğr. Üyesi, Betül Ateşçi Koçak, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, Türkiye.
- Dr. Öğr. Üyesi, Cengiz Eken, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı, Türkiye.
- Dr. Öğr. Üyesi, Dilan Ergün Tekingündüz, York University, Toronto, Kanada.
- Dr. Öğr. Üyesi, Nihal Aracı, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.

Dr. Öğr. Üyesi, Nurullah Aykaç, Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, Türkiye.

Dr. Öğr. Üyesi, Servet Senem Uğurlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi, Yılmaz Kaval, Munzur Üniversitesi, Tunceli, Türkiye.

Dr. Bilal Bekalp, Bursa Uludağ Üniversitesi, Bursa, Türkiye.

Dr. Esra Çam, Ege Üniversitesi, İzmir, Türkiye.

Dr. Neslihan Bodur, İstanbul, Türkiye.

Öğr. Gör. Esra Ekinci, Mardin Artuklu Üniversitesi, Mardin, Türkiye.

Öğr. Gör. Mustafa Öztürk, Selçuk Üniversitesi, Konya, Türkiye.

YAZIŞMA ADRESLERİ / CORRESPONDING ADDRESS

Editör / Editor

Prof. Dr. Hatem TÜRK

Giresun Üniversitesi

hatemturk@hotmail.com

Teknik İletişim / Technical Communication

harsakademi@gmail.com

Dergi Adres / Magazine Address

Giresun Üniversitesi

DERGİ HAKKINDA / ABOUT THIS JOURNAL

Amaç ve Kapsam

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

Öte yandan iletişim araçlarının hızla gelişmesi ve bu araçların giderek küçülmesi, belge ve bilgiye ulaşımı daha kolaylaştırmıştır. Aynı zamanda bu durum, daha geniş kitlelere ulaşımı da sağlayarak arz talep düzenindeki zamanı azaltıp kitleyi çoğaltmıştır. Böylece kitle iletişim araçları bireyler ve kitleler arasındaki etkileşimi daha işlevsel ve güçlü kılmıştır. Gün geçtikçe insan, küçülen iletişim araçlarına daha bağımlı olmakta ve daha fazla sorununu bunlarla çözmeye uğraşmaktadır.

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

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

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

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

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

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

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

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

HARS ACADEMY IDEAL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ETİK İLKELER VE YAYIN POLİTİKASI

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

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

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

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

Telif Hakkı

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

Yayın Kurulu İçin Uluslararası Standartlar

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

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

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

Yazarlar İçin Uluslararası Standartlar

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

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

Gerek makale içerisinde gerekse dosya adında yazar ismine yer verilmemelidir.

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

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

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

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

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

İntihal

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

Hakemler İçin Uluslararası Standartlar

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Onay Politikası

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

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

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

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

Açık Erişim Sistemi

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

DERGİMİZDE YAYINLANAN YAZILARIN HER TÜRLÜ SORUMLULUėU YAZARLARINA AİTTİR.

İÇİNDEKİLER / Contents

MAKALELER (Articles)

- 1. CENGİZ TUNCER'İN HACİZLİ TOPRAK ROMANINDA KÖYCÜ SÖYLEMİN YANSIMALARI / 102-110.**
REFLECTIONS OF PEASANT DISCOURSE IN CENGİZ TUNCER'S HACİZLİ TOPRAK NOVEL / 102-110.

Merve YILMAZ – Emel HİSARCIKLILAR
- 2. ORD. PROF. DR. SÜHEYL ÜNVER'İN KÂĞIDA DAİR DEFTERLERİ ÜZERİNE DEĞERLENDİRME / 111-126.**
EVALUATION ON ORD. PROF. DR. SÜHEYL UNVER'S PAPER NOTEBOOKS / 111-126.

Gül GÜNEY – Sinem ERDOĞAN
- 3. TARIK BUĞRA'NIN “MARTI” VE “FAL” HİKÂYESİNDE GÜNLÜK HAYATIN ARDINDAKİ BİREY / 127-134.**
THE INDIVIDUAL BEHIND DAILY LIFE IN TARIK BUĞRA'S ‘SEAGULL’ AND ‘FAL’ STORIES / 127-134.

Dinçer ÖZTÜRK
- 4. UMBERTO ECO'NUN ÖRNEK OKUR KAVRAMI BAĞLAMINDA ORHAN PAMUK'UN BEYAZ KALE ROMANININ İNCELENMESİ / 135-151.**
AN ANALYSIS OF ORHAN PAMUK'S NOVEL WHITE CASTLE IN THE CONTEXT OF UMBERTO ECO'S MODEL READER CONCEPT / 135-151.

İlknur GÖRÜR
- 5. TOKAT ŞEHİR MÜZESİNDEKİ BAHE FENERLERİ: YEREL USTA DURSUN TURACI'NIN ESERLERİ / 152-162.**
GARDEN LANTERNS IN TOKAT CITY MUSEUM: WORKS OF LOCAL MASTER DURSUN TURACI / 152-162.

Nurcan BOŞDURMAZ

6. **TÜRK DÖVLƏTLƏRİNİN LATİN ƏLİFBASINA KEÇİDİ / 163-168.**
TURKISH STATES TRANSITION TO LATIN ALPHABET / 163-168.

Şeker MEMMEDOVA

7. **GELENEKSEL KEMALİYE EVLERİNİN ANALİTİK HİYERARŞİ PROJESİ İLE İÇ MEKÂN ÖZGÜNLÜĞÜNÜN DEĞERLENDİRİLMESİ / 169-190.**
EVALUATION OF THE INTERIOR AUTHENCITY OF TRADITIONAL KEMALİYE HOUSES WITH ANALYTICAL HİYERARCHY PROCESS / 169-190.

Serdar KESKİN – Kemal YILDIRIM

CEVİRİ – (Translation)

8. **KENT FOLKLORU: DAVRANIŞSAL BİR YAKLAŞIM / 191-197.**
URBAN FOLKLORE: A BEHAVIORAL APPROACH / 191-197.

Nükte Sevim DERDİÇOK – Furkan ESEN

KİTAP TANITIMI- DEĞERLENDİRME (Book Introduction – Evaluation)

9. **SIR JAMES PORTER'S TURKEY: ITS HISTORY AND PROGRESS / 198-201.**

Erol GÜLÜŞTÜR

10. **DOSTOYEVSKİ VE BİZ (BATILILAŞMA KARŞISINDA OSMANLI-TÜRK VE RUS AYDIN DAVRANIŞI) / 202-204.**

Serkan TUNA

EDİTÖRDEN

ÇALIŞMAYA HER ZAMANKİNDEN DAHA FAZLA İHTİYACIMIZ VAR

Dünyada olduğu gibi Türkiye'nin yakın çevresindeki olağanüstü değişimler baş döndürücü bir hızla sürmektedir. Rusya, yakın bir zamana dek güçlü bir aktörken son bir ayda görünürde Ukrayna krizine odaklanması yüzünden bölgeden çekildi. İran da Rusya gibi bir anda Suriye'den çekilerek yeni bir ülke inşasına zemin hazırladı. Bölge ülkelerinden İsrail hariç herkes ya durdu ya da geri adım atmış olarak yeni Suriye'nin yaklaşık bir haftada kurulmasını sağladı. Yıllarca her şeye rağmen güçlü yapısını koruyan Beşşar Esad bir anda kaybolup gitti. Öncesinde Golan Tepeleri'ni ilhak ettiğini dünyaya duyuran İsrail, ilerleyerek başkent Şam'ı bombalamayı sürdürdü. Adı pek bilinmeyen bir lider yine aynı hızla ortaya çıktı. İlk başlarda Golani olarak adlandırılan bu yeni kahraman, henüz Golan Tepeleri ile ilgili herhangi bir şey demedi. Belki de Golan tabirinin perdelenmesi için Ahmed Hüseyin eş-Şara olarak adlandırıldığı gibi Amerika'nın başına koyduğu 10 milyon dolarlık ödül de kaldırıldı. Böylece dünyanın kısa sürede tanıyacağı bir lider konumuna gelmiş oldu. El-Kaide'nin kolu olan El-Nusra'da başlayan savaşıyla sonunda bu noktaya gelmesini sorgulayan da pek olmadı. Onun savaşıyla devlet adamlığı arasında geçen yaklaşık on günün sonunda Türkiye Cumhuriyeti Dış İşleri Bakanı ile Şam'da sıcak görüntüler vermesi Türkiye'de kafaları iyice karıştırdı.

Osmanlı zamanında ülkenin en gözde beldelerinden sayılan ve huzurun, güzelliğin yeri kabul edilen Suriye, Türkiye'yi de pek çok yönüyle ilgilendirmektedir. Sınırdış bir ülke olarak gerek her iki taraftaki parçalanamaz akrabalık bağları gerek tarihî kültürel ortak noktalar olarak gerekse şu anda ülkedeki milyonlarca Suriyelinin bulunması nedenleriyle Suriye'de olan her hareketlilik, Türkiye'nin iç işleri kadar önemlidir. Türkiye'nin her gelişmenin içinde ve aktif olması gereken bir durumda bulunduğu konum bir yana pek çok şehrinin demografik yapısını feda ettiği Suriyelilerin ülkelerine dönme süreçleri de büyük bir sorun olarak beklemektedir. Sırf bu yüzden yıllarca gözden çıkardığımız maddî manevî değerler göz önüne alındığında yaşanan kayıplar ortaya çıkacaktır. Bu kayıpların telafisi için değilse de gerek sınır güvenliği gerek komşuluk ve akrabalık ilişkileri için istikrarlı bir Suriye'nin geleceği Türkiye'nin en hayati ihtiyacı gibi görünmektedir.

Türkiye'nin içindeki ya da dışındaki popülist ifadeler ise bu sürecin en zorlu kısmını oluşturmaktadır. Suriye'nin bir kısmının İsrail'in yaptığı gibi Türkiye'ye ilhak edilmesi, bazı şehirlere Türk plakaların verilmesi, İsrail'in Suriye'yi alarak Türkiye sınırlarına dayanması,

Türkiye'deki Suriyelilerin memleketlerine gitmeyerek değişmiş olan demografik yapıya binaen gelecekte Suriye adına toprak talebinde bulunmaları, devlet aklıyla çelişen önemli huzursuzluk ve gerginlik dedikodularıdır. Ancak bunların tamamının her şeyiyle söylenti olduğunu bilmek bile bu söylentinin doğuracağı psikolojik etkiyi ortadan kaldırmaz.

Türkiye'nin içinde herhangi bir gerginliğin tırmanarak bir ulusa karşı toptancı bir zihniyetle yabancı düşmanlığı, mülteci karşıtlığı, nefret söylemi gibi insanlık suçlarına doğru giden ve toplumun dokusuna zarar veren eylem ve söylemlerin önü alınmazsa korkutucu sonuçlar olabilir. Tarih boyunca insanlığı bağrına basan Anadolu toprakları etrafındaki kara parçaları gibi huzursuzlukla anılmaya başlayabilir. Geçmişte İspanya'dan Çin'e kadar mazlum sığınmacıları bağrına basan Anadolu, dinginliğin, doğurganlığın, bereketin temsilcisi olarak bilinmiştir. Etrafındaki çatışmaları dindirecek olgunluğa sahip Anadolu'nun bu rolü üstlenecek tarihi ve kültürel birikimi vardır. Ancak bilinmelidir ki toplumsal refleksler kitleleri her zaman iyiye ve güzele yönlendirmeyebilir. Bu konuda devletten aydına, halktan sığınmacılara dek herkese önemli görevler düşmektedir. Bu görevlerin birincisi, Anadolu'da herkesin nefret söyleminden uzaklaşıp önce Anadolu'yu sonra da etrafını şenlendirme çabasında olarak çalışmasıdır. Anadolu'daki herhangi bir kargaşaya dünyada kimseye huzur getirmeyecektir. Bunun bilinciyle herkesin, insan ve doğa odaklı olarak her zamankinden daha çok çalışması gerekmektedir.

Prof. Dr. Hatem TÜRK

Aralık 2024

CENGİZ TUNCER'İN *HACİZLİ TOPRAK* ROMANINDA KÖYCÜ SÖYLEMİN YANSIMALARI*

Merve YILMAZ -Emel HİSARCIKLILAR**

Öz

Tanzimat dönemi ile Türk edebiyatına giren roman türü sadece bireysel meseleleri değil, aynı zamanda topluma dair meseleleri de kapsayan geniş bir anlatıya sahiptir. 1980'li yıllara kadar Türk toplumunun önemli bir kısmı köylerde ve kırsal alanlarda yaşamıştır. Bu nedenle köy ve köylü hayatı, romanın ana izleklerinden biri haline gelmiştir. Köyde yaşamın getirdiği zorluklar, feodal yapının baskısı altında ezilen köylüler, ağa, muhtar, jandarma ve eşrafın en nihayetinde toplumsal düzenin köylü ile çatışması; köylünün yoksulluk, sanayileşme ve toplumsal çarkın dışı parçaları ile mücadelesi romanların temel izleği olmasına yardımcı olmakta, kurgunun işlenişine katkı sağlamaktadır. Cumhuriyet'i kuran kadrolar köylüleri yalnızca ekonomik bir organ olarak görmemiştir. Onlar için köylü, modernleşme sürecinin en önemli figürlerindedir.

DP'nin iktidara gelmesiyle köycü politikalar ve söylemler değişime uğramış, bu durum dönemin romanlarını etkilemiştir. Bu bağlamda, köycü söylemin örneklerinden biri olarak değerlendirilebilecek Cengiz Tuncer'in *Hacizli Toprak* (1960) adlı romanı, bu çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır. Cengiz Tuncer köylüleri, realitelere uygun olarak kaleme almaktadır. Çalışmanın amacı, köycü söylemin edebî metinlerdeki yansımaları Cengiz Tuncer'in *Hacizli Toprak* (1960) romanı aracılığıyla incelemektir. Bu doğrultuda, çalışmada önce romanda köy ve köylünün ele alınış biçimi analiz edilmiş, köylülerin yaşadığı mağduriyetler ve bu mağduriyetler sonucunda gelişen başkaldırı anlatılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Köy edebiyatı, roman, söylem, köycü söylem, Cengiz Tuncer.

REFLECTIONS OF PEASANT DISCOURSE IN CENGİZ TUNCER'S *HACİZLİ TOPRAK* NOVEL

Abstract

The novel genre, which entered Turkish literature during the Tanzimat period, encompasses individual issues and a comprehensive narrative that addresses societal matters. Until the 1980s, most Turkish society lived in villages and rural areas. For this reason, village and peasant life became one of the main themes in Turkish novels. The hardships of village life, peasants oppressed under the pressure of the feudal structure, and the ultimate clash between the social order and the peasantry—embodied by figures such as the landlord, village headman, gendarme, and local elite—form the fundamental themes of these novels, contributing to the depth of the narrative. The cadres that founded the Republic did not view peasants merely as an economic component; for them, the peasantry was one of the most crucial figures in the modernization process.

With the rise of the Democrat Party to power, rural policies and discourses experienced a transformation, influencing the period's literature. In this context, *Hacizli Toprak* (1960) by Cengiz Tanker, which can be considered an example of rural discourse, forms the focal point of this study. Cengiz tanker portrays peasants by their realities. This study examines the reflection of rural discourse in literary texts through *Hacizli Toprak* (1960) by Cengiz Tuncer. Accordingly, the study first analyzes the representation of the village and peasantry in the novel, focusing on the grievances faced by the peasants and the ensuing resistance that arises from these grievances.

Keywords: Village Literature, novel, discourse, rural discourse, Cengiz Tuncer.

*Bu çalışma, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı ABD'de hazırlananan "Demokrat Parti Dönemi Türk Romanında Köycü Söylem" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

*Öğr. Gör., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Tömer, Tokat. yilmaz.merve@gop.edu.tr / ORCID: 0000-0003-2872-7271.

*Doç. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Tokat. emel.hisarcikliklar@gop.edu.tr / ORCID: 0000-0002-9497-509X.

Giriş: Köy Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi

Osmanlı toplumu ekonomik temelli, sınıflı bir yapıya sahip değildir. İçerisinde kumandanlar, din adamları, bürokratlar, eşraf ve halk gibi çeşitli gruplar olmakla beraber bu ayrışma günümüz kapitalist sistemindekiyle uyuşmamaktadır. Osmanlı İmparatorluğu son yıllarında yaşadığı ekonomik çöküntüden kurtulmak için pek çok uğraş vermiş olmasına rağmen malum sondan kurtulamamıştır. Kurtuluş Savaşı kazanıldıktan sonra iktidarı elinde bulunduran grup, dönemde var olan en büyük ekonomik güç olan Batı tarzını benimsemek zorunda kalmıştır. Bu durum, Batının ekonomik üstünlüğünün dönem içerisindeki modernleşme politikalarında belirleyici bir etken olduğunu göstermektedir.

“Kurtuluş Savaşı kazanıldıktan sonra, iktidarı ele geçiren asker ve sivil bürokrasi emperyalist devletlere karşı bağımsızlığımızı korumak için yine Batı modelini sevmeyi en iyi çare olarak görmüştü. Çünkü o sırada askerî alanda olsun, ekonomik alanda, kültürel alanda olsun başarıya ulaşmış tek model Batı modeli idi. Ama Batı modeli sınıflı bir toplumdur ve ekonomik gücünü zengin burjuva sınıfından alıyordu” (Moran 2009: 9).

Cumhuriyet’in ilanı ve daha sonraki ilk yıllarda halkın yüzde sekseni köylerde yaşamakta ve tarım ile uğraşmaktadır. Bu durum, siyasetçilerin politikalarını köye, köylüye yöneltmesini sağlamıştır. Cumhuriyet Halk Partisi dönemi boyunca halkçılık politikasını takip etmek istemektedir. Lakin yapılan politikalar nedeniyle halktan gelecek tepkilerden çekinmişlerdir. *“Söz konusu dönem boyunca kitle hareketleri önlenmeye, yeni iletişim kanalları yaratılarak ileride resmî ideolojiye rakip olabilecek ideolojilerin önü kesilmeye çalışılmıştır. Bu da aslında doğaldır, her iktidar öncelikle kendi bekasını düşünür”* (Karaömerlioğlu 2017: 221). Dönemin belki de en köycü kurumlarından olan halkevleri bile devletin sıkı denetimine tutulmaktadır.

Cumhuriyet Halk Partisi döneminde köycü söylem üzerine yapılan en önemli faaliyet köy enstitüleridir. Köy enstitülerinden *“[...] Türkiye’nin kırsal kesiminde eğitim reformları yaparak köylünün teknik ve iktisadi düzeyinde gelişmeler sağlaması beklenmiştir”* (Karaömerlioğlu 2017: 225). Toprak reformunun amaçları arasında *“Köylüyü toprağa bağlamak, toprak sahibi köylülerin sayısını arttırmak, kırsal kesimde hareketliliği ve köyden şehre göçü kısıtlamak, küçük köylülerin desteğini alarak solcu ve radikal hareketlerin yayılmasını önlemek...”* (Karaömerlioğlu 2017: 226) yer almaktadır. 1950’de Demokrat Partinin iktidara gelmesi ile birlikte var olan ağa-köylü ilişkisi değişmemiştir. Ağa bu dönemde de köylünün geçim kaynaklarını kontrol etmekte, gerekli gördüğü yerde müdahaleler yapmaktadır. *“1920-1960 döneminde ağa-köylü ilişkisinin değişmemesi ise salt toprak ağalarının ekonomik üstünlüğü ile açıklanamaz. İktidarın, toprak zengini sınıfın yararına olacak biçimde davranması -bazı milletvekillerinin hali hazırda toprak zengini olmasından da kaynaklı olarak- köylüler üzerinde olumsuzluk koşullarının devamına sebebiyet verecek biçimde ilerler”* (Yılmaz 2019: 54).

Feroz Ahmad ise bu dönemde yaşanan gelişmelerin köylülere yarayacak şekilde olduğunu düşünür. *“Traktör, toprak sahibi ile köylü arasındaki ilişkiyi de değiştirdi. Geçmişte köylüler üründen pay karşılığında ağanın tarlalarını ekiyorlardı; artık topraklı köylüler bile, ağanın traktörünü ödünç alıyor ve karşılığında kendi ürünlerinden pay veriyorlardı”* (2012: 141). En nihayetinde Cumhuriyet’in ilk yıllarından çok partili yaşama geçtiğimiz Demokrat Parti ve sonrası dönemde mevcut düzenin en kalabalık kısmını temsil eden köylülere siyasi partiler eğilmek zorunda kalır. Bu eğilim toplumun parçası olan yazarın etkilenmesine ve köy edebiyatının oluşmasına neden olur. Çalışmamızdaki bu kısım Cengiz Tuncer’in *Hacizli Toprak* isimli romanını yazmasına giden toplumsal sürecin anlatılmasına yöneliktir. Peki, köyün romanda mesele haline gelmesinde hangi süreçler yaşanmıştır?

Roman; kaygı, korku, hüzn, özlem, sevinç gibi olası tüm duyguları, olayları ve olguları anlatan bir edebî üretim olarak kurgu düzleminde yer almaktadır. Romanın çok sesli yapısı, anlatımın derinlikli olmasını sağlamakta, istenilen verilerin tasasızca kurgulanmasını olanaklı kılmaktadır. Söz gelimi bireyin yahut şeyin dramı sayfalarca anlatılmakta, neşeli bir sahne koca bir bölüme yayılmaktadır. Roman yazarının bu yapısal alandan kaynaklı rahatlığı onu çeşitli temaları dilediği uzunlukta ve yapıda kullanmasını kolaylaştırmıştır. Yazar, özgürlük alanının verdiği rahatlıktan kaynaklı tematik alanını dilediğince genişletmiş, romana her meselenin dahililiyle birlikte de eserin sınırını tamamen yok etmiştir. Bu genişleme, Tanzimat ile Batıya açılan

Türk edebiyatında belirginleşmiş ve Batıdaki birçok anlatıcı içiminin ilk defa kullanıldığı bu dönemde roman kendisini okuyucuya göstermiştir. Bununla birlikte Türk edebiyatında roman sosyal meselelere de ilgisiz kalmamış, topluma dair var olan sorunları bünyesinde barındırmıştır. “*Hatta yazıldıkları dönemin şartları gereği, sosyal meselelerle iç içe olmuşlardır. Köy ve köylü konusu da bu sosyal meselelerden biri olarak görülmüş ve ele alınmıştır*” (Kaplan 1997: 5). Bu çalışmanın da ana meselesi olan köye köylüye yönelik, Tanzimat dönemi edebiyatı ile kendini göstermiştir. Ahmet Mithat Efendi’nin *Gerçek Hikâye* (1876) ve *Bahtiyarlık* (1885) isimli hikâyeleri ile başlayan köylüyü anlatan edebiyat, Nabizade Nazım’ın *Karabibik* (1890) isimli romanıyla aslını bulmuştur. Bu roman beraberinde ilk köy romanı hangisidir sorusu üzerinden tartışmalarını gündeme getirmiştir. Ömer Solak, *Karabibik* romanını “*Cumhuriyet edebiyatının toplumcu-gereççi köy yaklaşımının Osmanlı dönemindeki bir öncüsü gibidir*” (2014: 47) ifadeleriyle tarif ederken Ahmet Kabaklı “*Uzun hikâye veya kısa roman sayabileceğimiz Karabibik bizde ilk köy romanıdır*” (Kabaklı 1978: 686) der. Demirtaş Ceyhun ise;

[...] Nabızâde Nâzım ’ın 1890 yılında yayımlanmış ‘Karabibik’ adlı yapıtının edebiyatımızdaki ilk köy romanı olduğu konusunda ise kimsenin kuşkusuz yoktur galiba. Oysa Karabibik, yalnız ‘edebiyatımızdaki ilk köy romanı mıdır acaba, neredeyse bütün edebiyat tarihçilerimizce, eleştirmenlerimizce, araştırmacılarımızca savlandığı gibi? Çünkü gördüğümüz kadarıyla, konu edindiği köy Anadolu’da olduğu için, aynı zamanda Anadolu’yu anlatan ilk romanımız da odur” (Ceyhun 1996: 7)

diyerek *Karabibik* romanının işlevine Anadolu’yu anlatan ilk roman özelliği de yüklemektedir.

Kayahan Özgül (1998), ilk köy romanı olarak kızı Paşabey-zâde Ömer Ali Bey tarafından yazılan *Türkmen Kızı* isimli eseri kabul etmiştir. Bununla birlikte Ahmet Midhat Efendi’nin *Bahtiyarlık* isimli eseri “*Orhan Okay ve Zeynep Kerman’ın tespitlerine göre Türk edebiyat tarihinin ilk köy konulu eseri olarak değerlendirilir*” (Sağlam 2014: 1220). Tüm bu tartışmaların içerisinde topraklarımızın toplumsal yapısında değişimler meydana gelmeye başlamıştır. Zamanla Türk toplumunun en büyük toplumsal tabakasını oluşturan köylüler ve onların yaşadığı sorunlar romanlarda kendine daha fazla yer bulmaya başlamış, 20. yüzyılda halkın hâlâ önemli bir kısmının köylerde yaşıyor olması aydınları bu alana yöneltmiştir. Köy, köylüye yönelik ilgi Millî edebiyat dönemi ile artmaya başlar. Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay, Halide Edip Adıvar gibi yazarlar Anadolu halkının sorunlarına eğilmektedir. Bu yazarlara göre Türk köylüsü, bozulmamış, kirlenmemiştir. En saf şekilde varlıklarını devam ettirmektedir. Erken Cumhuriyet döneminde ise artık köy edebiyatı adıyla adlandırılan bir tür Türk edebiyatının sahnesinde var olmaya başlamıştır. Bu dönemin en önemli eseri ise Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Yaban* (1932)’dir. Aydın-köylü çatışmasının işlendiği eserde dönem edebiyatına yeni bir soluk getirmiştir.

Köy romanına farklı bir bakış açısı getiren süreç ise köy enstitülerinin kurulmasıyla başlar. Bu yapılanmayla birlikte yetişen yazarlar köyü, köylüyü tüm sorunları göz önüne serecek şekilde anlatmaktadırlar.

“Köy Enstitüleri aracılığıyla, öğrencilerin bilgi ve yeteneklerinin geliştirilmesi amaçlanırken aynı zamanda okul içinde kazanılan bilgi ve tecrübelerin hayata aktarımı da önemli ve gerekli görülmüştür. Eğitim-öğretim sürecinin hem teorik hem de uygulamalı olarak planlandığı bu okullar ile köylerin öğretmen ihtiyacının karşılanması temel kuruluş amacı olarak öngörülmüştür” (Tural 2011: 17-21).

1940 ile 1954 yılları arasında faaliyet gösteren köy enstitüleri, öğrencileri ziraat, tarım, hayvancılık gibi farklı alanlarda eğiterek çocukların çok yönlü gelişmelerini sağlamıştır. Bu yönlerden biri de yazmak üzerinedir. Köyün içerisinden yetişen yazarları besleyen enstitülerin köy edebiyatının gelişimine önemli katkı sunduğu görülmektedir. Bu edebiyatın örneklerinden biri de Mahmut Makal’ın *Bizim Köy* isimli eseridir. “*1960 yılına gelinceye kadar çeşitli türlerdeki denemelerle bir hazırlık dönemi geçiren köy edebiyatı, kendisini karakterize eden ilk örneğini Bizim Köy (1950) ile verir. Ondan önce de Türk edebiyatında Anadolu köy ve kasabalarına ait gözlemleri anlatan denemeler yapılmıştır. Ancak hiçbirisi Bizim Köy’ün kazandığı başarı ve etkiye ulaşamamıştır*” (Kaplan 1997: 134-135).

Mahmut Makal, bu eserinde köyü ve köylüyü tüm çıplaklığı ile anlatmaktadır. Moran’a göre bu durumun hem olumlu hem de olumsuz etkileri vardır. “*Olumlu oldu çünkü, romancılara, Türk okurunun*

bilmediği taze ve çarpıcı bir gerçekliğin roman konusu olarak başarıyla işlenebileceğini gösterdi. Ama olumsuz bir etkisi de oldu yazarları bu konuda yanılttı” (2019: 18). Makal, köylülerin içerisinde bulunduğu durumu tarafsız bir gözle anlatmaktadır. Çok bilinmeyen bir hayatı okuyucuya tanıtan yazar, kendisinden sonra gelecek köyü anlatan yazıların önünü açmıştır. Makal’ın ardından Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Dursun Akçam gibi yazarlar köylüyü anlatan eserler kaleme almıştır.

1950’li yıllarda çok partili yaşama geçişle birlikte siyasi sebeplerle de olsa köyde farklı uygulamaların hayata geçirilmesi ve köye bakış açısının değişmesi, köy edebiyatını besleyen önemli bir nokta olmuştur.

“Köy romanı anlayışının gelişmesinde etkili olan bir başka nokta ise, 1950’li yıllardan sonra başlayan yoğun kalkınma hareketi içinde köy yollarına yapılan yatırımdır. Bu yatırımların hızlanması, 1946’dan sonra başlayan çok partili demokratik yapı içinde ortaya çıkan tartışmalar ve siyasal çekişmeler, Türk köyü için önemli bir canlılığı da beraberinde getirmiştir” (Yalçın 2003: 91-91).

İnci Enginün (2005), köy enstitülü yazarların romanlarında köylüleri fert olarak ele almadıklarını, ideolojileri doğrultusunda kurguladıklarını ifade etmektedir. Benzer bir ifadeye Enver Okur’da da rastlanır. Enver Okur (2002), bu dönemde köylüyü anlatan romancıların Marksist ideolojiye bağlı kaldıkları için köylülerin karakterlerini derinlemesine işlemediklerini eleştirmektedir.

Köy edebiyatı, köycü söylemi kendisiyle birlikte tekrar gündeme getirmiştir. Bu söylem Cumhuriyet öncesine dayanmaktadır. *“Köycü düşünce ilk olarak Cumhuriyet öncesinde, Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminde gündeme geldi. Bunda II. Meşrutiyet döneminde (1908-1918) Türk milliyetçiliğinin ortaya çıkmasının önemli bir rolü oldu. Bu yıllarda köylülere karşı başlayan ilgi özellikle dönemin etkin dergilerinden ‘Türk Yurdu’nda dile getirildi”* (Karaömerlioğlu 2017: 185). Peki köycü söylem hangi temel özelliklere sahiptir? Asım Karaömerlioğlu *Orada Bir Köy Var Uzakta* isimli kitabında erken Cumhuriyet döneminde köycü söylemin dört temel özelliği üzerinde durmaktadır: *“şehirleşme ve sanayileşmeye karşı ön yargısı; köyü ve köylüyü yüceltmesi, Batılulaşma ile ilişkisi ve son olarak eğitimi köylerin dönüşümü için kilit güç olarak algulaması”* (2017: 66). Türk romanında köycü söylemin gelişimi 1950’li ve 60’lı yıllarda görülmektedir. Bu dönemde köylüye dair anlatımları yer aldığı romanlar altın çağını yaşamaktadır. Köycü söylem, içerisinde bulunduğu siyasi gelişmelerin etkisiyle şekillenmektedir. Demokrat Partinin köylüyü özne haline getirmesi, ön plana çıkarması romanlarda köycü söylemin yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bu romanlarda köy, ideal olandan oldukça uzak resmedilmektedir. Dil, köy ve köylünün tasvirinde kullanılmaktadır. Köylünün yaşadığı mağduriyetleri, başkaldırıları, iktidarla beraber yaşanan toplumsal değişim ve dönüşümleri, okuyucuya yine bu dil argümanı üzerinden aktarılmaktadır. Türk edebiyatında Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Sabahattin Ali, Memduh Şevket Esenal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir gibi pek çok yazarın romanlarında köycü söyleme rastlamak mümkündür.

1. Cengiz Tuncer’in Hacizli Toprak Romanında Köycü Söylemin Akisleri

Köycü söylemin yer aldığı romanlar incelendiğinde, bu söylemin ya köyü idealize eden ya da toplumsal gerçekleri açığa çıkararak iki farklı eğilimle ortaya konduğu görülmektedir. Erken Cumhuriyet döneminde köy ve köylü, bakir, temiz ve saf oldukları düşüncesi ile yüceltilirken; Demokrat Partinin iktidarda olduğu 1950-1960 yılları arasında ise köylülerin yaşadığı eşitsizlikler, feodal yapının köylü üzerinde kurduğu baskı köycü söylemin romantik çizgiden ayrılmasına neden olmuştur. Cengiz Tuncer’in dönem içerisinde sosyalist gerçekçilik üzerinden oluşturduğu köycü söylemini *Hacizli Toprak* isimli eserinde görmek mümkündür.

1.1. Köy ve Köylü

Cengiz Tuncer, *Hacizli Toprak* (1960) isimli romanında köyün fiziksel tasvirine geniş bir yer ayırmamaktadır. Bununla birlikte Kesikbel’de yer alan köylerin fiziki olarak ayrı olmalarına rağmen kültürel olarak bir bütün oluşturduklarını da ifade etmektedir.

“Dağ aralarına, ovaya yerleşmiş, kırk pare köy vardı Kesikbel’de. Kimi Buldana bağlıydı, kimi Güney’e, kimi Alaşehir’e. Yine de buralara herkes Kesikbel köyleri derdi. Adetleri, kaderleri, korkuları, sevgileri hep birbirine benzerdi. Çokluk oturdukları köyün adını söylemezler,

‘Kesikbel deniz’ derler, çıkarlardı. Kesikbel sanki kırk parçaya bölünmüş bir koca köydü” (Tuncer 1960: 5).

Yazarın bu tavrı, köyün mekân olarak ön plana çıkmasından daha çok köyün ve köylünün temsil ettiği değerleri önceleme düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Nitekim, köyü tasvir etmek yerine isminin nereden geldiğine değinmesi, köycü söylemin unsurlarından olan köye yüklenen anlamın anlaşılması amacına hizmet etmektedir. Bununla birlikte, yazarın köye dair verdiği detaylar, hikâye kurgusunun zeminini hazırlamaktadır. Karakterlerin yaşayacağı olaylara dair öngörüler sunmaktadır. Detaylardan biri köyün isminin nereden geldiği ile ilgilidir. “Bundan 70-80 sene evvel geçmiş bir olaydır bu. Ama sanki daha bu sabah olmuş. Gün ağarmadan evvel olmuş gibi en ince noktasına kadar bilinir. Sanırsınız ki yeni doğmuş çocuklar bile bu olayın şahididirler. Karaahmet bu köye adını vermiştir” (Tuncer 1960: 14). Karaahmet, köylünün yaşadığı mağduriyetlere karşı padişaha başkaldıran bir köylüdür. O, haklı olan köylünün yanında yer almıştır. Ancak bu başkaldırı onu eşkiya olmaya zorlar. Bir süre sonra da pusuya düşürülerek öldürülür. Bu durum köy halkının Karaahmet ile kurduğu önemli bağın destanlaşarak devam etmesini sağlar. Onun, kendileri için yaptıklarını unutmayan köylü onu efsanelerine konu etmektedir. Bahsi geçen bu detaylar, köyün temelinde var olan dinamiklerin anlaşılmasını olanaklı kılar.

Romanda köyün kuraklığından bahsedilmektedir. “Karaahmetli ovasında hiçti. Bereketsiz kurak toprak yer bitirirdi insanı” (Tuncer 1960: 58). Köy, bu bereketsiz topraklardan oluşmakta ve üzerinde yaşayan sakinlerine rahatlık vermemektedir. Zamanla içinde yaşadıkları topraklara benzeyen köylüler, kızdıkları zaman ne konuşacaklarını bilmeyen, öfkelerine hâkim olamayan kişiler olurlar. “Allah’ın toprağına nankörlük olmaz, dedi Serder. Kısır mısır ama, geçimimiz o yüzden. Bakma sen, biz köylüyüz kızdık mı lafımızı bilmeyiz” (Tuncer 1960: 21). Öfkeye çok çabuk düşmelerine rağmen yardımsever ve dayanışmacı ruhu da bünyelerinde barındırırlar. Onlar zor durumda kalan arkadaşlarına o istemese ellerinden geldiğince yardımcı olmaktadır. “Köylü kendi arasında Hasan’ın Mastan’a olan borcunun yarısını toplamıştı. Hasan bu parayı almağa yanaşmıyordu. Ama sonunda yemin billah derken Hasan yola geldi. Hasan’ın Mastan’a 160 lira borcu kalmıştı. Mahsulden sonra ödenecekti” (Tuncer 1960: 29). Bu dayanışma sadece kendi köylüleri ile sınırlı kalmaz. Güçlerinin yettiği herkese yardım etmeye çalışırlar. Bunu açıklayan örneklerden biri de birbirine sevdalı iki gencin saklanmalarına yardım etmeleridir. Birbirini seven Üsen ve Hatçe, ailelerinden kaçıp köye yakın bir boş evde saklanırlar. Bunları fark eden kimi köylü gençlerin yaşadıkları mağduriyetleri gidermek adına ellerinden geldiğince yardımcı olmaya çalışır. “Tam o sırada Mustafa’yla Ömer geldiler. Bir kucak öteberi getirmişlerdi. Hepsini ateşin yakınına bıraktılar. Hasan kalktı: Gidelim biz, dedi Ötekiler de kalktılar. Hasan:- Uğrarsız biz gine, dedi. Korkmayın” (Tuncer 1960: 34).

Romanda köyde yaşayan kadınlardan biri olan Aliye’den bahsedilmektedir. Aliye, köylü kadın karakterlerinden farklı bir profil çizmektedir. Bunun en önemli sebebi ise daha öncesinde kasabada yaşamış olmasıdır. O, kasaba ile köy yaşamı arasında bir bağ kurma görevi üstlenir. Bu da romanda yer alan kasaba köy arasındaki farklılıkların Aliye üzerinden sunulmasını sağlar. Aliye diğer köy kadınlarının aksine duyguları ve düşüncelerini çekinmeden dile getiren bir karakterdir. Onun bu tavrını gören Hasan ise hemen bir kıyasa girişir: “Hiç köy kızlarına benzemiyordu. Hasan içinden ‘Kasabada yetişmenin hali başka’ dedi. Yerine oturdu. Köy kızları ürkek olurdu. Yaban olurdu. Konuşmağa nazlanırlardı” (Tuncer 1960: 40). Yine can sıkıntısından çalışmak istemesini Hasan, daha önce kasabada yaşamasına bağlar. “- Canım sıkılıyor köy yerinde, alışmamışım, dedi. - Eh, dedi Hasan. Kabahat Mastanda, kasabada büyümüş kız köyde sıkılır elbet. - Köyden değil, dedi kız. Yapacak iş yok” (Tuncer 1960: 62).

Aliye’nin kasabada yetişmiş olması onu köydeki diğer kadınlar arasından ayırmaktadır. “Hiç köy kızlarına benzemiyordu. Hasan içinden ‘Kasabada yetişmenin hali başka’ dedi” (Tuncer 1960: 40). Aliye’deki farklılık, onu seven Hasan’ın gözünden okuyucuya sunulmaktadır. “Hiçte babasına benzemiyor bu kız diye düşündü. Sanki Mastan’ın kızı değil gibi geliyordu insana. En küçük sözlere, hareketlere dikkat ediyor, karşısındakinin gönlünü kırmamak için elinden geleni yapıyordu” (Tuncer 1960: 63).

Cengiz Tuncer’in *Hacizli Toprak* (1960) romanına bakıldığında köylülerin kolektif bir bilince sahip olduğu görülmektedir. Köylüler, zorlu doğa koşullarının hâkim olduğu köylerinde bir mücadele içerisinde yaşayan insanlardır. Bu nedenle de sıkı ve kuvvetli bağlara sahip ilişkiler kurarlar.

Sosyalist gerçekçi köycü söylemin var olduğu romanlarda, köy; ideal olandan oldukça uzak, var olan düzen tarafından sömürülen, yaşamın zorluklar içerisinde geçtiği bir mekân olarak sunulmaktadır. Bu nedenle yazar, köyün tasvirini ayrıntılı yapmamakta, köyü; köylülerin sorunlarının anlatıldığı bir sahne olarak görmektedir. Dahası köylülerin yaşadığı mağduriyetlere değinmekte, bu mağduriyetler karşısında takındıkları tavra yoğunlaşmaktadır.

2.1. Köylünün Mağduriyeti

Hacizli Toprak (1960) romanında köylü pek çok unsur tarafından mağduriyete uğrayan bireyler olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Bu unsurlardan biri kaymakamdır. Kaymakam, toplumsal düzende devletin temsilcisi ve mevcut otoritenin bir figürü olarak yer almaktadır. Tarafsız ve şeffaf olması beklenen kaymakam, *Hacizli Toprak* (1960) romanında tam tersi hareketlerde bulunmaktadır. O, güçlüünün yanında yer almakta, köylüyü mağdur etmektedir. Şeyho ile birlik olması bunun göstergesidir. Şeyho oldukça zengin bir eşraftır. Kaymakamı ikna ederek Benekli köyünden arazi satın alır. Ancak bu satın alma ne kanunidir ne de köylünün izniyle olmuştur. Bu durumu köylü sindiremez. Çünkü ellerindeki topraklar kaymakam yüzünden tanımadıkları biri tarafından satın alınmıştır. Gürro isimli bir köylü ise Şeyho'yu öldürür. Bu ölüm masum köylü Gürro'nun hapse girmesine, kaymakamın ise görevinden olmasına neden olur. *“Uzun sürmüş dava. Tarlalar Şeyhonun değilmiş. Köy malıymış. Olan Gürro'ya bir de kaymakama olmuş. Meğer Şeyhoyla anlaşmış kaymakam. Şeyho haksız, Kaymakam haksız. Ama ölmüş bir kere”* (Tuncer 1960: 50).

Romanda köylüyü en çok mağdur eden, onlara zulmeden Mastan isimli bir ağadır. Mastan Ağa, köylüler için geçmişten gelen ve soyunda zalimlik barındıran biridir. Efsanelerine konu ettikleri, “soylu eşkıya” Karaahmet'i öldüren Mastan Ağa'nın soyudur. Üstelik, bu ölüm düzenbazlığın ürünü olarak gerçekleşmiştir. Halkın sevgisini kazanan Karaahmet'in adı bir şekilde öldürülmesi köylünün benliğinde travmatik bir etki yaratmıştır. *“Kesikbel köylerinde Mastan soyundan gelenlerin hakkı saygı ve korkudur. Bu Kesikbel'in kanunudur. Bütün Kesikbel köylerinde bu saygının, bu korkunun altında kin saklıdır. Köklü, soylu bir kin. Adete eskimeyen, her gün daha güçlenen bir kin. Çocuklar elleri ayakları ile beraber bu kinle doğarlar sanki. Ama Karaahmetli köylülerinin kini daha büyük, daha köklüdür”* (Tuncer 1960: 13).

Mastan Ağa, soyundan gelen bu zalimkâr ve aldatıcı davranışlarını sürdürmektedir. Bu nedenle de halkın benliğinde baskı ve zulüm ögesi olarak var olmaktadır. Mastan Ağa zulmünü pek çok yerde göstermektedir. Maddî olarak zor durumda olan köylüye borç para vermekte, bu parayı da olmayacak bir zamanda köylüden geri istemektedir. Köylü çaresiz bir şekilde para bulmaya çalışmaktadır. Bulamayan köylüler ise haciz yoluyla topraklarını Mastan Ağa'ya vermektedir. Mastan Ağa için bu önemli bir kazanç kapısıdır. Bu nedenle kimi zaman haczi kime yollayacağı üzerine derin derin düşünmektedir. *“Hepsini alması farz değildi ya. İşine gelenleri, köylünün pek ses çıkaramayacağı gibi birkaç kişininkini alırdı. Feci Kadrinin tarlasını alırdı. Kimse de bir şey diyemezdi. Keler İbrahim'in ki de öyle. Deştimanın tarlasını da alabilirdi. Yeli cinli adamdı. Pek uzağa yakına akılları ermezdi”* (Tuncer 1960: 75). Köylü bu durumun farkındadır.

Normal şartlarda Mastan Ağa, kasabada yaşamaktadır. Onun köyü ziyaretleri, haczi de beraberinde getirmek demektir. Bu nedenle onun gelişleri köylülerde tedirginlik yaratmaktadır. *“Bu deyyus burada kalırsa fena diyordu. Uykusu kaçır milletin gene”* (Tuncer 1960: 10). Ancak bir gün köye taşınmaya karar verir. Bu köylü için beklenmedik ve istenmedik bir durumdur. *“- De gayri Musa, dedi. Senin çayı çok içeriz bundan kelli. - Çok mu galacan ağa, dedi Musa.- Gitmeyeceğim ki, dedi Mastan, Çocuklar da gelecek yarına. Kahvedekiler, kurşun yemiş gibi oldular. Yüzleri sapsarı kesilmişti”* (Tuncer 1960: 11). Mastan Ağa'nın köyde kalması köylülerin zulüm günlerinin başlangıcı olur. *“Mastan bir köye geldi mi yalnız gelmezdi. Hemen arkasından adamları damlardı. Arkasından ‘Ağanın haczi’ gelirdi. Kesikbel için, kırka yakın Kesibel köyü için ‘Ağanın haczi’ ölüm demektir. Her yere girerdi, her şeye burnunu sokardı. Bu Allahın belası haciz”* (Tuncer 1960: 12). Köylü hem Mastan Ağa'ya hem de hacze karşı öfke duymaktadır.

Mastan aslen Çakallar köyündendir ancak sahip olduğu para ve güç sayesinde Karaahmet köyüne yerleşmiş, köylü halka ağalık yapmaya başlamıştır. Romanın çatışma merkezi Mastan'ın köye yerleşmesi ile başlamakta, köylüye karşı sergilediği zalimce tavırlar ile de devam etmektedir. Yazar, çatışmayı diri tutabilmek adına Mastan'ın zalimliklerini tekrar tekrar okuyucuya hatırlatmaktadır. *“Köylü üçe bir faiz verirdi. Ama*

tarlayı kaptıran çok olurdu. O zaman Mastanın aldığı bire beşti, bire ondu” (Tuncer 1960). “Köylü bir kör boğaza, bir de Mastanın üçe birine çalışıyordu” (Tuncer 1960: 60).

Köylü içerisinde ise en büyük mağduriyeti Hasan yaşamaktadır. Hasan, diğer köylülerin aksine Mastan’a samimi olmayan hiçbir cümle söylemez. Onu övmez. Köylünün ona dalkavukluk etmesine de katlanamaz. “Hasan kalktı, dışarı çıktı. Havadan anlamıştı neler olacağını. Mastana yalvaracaktı köylü. Bütün gün veryansın ettikleri o adama dalkavukluk edeceklerdi. Elini ayağını öpelim aşam, diyeceklerdi. Sen bi goca ağasın, herkesin bubasisın... Etme eyleme, şanına yakışmaz. - Senden gayri kimimiz var elimizden tutan... Bu lafları duymak istemezdi Hasan. Ağrına gider. Kanına dokunurdu” (Tuncer 1960: 23).

Hasan’ın bu tutumu Mastan’ın ona karşı düşmanca duygular beslemesine neden olur. Bu nedenle de ona özellikle zalimlik etmekten geri kalmaz. Köylülerin borç tarihlerini ertelemesine rağmen Hasan’ınkini öne çeker. Böylece Hasan’ın elindeki bir avuç toprağa sahip olacaktır. Mastan için beklenmeyen ise köylünün Hasan’ın borcu için birlik olmasıdır. Köylünün yardımıyla parayı tamamlayan Hasan, tarlasını hacizden kurtarır. Ancak birbirine seven iki gencin kaçıp köyün yakınlarındaki eve sığınmaları onun Hasan üzerindeki yeni planını destekler. Jandarmaya haber vererek kaçan gençlere yardım ettiği gerekçesiyle tutuklanmasına neden olur. “Eh, dedi. Bu iş bitti. Sıra Hasan’da şimdi. Muhtar şaşkın şaşkın:- Hayda dedi. O da nerden girdi bu işe. Onbaşı başını iki yana salladı. - Ne sandındı, dedi. Bunları saklayan o” (Tuncer 1960: 43).

Yazarın köycü söyleminde, köyün kaymakam ve ağa gibi otorite figürler tarafından mağdur edildiğinin görüldüğü, toplum içerisinde güç olarak kabul edilen bu figürlerin köylüyü tahakküm etmek istediği bir yapıyı okuyucuya sunmaktadır.

1.2. Köylünün Haksızlığa Karşı Direnişi

1950-1960 dönemi içerisindeki köycü söylemin önemli motiflerinden biri; haksızlık karşısında köylünün kimi zaman bireysel kimi zaman ise kolektif bir başkaldırıya bulunmasıdır. Geleneksel toplum yapısında köylü, uğradığı zulümlere ya da haksızlıklara karşı sessiz kalmakta hatta böyle olmaya zorlanmaktadırlar. Ancak zamanla yaşanan bu hak ihlallerine karşı bireysel başkaldırıları ortaya çıkmıştır, bu bireysel başkaldırıları kolektif başkaldırıları beslemiştir. Cengiz Tuncer’in *Hacizli Toprak* (1960) isimli eserinde de bu başkaldırının izlerini görmek mümkündür. Başkaldırı sahiplerinden biri eşkiya olan Karaahmet’tir. Köye adını da veren Karaahmet, Osmanlı İmparatorluğu zamanında yaşamış, kuvvetli, zeki ve dirayetli bir köylüdür. “Herkesle iyi geçinir, kimseyi kırmazmış ‘Padişahın adamları müstesna’ Zaten köylünün onu çok sevmesinin asıl sebebi buymuş ya” (Tuncer 1960: 14). Ancak bir gün padişahın fakir köylülere salma salması onun başkaldırmasına neden olur. “Gidin söyleyin, demiş. Köylünün verecek bir kuruşu yok. Canımızı alacak değiller ya. Adamların en büyüğü, atların en güzeline binmiş olanı elindeki kamçıyı havada bir defa dolaştırıp, Karaahmetin yüzüne çalmış. O dev gibi adam. O heykel gibi dimdik duran adam devrilmiş yere. Sonra kalkmış, şöyle bir bakmış adamlara, yürümüş, gitmiş...” (Tuncer 1960: 14).

Bu olay Karaahmet için milat olur. Eline tüfeğini alır ve dağları mesken eyler. “[...] Karaahmet günden daha büyük bir çeteye sahip olmuş. Hafız Ağayla birlik bütün eşrafın başına bela kesilmiş...” (Tuncer 1960: 15). Ancak onun da başından belalar ve düşmanlar eksik olmaz. Karaahmet, “Yanına da Çakallar köyünden Mastan Mustafa’yı katip almış. Bütün Kesikbelde, Mastan Mustafa’dan bu kurt Hafız’dan başka okuyup yazma bilen yokmuş. Mastan Mustafa tez günde gözüne girmiş Karaahmedin” (Tuncer 1960: 15). Ancak, Mastan Mustafa Karaahmet’in başına konan altınlara sahip olma fikri nedeniyle adamı öldürür. “Günlerden bir gün, tan yeri ağarırken; Karaahmedin adamları uyanmışlar. Bakmışlar Karaahmet yok. Bakmışlar Mastan Mustafa yok... Kurt düşmüş içlerine. Sonra bir derenin yatağında, Özürlük deresinin yatağında Karaahmedin başsız cesedini bulmuşlar” (Tuncer 1960: 15).

Cengiz Tuncer’in *Hacizli Toprak* (1960) isimli romanında başkaldıran bir diğer birey Aliye’dir. Aliye, zalim Mastan Ağa’nın kızıdır. O, babasının en çok zulmettiği Hasan’a karşı sevgi beslemektedir. Bu sevginin en büyük sebeplerinden biri Hasan’ın Mastan’a karşı sergilediği dik duruştur. Aliye babasının kendisine gösterdiği şiddete rağmen Hasan’dan vazgeçmez. Hasan ile muhabbetini devam ettirir. “Mastan ahlayıp ofluyordu. Kızının böyle karşısına geçip, her lafına çatır çatır karşılık vermesi ağrına gidiyordu. Ağrına gidiyordu ama gene de ses etmiyordu” (Tuncer 1960: 64). Mastan, Aliye’nin Hasan nedeniyle kendisine başkaldırmasına sessiz kalmaz.

“O senin düşmanın değil ki, dedi Aliye sesi gürdü. Mastan soludu: - Değil mi? Ya ne öyleyse? - Sen onun düşmanısın. Mastan Aliye’nin ağzını kapatmak istermişçesine elini boşluğa uzattı. Sus. -Değil ya düşmanın, dedi. Aliye. Neyini gördün? - Sus. - Susmayacağım işte. Suçsuz yere hapise attırdın. Anbarımı yaktın. Sonra bir de düşmanım diyorsun. Senin ona düşmanlığın var. Sen onun peşinde dolantıyorsun. Mastan ayak parmakları üstünde havalandı. İleri doğru uzandı. Gecenin sessizliği içinde bir tokat şakladı. Sonra uzun, boğucu bir sessizlik oldu. Aliye’nin sesi duyulmuyordu. Sonra ince bir ağlama başladı” (Tuncer 1960: 160).

Aliye babasının yaptığı haksızlıklara sesini çıkartmaktadır. Ancak kızının kendisine gösterdiği direnişi Mastan şiddet yoluyla çözüme kavuşturmaya çalışır.

Bireysel direnişlerin yetersiz kaldığı durumlarda ise köylüler kolektif bir başkaldırıya başvurur. Köylünün elindeki topraklara sahip olmak isteyen Mastan çeşitli planlar kurar. “Aklına başka düzenler geliyordu. Hepsini alması farz değildi ya. İşine gelenleri, köylünün de pek ses çıkaramayacağı gibi birkaç kişininkini alırdı. Fetci Kadrinin tarlasını alırdı. Kimse de bişey diyemezdi. Keler İbrahim’inki de öyle. Deştimanın tarlasını da alabilirdi. Yeli cinli adamdı üçü de” (Tuncer 1960: 75). Kurduğu plandan hareketle de köye haciz memurlarını getirir. “İyem Ahmetli kasabaya yolladı. Hacizcileri çağırсын diye. Arkasından. - Jandarmalara da söyle, dedi. Köylü işi azıttı diye. Bir muhtarın bu işi becereceği yok, dedi. Millet birbirini yiyecek. Bi görünseler fena olmaz” (Tuncer 1960: 75). Mastan planı işler ve köye haciz memurları gelir. Ancak Mastan, öngöremediği bir direnişle karşılaşır. Hasan liderliğinde köy halkı Mastan Ağa’ya başkaldırır. Onlar, Kadri, Destiman ve İbrahim ile başlayan bu adaletsiz eylemlerin kendilerini de bulacağını bilir. “Biz biz biz, dedi. Başka lafın yok mu senin. İstedüğün cennetlik, istemediğin cehennemlik. Bugün ona yarın sana. Bi kere köylü başını eğdi mi kaldırmaz gayri” (Tuncer 1960: 76). Hasan, bireysel başlayan bu adaletsizliğin toplumsal bir boyut kazanacağını düşünmekte, bu nedenle de köylüyü uyarmaktadır. “İş sürüye gurt düşürmemeli, dedi. Sürüye gurt düştü mü yandın gitti. Zarar vermedik goyun galmaz” (Tuncer 1960: 76). Hasan’ın söylediklerini haklı bulan köylü Mastan’ın evine doğru yol alır. “Haber çabuk duyulmuştu. Köyde ne kadar adam varsa toplanmış peşlerinden geliyordu. Peşlerindeki kalabalık her an biraz büyüyor; genişliyordu. Kadınlar, çocuklar da takılmışlardı en sona” (Tuncer 1960: 78). Köylü hızlı bir şekilde organize olur. Çoluk çocuk herkesin başkaldırıya katılması, köylülerin sorunlara karşı birlik olma refleksini vurgulamaktadır. Hasan’ın önderliğinde başlayan bu başkaldırı amacına ulaşır. Mastan; “Halil, diye ikiledi Muhtar Kerim. Gel dön bu işten sen. Fukaralar dua etsin sana. Yazık çoluk çocuk açıkta kalacaklar. Mastan değişti: - Hah, dedi. Hah işte laf dediğin böle olur. Senin hatırın için Kerim a, dedi. Sırf senin mübarek hatırın için dönüyorum. Kesikbel’in kırk köyüne değişmem senin hatırını” (Tuncer 1960: 81) diyerek bahanesi üretir. Ancak vazgeçmesinin sebebi Muhtar Kerim değildir. O, başkaldırının kendisine kaybettireceği şeylerden korktuğu için verdiği karardan dönmek zorunda kalır.

Sonuç olarak, köylülerin başkaldırısı hem bireysel hem de kolektif şekilde romanda kendini göstermektedir. Bireysel başkaldırı adalet arayışından ve bireysel özgürlük alanının tahrir edilmesinden doğarken kolektif başkaldırı, köylülerin toplumsal yapının ona sunduğu adaletsiz tutumlara karşı direnmesinin ürünü olarak şekillenmektedir.

Sonuç

Türk romanında köy ve köylüye dair romanların ortaya çıkması peşi sıra köycü söylemi de anlatı dünyasına getirmiştir. Tanzimat döneminden itibaren köylünün yaşadığı sıkıntılar, hak ihlalleri, adaletsizlikler ve uğradıkları baskılar romanlarda yer bulmaya başlamış ancak asıl hüviyetini 1950’de yayımlanan Mahmut Makal’ın *Bizim Köy* isimli eseri ile bulmuştur. Köy enstitülerinin kurulmasıyla birlikte daha fazla önem kazanmış, köylü anlatısının merkezi noktasına konumlanmıştır. Cumhuriyet’in halkçılık ilkesine dayanan politikalar ve ‘köylü milletin efendisidir’ söylemleri, köy romanına yansımış ve köy idealize edilerek ele alınmıştır. Halkçılık düşüncesi köylüyü toplumun değişmez ve temel unsuru olarak görmektedir. Ancak *Bizim Köy* isimli eserle birlikte, romantize ettikleri köylerin içerisinde bulunduğu durumu gören aydınlar bu defa kalemlerini köylünün gerçekliklerini tüm çıplaklığı ile okuyucuya sunmak için kullanmışlardır.

Köy ve köylü teması köycü söylemin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Cengiz Tuncer’in *Hacizli Toprak* isimli romanı, köylünün mağduriyetlerini ve bu mağduriyetler nedeniyle gerçekleştirdiği

başkaldırıcıyı romandaki söylemin içerisine yerleştirmiştir. Sosyalist gerçekçi izler taşıyan söylem köy romanının etkisini arttırmıştır. *Hacizli Toprak* romanı, köylünün feodal yapı, hak ihlali ve ekonomik sürüncemelerini gerçekçi bir bakış açısıyla anlatmaktadır. Bu bakış açısıyla yazılması romanın Türk edebiyatındaki toplumsal işlevini güçlendirmektedir. Romanın ana izleği köylünün sahip olduğu toprak ile kurduğu bağıdır. Bu bağın ekonomik nedenler yüzünden bozulması ve toprakların kaybedilmesi romanı drammatize eden unsurlar arasında yer almaktadır. Tuncer, köylüleri tüm gerçeklikleriyle resmetmekte, köyün içerisindeki konumlarını okuyucuya sunmaktadır. Ağanın baskısı ve zulmü etrafında ezilen köylü, başkaldırılarıyla bir direnç sembolü haline gelmektedir. Roman köylülerin yaşam mücadelesini detaylı bir şekilde anlatmaktadır. Roman, köylünün toplumdaki yerini sorgulatan bir anlatıma da sahiptir. Sadece, doğanın ona sundukları kadarı ile yetinen ancak elinde bulunan bu az nesneden bile olmak zorunda kalan köylü, zulme uğramaktadır. Ancak romanda, köylünün modernleşme içerisindeki yeri de vurgulanmaktadır. Geleneksel yapıdaki sessiz kalması gereken köylü, salt trajik bir figür değildir. O, aynı zamanda toplumsal yapıdaki mücadelenin öznesi konumundadır.

Sonuç olarak; Cengiz Tuncer, köylüyü merkeze alan *Hacizli Toprak* romanında kullandığı köycü söylem ile köyün toplumsal, ekonomik ilkelerini ortaya koymaktadır. Bu anlayışı da romanının içerisinde halkçılık ilkesiyle bütünleştirmektedir. Böylece, Türk edebiyatındaki köycü söylemin anlamını derinleştirmektedir.

Kaynakça

- Ahmad, Feroz (2012). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. (Çev. Yavuz Alogan). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Alemdar, Yalçın (2003). *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Çağdaş Türk Romanı 1946-2000*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Demirtaş, Ceyhan (1996). *Türk Edebiyatındaki Anadolu*. İstanbul: Sis Çanı Yayınları.
- Enginün, İnci (2010). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kabaklı, Ahmet (1978). *Türk Edebiyatı II*. İstanbul: Türk Edebiyat Vakfı Yayınları.
- Karaömerlioğlu, Asım (2017). *Orada Bir Köy Var Uzakta: Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaplan, Ramazan (1997). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Moran, Berna (2009). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Okur, Enver (2002). “Çok Partili Demokrasi Dönemi Türk Romanı”, *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*, S. 65- 66-67, s. 67-81.
- Özgül, M. Kayahan (1998), “İlk Köy Romanımız Türkmen Kızı (Mı?)”, Dursun Yıldırım Armağanı, Ankara: Feryal Matbaacılık.
- Sağlam, M. Halil (2014). “Tartışmalı bir Eser: Ahmet Mithat Efendi'nin Bahtiyarlık Romanı Üzerine Bir Tahlil Çalışması” *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, S 9, s.1219-1234.
- Solak, Ömer (2014). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Merkez-Taşra Çatışması*. İstanbul: Hikmetevi Yayınları.
- Tuncer, Cengiz (1960). *Hacizli Toprak*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tural, A. (2011). “Türk Eğitim Tarihinde Alternatif Bir Model: Köy Enstitüleri”, *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 4(2), 17-21.
- Yılmaz, Ebru (2019). *Fakir Baykurt ve Kemal Tahir Yapıtlarında Köy ve Köylülük Olgusu: Karşılaştırmalı Sosyolojik Bir Değerlendirme*. Yüksek lisans tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.



*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

*Geliş Tarihi / First Received: 04.11.2024

*Kabul Tarihi / Accepted: 13.12.2024

*Atf Bilgisi: Güney, G.; Erdoğan, S. (2024). "Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver'in Kâğıda Dair Defterleri Üzerine Bir Değerlendirme". Hars Akademi, 7 (2), 111-126.

*Citation: Güney, G.; Erdoğan, S. (2024). "Evaluation on Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver's Paper Notebooks". Hars Akademi, 7 (2), 111-126.

*DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14547890>

ORD. PROF. DR. SÜHEYL ÜNVER'İN KÂĞIDA DAİR DEFTERLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Gül GÜNEY – Sinem ERDOĞAN**

Öz

Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver hekim, müzehhip, ressam gibi farklı alanlarda uzmanlıklara sahip Cumhuriyet dönemi bilim insanıdır. Yapmış olduğu araştırmalarla tıp tarihi ve Türk sanatına azımsanmayacak derecede katkıda bulunmuştur. Geniş bilgi hazinesi sayesinde geleneksel Türk sanatlarına özellikle de tezyini sanatlara bırakmış olduğu çalışmalar bugün pek çok araştırmacının kaynağı olmuştur. Yaptığı araştırmalar sırasında Türkiye coğrafyasını neredeyse adım adım gezerek gerek notlar alarak gerekse çizimlerle birçok alanda sahip olduğuengin bilgilerini defterlerine aktarmıştır. Çeşitli konularda hazırlamış olduğu bu defterlerin büyük bir kısmı Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'ndedir. Çalışmada bu kütüphaneye vakf edilen 00101 envanter no'lu filigranname ve 00102 envanter no'lu kağıtlar defterleri ele alınacaktır. 00101envanter numaralı defterde kağıtlar üzerinde yer alan filigran çeşitlerinden bahsedilmiş ve çizimleri yapılmıştır. 00102 envanter no'lu defterde Süheyl Ünver çeşitli kâğıt örneklerini göstererek kendi el yazısı ile kağıtlar hakkında açıklamalar yapmıştır. Notlarda bahsedilen kağıtlar, dönemin hattatları ve müzehhipleri tarafından kullanılan âharlı, âharsız, Avrupa, Hint gibi türleri olan çeşitli kağıtlardır. Genel olarak Süheyl Ünver defterleri konu ve kaynak bakımından değerlendirilmiş olmakla beraber, "kâğıtlar ve filigranlar" defterleri ile ilgili bir çalışma yapılmamıştır. Bu çalışmada Süheyl Ünver'in hayatı ve 00101, 00102 envanter numaralı kâğıt ve filigranları ile ilgili defterleri tanıtılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Süheyl Ünver, Süleymaniye, Kütüphane, Kâğıt, Filigran.

EVALUATION ON ORD. PROF.DR. SÜHEYL UNVER'S PAPER NOTEBOOKS

Abstract

Ord.Prof. Dr. Süheyl Ünver who is the Professor of medical history is one of the important scientists of the Republican period with expertise in different fields such as physician, illuminator and painter. His contributions to the history of medicine and Turkish art are extensive with his research. Thanks to his wide wealth of knowledge, the works he left to traditional Turkish arts, especially decorative arts, are the source of many researchers today. In addition, he traveled the geography of Türkiye almost step by step and transferred his vast knowledge in many fields to his notebooks, both by taking notes and drawings. Most of these notebooks, which he prepared on various subjects, are in the Suleymaniye Manuscript library. In the study, the watermark books with inventory number 00101 and paper notebooks with inventory number 00102 donated to this library will be discussed. In the notebook numbered 00101, the types of watermarks on papers are mentioned and drawings are made. In the notebook numbered 00102, Süheyl Ünver showed various paper samples and made explanations about the papers in his own handwriting. The papers mentioned in the notes are the types of papers used by the calligraphers and illuminators of the period, such as harmonious, unharmonized, European and Indian. Although Süheyl Ünver notebooks have been generally evaluated in terms of subject and source, no study has been conducted on the "papers and watermarks" notebooks. In this study, the life of Süheyl Ünver and his notebooks with inventory numbers 00101, 00102 will be introduced.

Keywords: Süheyl Ünver, Süleymaniye, Library, Paper, Watermark.

*Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İzmir. gul.guncy@deu.edu.tr / ORCID: 0000-0001-2345-6789.
*Yüksek Lisans, Dokuz Eylül Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İzmir. sinemerdoganart@gmail.com / ORCID: 0009-0000-0201-7939.

Giriş

Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte Türk sanatının günümüzdeki şeklini almasında sanat tarihçilerinin rolü büyüktür. Bu bağlamda sanatın tarihine ışık tutan araştırmacı tarihçi Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver, yaptığı çalışmalarla tarihe büyük hizmetler vermiştir. Seyahatleri, çok yönlü kişiliği ve araştırmacı kimliği ile adeta dönemin modern Evliya Çelebi’si olmuştur. Süheyl Ünver’in çeşitli konularda hazırlanmış olduğu, çizim ve fotoğrafların yer aldığı arşiv belgeleri ve defterlerinin incelemesi Türk kültür ve sanatını tanımak isteyenler için büyük katkı sağlayacaktır. Osmanlı ve Cumhuriyet dönemini yaşamış ender kişilerden olan Prof. Dr. Süheyl Ünver, Türk sanatlarının özellikle tezyini sanatların günümüzde de sahip çıkılmasında büyük rol oynamıştır. Bilim ve sanat hayatı boyunca hekim, tıp tarihçisi, bilim tarihçisi, müzehhip ve ressam kimlikleri ile çok sayıda konuya değinmiştir. Alanlarında edindiği bilgileri ve engin tecrübelerini çeşitli seyahatleri ve araştırmaları sırasında elinden düşürmediği defterine, kalemi ve boya ile nakşetmiş, günümüz sanat tarihi arşivine zengin bir armağan bırakmıştır.

Cumhuriyet’in erken döneminden itibaren kitap sanatları alanındaki araştırmalar çeşitli tarihçiler tarafından ele alınmıştır. İlk araştırma konuları İslam eserleri, Türk tezyini sanatları ve minyatür olmuştur (Mahir 2009: 209-247). Süheyl Ünver bir sanat tarihçisi olarak bu alana olan merakıyla 1930’lar itibari ile tezhip ve minyatür alanında çeşitli kitaplar ve makaleler yayımlamıştır. Böylelikle Türk tezyini sanatları, tezhip, minyatür, ebru konularında bilgi sahibi olmak isteyen pek çok kişiyi aydınlatmış, Osmanlı dönemi geleneksel sanat anlayışı ve üsluplarının Cumhuriyet dönemine itina ile geçişini sağlamıştır. Süheyl Ünver sanat tarihçisi kimliğinin yanı sıra ilgisi olduğu geleneksel Türk sanatları alanında bizzat eserler vermekle yetinmemiş sayısız yayın yaparak ilgili sanatın eğitim kısmında da rol oynamıştır (Foto 1-2). Önemli ölçüde ilgisi olduğu geleneksel sanatları, detaylı bir şekilde bozulmadan günümüze getirme çabasında olmuş olan gerçek bir sanatçısıdır.



Foto 1: Fedâke ebî ve ümmî yâ!” 1913-1914 Ord. Prof. Dr. Ahmet Süheyl Ünver (URL 1).



Foto 2: Sarayda Nakış Dersleri Süheyl Ünver Topkapı Sarayı Nakışhanesi Öğrencilerine Ders Verirken (1946) (URL 2).

Süheyl Ünver

Ord. Prof. A. Süheyl Ünver hekim, tıp ve bilim tarihçisi, müzehhip ve ressam kimlikleri ile erken Cumhuriyet döneminin önemli kişilerindedir (Foto 3). 17 Şubat 1898 tarihinde İstanbul’un Haseki semtinde dünyaya gelmiştir. Babası, Posta ve Telgraf Nezareti İstanbul Muhaberât-ı Umumiye Müdürü Tırnovalı Mustafa Enver Bey (öl.1909), annesi 19. yy. önemli hattatı olan Hattat Şevki Efendi'nin kızı Safiye Rukiye Hanım'dır (Masera, Kazancıgil 2017: 23). İlk öğretimini ve orta öğretimini tamamlamasının ardından I. Dünya Savaşı döneminde 1915 yılında Mekteb-i Tıbbiye'ye başlamış ve 1920 yılında mezun olmuştur. 1921-1923 yıllarında Yenibahçe Gureba Hastanesi'nde cildiye bölümünde çalışmıştır ancak hayali ve hedefi dahiliye olduğundan Haseki Hastanesi dahiliye bölümüne geçiş yapmıştır (Sayar 2012: 350). Sanata ve özellikle Türk süsleme sanatına olan merakı, yanında doğup büyüdüğü dedesi hattat Mehmet Şevki Efendi'den gelmektedir. Babası Mustafa Enver bey'den Farsça ve Arapça öğrenmiştir (Kazancıgil 1999: 5). Süheyl Ünver'in eğitiminin ilk temelleri aslında babası ve annesi tarafından atılmış, onun sanat sevgisi ailesi tarafından verilmiştir. Tıp eğitimi sırasında sanata olan ilgisini resmiyete dökmüş ve Medresetü'l-Hattâtîn'de tezhip, hat ve ebru dersleri almaya başlamıştır. Tezhip Hocası Yeniköylü Nuri Bey, ebru hocası Necmeddin Okyay Efendi'dir. Aynı zamanda eniştesi olan hattat Hasan Rıza Efendi'den de nesih ve sülüs yazısı meşk etmiştir. Büyük ustatlarından tezhip ve ebru alanlarında icazetnamelerini alarak 1923 yılında Medresetü'l Hattâtinden mezun olmuştur. Haseki Hastanesindeki çalışma sürecinde tanıştığı Prof. Dr. Akil Muhtar vesilesiyle dahiliye ihtisasını geliştirme amacıyla Fransa'ya gitmiş ve 1929 yılında dönmüştür (Masera, Kazancıgil 2017: 32). İstanbul'a dönüşünün akabinde Mekteb-i Sanayi'de kısa bir süre hekim olarak görev almıştır. İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesinin açtığı bir sınav ile hekimlik kariyerinde ilerleyen Prof. Dr. Süheyl Ünver, 1939 yılında Tıp Tarih Profesörü ve 1954 yılında ordinaryüs profesör ünvanını almıştır. Hekimlik mesleğini icra ederken bir yandan da gönülden bağlı olduğu ve eşsiz bir ilgisi olan Türk sanatları alanında çalışmalarına ara vermeksizin devam etmiştir. 1936 yılında Osmanlı sanatının nakkaşhane geleneğini Topkapı Sarayı Müzesi'nde tekrar canlandırmış ve tezhip dersleri vermiştir. Türk tezyini sanatlarının her türlü inceliğini engin bilgileri doğrultusunda öğrencilerine aktarmış ve önemli sanatçıların yetişmesine vesile olmuştur (Kahya 1986: 661). 1979 yılında hekimlik mesleğinden emekli olmasına rağmen ömrünün el verdiği günler süresince belirli aralıklarla Cerrahpaşa Tıp Fakültesini ziyaret ederek çalışmalarına devam etmiştir. 14 Şubat 1986 tarihinde hayata veda ederek ardında muazzam bir Türk kültürü bilgi hazinesi bırakmıştır.

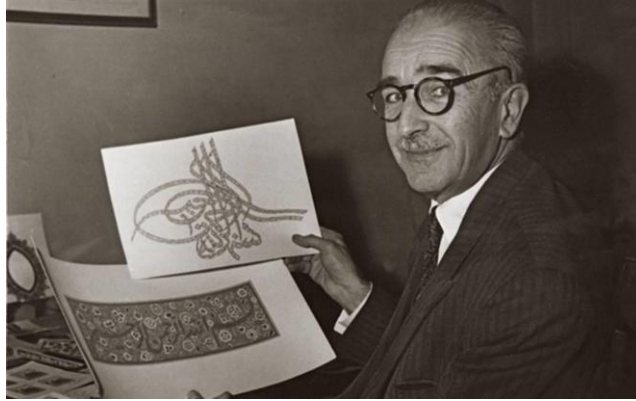


Foto 3: Ord. Prof. Dr. Ahmet Süheyl Ünver (1898-1986) (URL 3).

Süheyl Ünver Koleksiyonu

Süheyl Ünver hayatı boyunca pek çok alanda hazine değerinde arşivler oluşturmuştur. Hekim, tarihçi, sanatçı olarak alanlarında bin dört yüz seksen altı deftere imzasını atmıştır. Farklı konularda hazırlanmış defter ve dosyaları kütüphanelere vakfeden Ünver, sanat alanındaki defterlerini ve koleksiyonunu yaşadığı süreçte 1973 yılında Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'ne vakfetmiştir. Kendisinin ricası üzerine Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi bünyesinde müstakil bir Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver Araştırma Merkezi kurulmuştur. Bu merkezde sadece kendisinde ait çalışmalar bulunmaktadır. Kütüphanedeki eserleri arasında tezhip ve hat çalışmaları, minyatür çizimleri, gezi fotoğrafları ve notları, levhaları, gazete küpürleri ve

makaleleri içeren çok değerli arşivi bulunmaktadır. Tezhip ve resimlerinin bazılarını ise ailesine bırakmış, bazılarını da İstanbul ve Cerrahpaşa Tıp Tarihi Enstitülerine vakfetmiştir (Kahya 1986: 668). Yalnızca Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesine vakfedilen not defterleri 1150 adettir (Sayar 2012: 351). Yaklaşık 20 adet defterin tıpkı basımı gerçekleştirilmiş olup makalede ele alınan “filigranlar” ile ilgili makale “XV. yüzyılda Türkiye’de Kullanılan Kağıtlar ve Su Damgaları” (Ünver 1962: 739) başlığıyla *Belleten* dergisi tarafından basılmıştır. Ayrıca 895 dosya, 108 kişisel eşya, 63 levha, tezhip, hat, minyatür çalışmaları da vakf edilmiştir. Vefatının ardından kızı Gülbün Mesara tarafından da kendisinin eserleri kütüphaneye bağışlanmıştır (Foto 4). Bağışlanan eserler arasında 236 defter, 35 dosya 1 el yazması bulunmaktadır (Temiz 2022: 0-93). Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezinde Süheyl Ünver Koleksiyonu ile ilgili özel bir konservasyon çalışması terkip edilmiştir. Çalışmalar sırasında konservatörler tarafından vakfedilen tüm belgeler tek tek içeriklerine göre tertip edilmiştir. Kütüphanede eserlerin düzenlenmesi sırasında belgelerin yapısına göre özel arşiv malzemeleri kullanılmıştır (Foto 5). Kutular içinde yer alan fotoğraflar asitsiz kağıtlar üzerine yapıştırıcı olmaksızın sabitlenerek yine asitsiz zarflara yerleştirilmiştir. Tüm belgeler son olarak kutulara konularak korumaya alınmıştır (Foto 6).

Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinde yer alan Süheyl Ünver Koleksiyonu’nda genel olarak Bursa, Edirne, Konya, İstanbul, İzmir, Rumeli, Selanik, Çanakkale, Erzurum, Muş, Tokat, Sinop olmak üzere muhtelif şehirlere ait sosyal, kültürel, mimari ve sanat tarihi açısından değerlendirilebilecek çok sayıda envanter kayda girmiştir. Bu kayıtlar sayesinde şehirler hakkında pek çok bilgi kaynağı oluşturulmuştur. Ayrıca Türk tezyini sanatlarının tüm inceliklerini oluşturduğu defterlerini sanatçı kimliği ile ortaya koymuştur. Süheyl Ünver’in benzeri görülmemiş arşivinde tezhip, minyatür, ebru, hat, cilt, kağıt türleri, yazı çeşitleri gibi konuların yer aldığı dosyalar geleneksel sanatlar açısından paha biçilemez hazinelerdir.

Süheyl Ünver defterleri konu ve kaynak bakımından pek çok araştırmada ele alınmış ve çalışmaları kaynak eser olarak yayımlanmıştır. Bu eserler arasında “Orta Anadolu Defterleri, İran defterleri, Kütahya Defterleri, Bursa ve Edirne Defterleri” adı altında şehirleri anlatan çalışmaları yayınlanmıştır. Ancak Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi bünyesinde bulunan 00101 envanter numaralı “filigran-name” ve 00102 envanter numaralı “kağıtlar” adlı defterleri yayınlanmamıştır. Müzehiplik kimliği ile oluşturulmuş olan bu iki defter 44 ve 29 sayfa olmak üzere bez ile ciltlenmiş okul defterinden oluşmaktadır. Bu defterlerden 00101 envanter numaralı defter filigranlar ve izahları hakkındadır. Yerli ve yabancı kökenli kağıtlarda kullanılmış, farklı şekilli filigranların çizimleri yer alır. 00102 envanter numaralı defter ise beyaz sayfalara sahip, her sayfasına dikdörtgen kareler halinde, renklendirilmiş çeşitli kağıtlar yapıştırılmış, yapılma yöntemleri ve hakkındaki bilgiler verilerek kendi el yazısı ile açıklanmıştır.



Foto 4: SYEK Süheyl Ünver Koleksiyonu’ndan (URL 4).



Foto 5: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi (URL 5).



Foto 6: Asitsiz Kağıt Kutular, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi (URL 6).

Süheyl Ünver'in Kağıt ve Filigranlara Dair Notları

Tarihin en mühim icadı sayılabilecek kağıt, insanoğlunun kendini ifade etme biçimi olarak tüm alanlarda ve disiplinlerde yer edinmiştir. Süheyl Ünver, “XV. yüzyılda Türkiye’de Kullanılan Kağıtlar ve Su Damgaları” yazısında kağıt sektörünün kitap sanatlarında kullanımından bahsetmiştir (Ünver 1962: 739-762). Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinde bulunan 00101 envanter no’lu filigranname ve 00102 envanter no’lu kağıtlar defterlerinde, kağıtların yapıldığı yerler, kullanım yüzyılları, kullanım alanları ve kâğıt âharleme usülleri gibi konulara yer verilmiştir. Türkiye’de kağıt ihracatı Asya’dan getirilen Abâdi ve ipek kağıdı olarak da adlandırılan “harari kağıt” Semerkantlılar ile giderilmiştir. Türk kültür tarihinin belge niteliğindeki tüm çalışmalarında neredeyse sadece bu tür kağıtlar kullanılmıştır. Şarkta ise ceylan ve kuzu derilerinden mamul, terbiye edilmiş ince deriler yazı için kullanılmıştır. Bunlar Bergama’da üretilen ve parşömen adı verilen kağıt yapısına yakın kağıtlardır. Daha sonra ticaretle birlikte yerini farklı çeşitli kağıtlara bırakmıştır. XIII. yüzyılda Osmanlı topraklarında kullanılan kağıtların büyük bir kısmı Orta Asya Türkleri ve Hindistan’dan ticaret yoluyla nakil olmuştur (Foto 7). XIV. yüzyılın sonlarına doğru ise Avrupa’nın Akdeniz kıyılarındaki şehirlerinden topraklarımıza ve Doğuya deniz ticareti ile kağıt sevkiyatı yapıldığı bilinmektedir. Avrupa’dan gelen kağıtlar kendi aralarında, üretildiği mamülden mütevellit çeşitlilik göstermektedirler. Farklı türdeki kağıtlar olduğunun ispatı ise üzerlerindeki filigranlardan anlaşılmaktadır (Ünver 1962: 739-762).

Filigran, Latince kökenli bir sözcük olup dilimize İtalyancadan girmiştir ve kağıt izi manasına gelmektedir ki su yolu olarak da adlandırılmaktadır. Kağıdın dokusuna işlenen ve yalnızca ışığa tutulduğunda görülebilen resim, işaret ve çizgilerden oluşan simgelerdir. Filigran, kağıdın tarihsel kronolojisini ortaya çıkaran şüphesiz önemli bir unsurdur. Doğu kağıtlarında filigran anlayışının olmamasından dolayı kağıdın tarihi, yapıldığı yer ve özellikleri hakkında bilgiye ulaşmak zor olsa da Batı kağıtlarında filigranlar sayesinde kağıdın bilgilerine ulaşmak oldukça kolaydır. Filigran, bir kağıdın imal edildiği atölyenin sembolü olarak

kullanılmakla beraber, üretildiği tarih ve yeri gösteren işaretler de olabilmektedir (Özkan 2001: 7). XV. yüzyılda İstanbul’da Bizans İmparatorluğu’nun egemen olduğu zamanlarda, kentte kağıt üretiminin olduğu rivayetleri geçmektedir (Ünver 1962: 739-762). İstanbul’un fethinden sonra da yine kağıt üretiminin devam ettiği hatta bahsi geçen bölgenin şu anki kağıthane olduğu rivayetler arasındadır. Ancak Ünver, bu rivayetleri araştırmak ve doğruluğunu kanıtlamak için vakit kaybetmek istememiştir. Mehmet Ali Kağıtçı, bir yazısında İstanbul’un fethi sırasında Kağıthane köyü yakınlarında var olan bir kağıt değirmeninden söz etmiştir (Güven, Kaplanoğlu, Yangöz 2012: 48-54). Bahsi geçen yerin II. Bayezit dönemine kadar kağıt ürettiği, 1509 tarihli vakfiye bilgilerinde görülmektedir. Bu vakfiye bilgisinde ise “temam İstanbulî kağıtdır” bilgisi geçmektedir (Kağıtçı 1936: 208). Net olarak söyleyenebilecek konulardan biri de aynı dönemde Batıdan ve Doğudan kağıt sevkiyatının kente yapıldığıdır. Bunun en doğru kanıtı kağıtlar üzerindeki filigranlar ve en boy çizgileridir. Batıdan gelen tüm kağıt çeşitlerinde filigran olmasına rağmen doğudan gelenler için aynı durumu söylemek mümkün değildir. Batı kağıtlarının boylarında belirginlik ve enlerinde ise silik çizgiler bulunmaktadır. Doğu kağıtlarının ise filigranları olmadığı gibi en ve boy çizgileri de bulunmamaktadır. Bahsedilen çizgiler, kağıt yapımı sırasında suyun süzgeçten geçirilirken küvetlerin altında oluşan çizgilerdir. Doğu - Batı kağıt farklılıkları ayrıca ışığa tutulduğunda anlaşılır. Doğudan gelen ve Batıya göre daha kaliteli olan bu kağıtlara ışık tutulduğunda zemini karışık görülür. İşte ipekten mamul, yarı mat Hint kağıdı olan Abadi kağıtlar bu şekilde kolayca Batı kağıtlarından ayırt edilebilir. Doğudan gelen kağıtlar arasında Çin’de üretilen ipek kağıtlar, yine bir kısmı ince ipekle dokunmuş olan zemini ipek ve kağıt hamuru ile karışık kağıtlar, ipekten mamul Semerkant, Buhara ve Hindistan’dan getirilen kağıtlar mevcuttur. Kağıtlar, üretildikleri şehir isimlerinin sonuna mamure anlamına gelen “Abâd” kelimesi kullanılarak yazıldığından Abâdi kağıtlar olarak anılırlar. Örneğin Hindistan’dan getirilenlere Hint Abâdisi deyişi kullanılır. Bu cins kağıtlar tanınmış usta hattatlar tarafından geldikleri yerlere göre bu şekilde adlandırılırlar. Tüm cins kağıtlar gerek Doğudan gerekse Batıdan gelmiş olsun genellikle aynı büyüklükteki ebatlarda ve ham yani terbiye edilmemiş tabakalar halinde getirilmişlerdir. Bu kağıtlar arasında sıradan sayılabilecek düşük kalitede kağıtlar olduğu gibi kaliteli cinsleri de bulunmaktadır. Kağıdın kalitesine oranla fiyatları da artış göstermektedir. Batıda yalnızca sahil kısmındaki kentlerde değil Orta Avrupa kentlerinde de kağıt üretimi bulunmakla beraber tüm bu kağıtlar deniz ticaret yolu ile özellikle ihtiyacı fazla olan Anadolu’ya getirilmiştir (Ünver 1962: 739-762).

Avrupa’dan ihraç edilen kağıtların çoğunluğu Venedik ve Orta Avrupa’ya yakın olan ve daha merkezi konumda olan Livorno kentinden ihraç edilmiştir. Kentin ismi ülkemizde okunuşu itibarı ile Elikorne olarak söylenir. Dilimizde ses değişimine uğrayarak Ali Kurna olarak söylenmeye başlanır. Daha sonraları Avrupa’dan gelen tüm kağıtlar, nereden geldiğine bakılmaksızın ihracatın en fazla olduğu Livorna kenti olmasından mütevellit tümü Ali Kurna kağıtları olarak isimlendirilir (Foto 8). Batıdan gelen kağıtlar ekseriyetle devlet daireleri ve benzer işlerde kullanıldığı gibi Doğudan gelen kağıtlar ise kalite değeri yüksek olması sebebi ile usta hattatlar tarafından tercih edilir. Batı veya Doğudan gelmiş olsun tüm kağıtlar ilk aşamada suyu ve mürekkebi oldukça emici bir yapıda olurlar. Başta İstanbul olmak üzere ülkemizin çeşitli şehirlerinde kağıtlar terbiye edilir (Foto 9). Bu hususta yalnızca kağıt terbiyesi yapılan ticarethaneler kurulmuş ve sanayide önemli bir yer edinerek çok sayıda aileye istihdam oluşturarak geçimlerini sağlamalarında rol oynamıştır. İhraç edilen kağıtların hattatlar tarafından ve devlet dairelerinde kullanımına hazır hale getirmenin aşamaları mevcuttur (Kağıtçı 1936: 209).

Kağıt, kullanıma hazır hale getirilmeden önce çeşitli uygulamalardan geçmelidir. Bu uygulamalar sırası ile âharleme, boyama ve mührelemedir. Tüm bu işlemler ayrı zanaatkârlar tarafından yapılmaktadır. Bunlar kendi aralarında bir iş bölümü yaparak âharleyen, boyayan ve mühreleyen olarak sınıflandırılır. Böylelikle iş yükü azaltılmıştır. Ancak az sayıda kâğıt geldiğinde âharleme, boyama ve mühreleme işini tek bir kişi yapabilir. Bu sınıflandırma çok fazla kâğıdın terbiyesinde kullanılır. Âharleme, kâğıdın nemlenme ve aşınma özelliklerini en aza indiren, yazma esnasında mürekkebin kâğıda nüfus etmesini önleyen ve kâğıdın yüzeyine düzgünlük kazandırarak yazının akışını kolaylaştıran, bozulmalara karşı koruyan uygulamadır (Loveday 2001: 50). Kâğıt Âharleme işlemi çok pahalı olduğu gibi aynı zamanda maharet isteyen, el becerisi ve zaman gerektiren bir iştir. Âharleme işlemi kâğıdın kalitesini artırdığı için bu tür kağıtlar mücellit ve müzehhib dükkanlarında yalnızca işin ustası olan hattatlar, müzehhipler ve bu konulara ilgi duyan kişilere satılır. Bu gibi özellikte kağıtlar çok bulunmadığından bazı sanatçılar ve ilgisi olan kişiler tarafından fazla sayıda alınıp sandıklarda saklanır. Âharli kağıtlar, üzerine kolaylıklı yazı yazılması ve işlenmesi için atölyelerin

ışık almayan, rutubetli, kubbeli odalarında âharlenir. Kullanıma tam manasıyla hazır olunması için âharlendikten sonra en az bir sene geçmesi tavsiye edilir. Bu suretle Süheyl Ünver, defterinde eski hattatların vefatlarından sonra sandıklarında çok sayıda kâğıdın saklandığına şahit olduğunu notlarına eklemiştir. Ünver, mührelemenin âharlemeye göre nispeten daha kolay olduğunu belirtmektedir. Bu işlem için özel olarak hazırlanmış yassı cam mühreler tercih edilir. Mühreli kâğıt olarak isimlendirilen özel kağıtlara bu ismin verilmesi bu sebeptendir. Mühreleme için el yapımı kağıtlar bir tahta üzerine yerleştirilir, mühre aletinin kağıt üzerindeki hareketini kolaylaştırmak için kâğıda kuru sabun sürülür ve kol baskısı ile cam mühre kâğıt üzerinde su yolu takip edilerek gezdirilir, istenilen düzgün yüzeye ve parlaklığa ulaşıncaya kadar işleme devam edilir. Kâğıdın tek bir tarafında yapıldığı gibi her iki yönünün de mührlenmesi mümkündür (foto 10). Böylece kâğıt daha düzgünleşir ve yüzeyi parlar (Derman 1968: 343-344). Yalnızca âharlenen kâğıtta boya ve mürekkep kâğıda derinden nüfus etmeyeceğinden, ıslak pamukla ya da yalamak sureti ile düzeltmeler yapılabilir ancak hem ahârli hem de mühreli kâğıtta, mürekkep ve boya derine işlediğinden bu işlemi yapmak mümkün değildir, kâğıtta iz kalmaktadır. Ünver, kâğıda dair notlarında âharlemin usullerine de yer vermiştir. Âharleme işlemlerinden en çok kullanılanı, şap parçasının yumurta akı ile eritilmesinden elde edilen yumurta ahâridir. Âhar kuruyunca, kuru sabun sürülmüş cam mühre ile kâğıt parlatılır. Ayrıca nişasta ahâri olarak adlandırılan bir âhar çeşidi de bulunmaktadır. Genellikle pirinç nişastası tercih edilir. Nişasta, ılık su ile sulandırılarak hazır hale getirilir ve kâğıt üzerine sürülür. Tıpkı yumurta ahârinde olduğu gibi kuruduktan sonra kuru sabun sürülmüş cam mühre ile mührlenir. Pişmiş pirinç suyu ile elde edilen bir âhar çeşidi daha bulunmaktadır ve pirinç ahâri olarak adlandırılır. Ne çeşit ahârli olursa olsun mürekkep ve boyanın silinerek giderilmesi mümkünse de mührendikten sonra bu işlem yapılamamaktadır. Üzerlerinde gayri resmi herhangi bir değişiklik yapılmaması amacıyla devlet dairelerinde ve resmi işlemlerde mutlak suretle mühreli kağıtlar kullanılarak sahteciliğin önüne geçilmiş olunur. Bu sebeptendir ki ülkemizdeki eski kayıtların güvenilirliğinden şüphe etmeye gerek yoktur. Tezyinat sanatkarları ve hattatlar mühreli kağıtları tercih etmezler. Mürekkep ve boya ahârli kâğıtta derine işlemez ve tashih kolaylaşır. Bu sebeple usta sanatkarlar önceden beri Kur’an-ı Kerim’i ahârli kağıtlar üzerine yazarlar ve bu gelenek günümüze kadar hiç değişmemiştir (Foto 11). Ülkenin ve devletin her türlü kâğıt ihtiyacı “kâğıt eminliği” adı verilen tek bir merkezden karşılanır. Daha sonraları 19. yüzyılda Avrupa’dan âharlanmış ve mührelenmiş İngiliz kağıtları da ihraç edilmiştir. Bu sebepten yerli kâğıt sanayi ortadan kalkmıştır. Günümüzde ise âhar ve mühreleme işi ile uğraşan zanaatkâr kalmamıştır. Ünver kendisinin âharleme ve mühreleme işlerini bildiği ancak yapmadığını ve göstererek öğretmediğini notlarında düşmüş, isteyen kişilere tarif ettiğini belirtmiştir (Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi, 00102 En.No.).

Süheyl Ünver, araştırmalarında günümüz yüzyılına kadar Doğudan ve Batıdan gelen çeşitli filigranlı kağıtlara ulaşabildiğini göstermiştir (Foto 12). 13. yüzyılda kullanılan kağıtların Hint’den ve Orta Asya’dan geldiğini, 14. yüzyılın sonlarına doğru deniz yolu ile Anadolu’ya ve doğu ülkelerine Akdeniz kıyılarında yer alan ülkelerden Avrupa kağıtları sevk edildiği bilinmektedir. Bu kağıtların genelde filigranlı olduğu bilinir. Özellikle 15. yüzyılda ticaret maksadı ile Akdeniz kıyılarından gelen kağıtlarda kuş, taç, çıpa vb. gibi çeşitli filigranlar görülür. Ancak enine ve boyuna çizgili, filigranlı olmayan kağıtlar ise kervan yolları ile doğudan gelmiştir. Bu doğu kağıtları Abâdi olarak adlandırılır. Süheyl Ünver çalışmaları sırasında Avrupa kağıtlarında farklı şekillere sahip pek çok filigranlı kâğıt örnekleri tespit etmiştir. Terazî, taç, hayvan başı, çiçek, haç, yıldız, kuş, çıpa, balık, insan, arslan gibi farklı şekillerde filigranlı kağıtlar Anadolu’ya gelmiş ve kullanılmıştır. Süheyl Ünver bu kağıtlara ulaşmak için Briquet Kataloğu’ndan faydalanmıştır. Katalogta özellikle 15. yüzyıla ait filigranlı kağıtlar dikkat çekmiştir. Örneğin Fatih Sultan Mehmet’in çocukluk dönemine ait filigranlı defteri bu yüzyıl için önemli bir örnek olmuştur (Foto 13).



Foto 7: Âharlı İpek Hint Kâğıdı, Süheyl Ünver’in 00102 Envanter No’lu Kâğıtlar Defteri, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi



Foto 8: Ali Kurna Olarak İsimlendirilmiş Mühreli Batı Kâğıdı, Süheyl Ünver’in 00102 Envanter No’lu Kâğıtlar Defteri, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi



Foto 9: Hindistan’dan Ham Halde Getirilen ve Ülkemizde Ahârlenen Hint İpek Kâğıdı Süheyl Ünver’in 00102 Envanter No’lu Kâğıtlar Defteri, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi

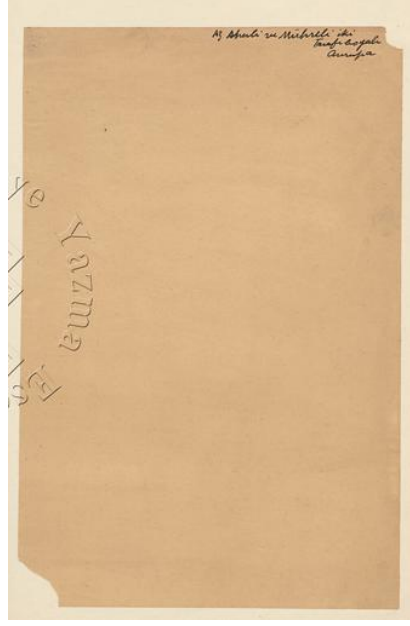


Foto 10: Ahârli ve Çift Taraflı Mühreli Kâğıt, Süheyl Ünver'in 00102 Envanter No'lu Kâğıtlar Defteri, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi



Foto 11: Kur'an-ı Kerim İçin Kullanılan Ahârli Abâdi Kâğıt, Süheyl Ünver'in 00102 Envanter No'lu Kâğıtlar Defteri, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi

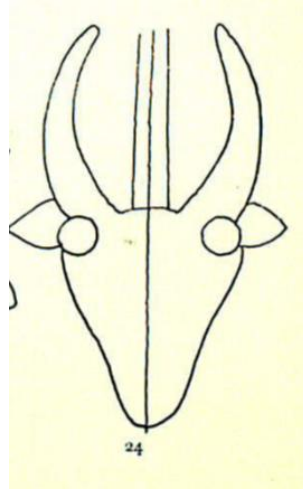


Foto 12: Yavuz Sultan Selim Dönemi Filigran Örneği, Süheyl Ünver'in 00101 Envanter No'lu Filigranlar Defteri, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi

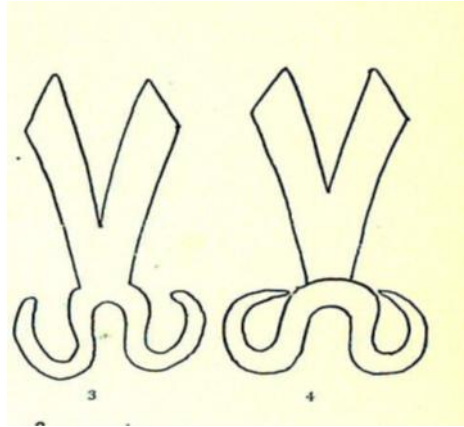


Foto 13: Fatih Sultan Dönemi Makas filigranlar, Süheyl Ünver'in 00101 Envanter No'lu Filigranlar Defteri Arşivi, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi

Süheyl Ünver'in Kâğıtlar Defterlerindeki Kâğıt Çeşitleri

Yazma eserlerin ana malzemelerinden biri olan kâğıt, üretimi ve elde edilmesi açısından geleneksel sanatlarda ciddi bir öneme sahiptir. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Süheyl Ünver Koleksiyonun'da bulunan 00102 envanter no'lu Kâğıtlar defteri içerik olarak Ünver'in araştırmaları ve deneyimleri sonucunda karşılaştığı kâğıt çeşitlerinden oluşmaktadır. İlgili defterde, kâğıtlara örnekleri ile birlikte yer verilmiş ve Ünver tarafından bazılarının yanlarına kendi el yazısı ile notlar alınmıştır. Bahsi geçen kâğıtları ipek Hint kâğıdı, Samani âharlı kâğıtlar, Buhara ipek taklidi kâğıtlar, Venedik kâğıdı, boyalı Venedik, İngiliz kâğıtları, İngiliz çiğ âharsız kâğıtlar ki muhtelif 4-5 rengi var, Abadî boyalı, Şark kâğıdı, İnce ve kalın âharlı kâğıtlar, İngiliz ve Avusturya ham kâğıtları, mühreli Avrupa Ali Kurna kâğıtları ve akkâse olarak sıralamak mümkündür. İpek kâğıt, selülozdan imal edilen uzun ve ince lifleri olan güçlü yapıda bir kâğıt çeşididir (Adanır 2012: 4). Mînyatür sanatında özellikle pamuktan mamül Hint kâğıdı haricinde âharlı ipek Hint kâğıtlarının kullanıldığı da görülmektedir (Binark 1978: 271-289). Ünver, kâğıtlar defterinde Hint kâğıtlarının ipek çamurundan yapıldığını ve bu sebeple pahalı ve değerli olduğunun notunu kendi el yazısı ile örnek kâğıdın yanına not düşmüştür (Resim 14). İpek Hint kâğıdının imalat aşaması pahalı olduğu için az sayıda temin edildiğini ve bu sebeple hattatlar tarafında çok kullanılmadığını belirtmektedir. Samani ve Buhara'dan temin edilen ve imalatında ipek çamuru kullanılan diğer kâğıt çeşitleri de Samani kâğıtlar ve Buhari ipek taklidi kâğıtlardır. Ünver'in kâğıtlar defterine örneklerini koyduğu Samani âharlı Hint ipek kâğıtlarının tümünün Reisü'l Hattâtîn Hacı Kâmil Efendi tarafından terkip edildiği belirtilmiştir. Sâmani âharlı ipek kâğıtların Doğudan gelen kâğıtlar olması ve şehrin ismini aldıklarından dolayı bu şekilde kayda geçmişlerdir (Foto 15).

XVIII. yüzyılda kağıt sanayii Venedik’te önemli ticaret kollarından biri olmuştur. O dönemde üretilen kağıtların %81,6 oranında büyük bir kısmı Osmanlı Devleti’ne ihraç edilmekteydi (Oral 2022: 26). İtalya’dan ithal edilen kağıtlar Venedik (Resim 16), Şimali ve Livorno (Elikorne) limanlarından yola çıkmaktaydı ancak sayıca en fazla gemi Livorno’dan olduğu için genel olarak buradan gelen tüm kağıtlar, Osmanlı’da Elikorne kağıtları olarak bilinirdi (Foto 17). Ünver, ayrıca Venedik’ten gelen kağıtların filigranlı olduklarını belirtmiş ancak hiçbir zaman tümünün âharlı ve mühreli olarak gelmediğini, birçoğunun burada âharlenerek, boyanarak ya da sadece mührelenerek satışa sunulduğunu el yazısı olarak notlarına düşmüştür (Ünver 1962: 740) (Resim 18). Batı kağıtlarının tümü ise filigranlıydı ve böylelikle hangi ülkelerde imal edildikleri kolayca anlaşılabilirdi. Ünver, Kağıtlar defterine Avrupa kağıtlarından da örnekler eklemiş ve yine kendi el yazısı ile hangi ülkelerden geldiklerini de not etmiştir (Resim 19-20). Bu ülkeler arasında İngiltere ve Avusturya bulunmaktadır (Resim 21). Ünver, 102 envanter no’lu kağıtlar defterinde Avrupa kağıtlarının XIX. yüzyıldaki âharlı ve mühreli kağıtlardan farkını şöyle anlatmıştır: “Bir parça siyah boyaya herhangi bir renk sürülür. Kuruyunca yalanır. Leke bırakmadan yazı kaybolursa âharlanmış (yumurta akı ile) demektir. Eğer yalayınca yazı kalıyorsa, kâğıt boyayı emmemiş ise yalnız mührelenmiş demektir.”¹ Venedik’ten gelen kağıtlarla ilgili aldığı bir diğer notta ise buradan gelenlerin tümüne Ali Kurna kâğıt dediklerini ve rahmetli Hattat Hacı Kamil Efendi’nin birleştirildiği kağıtların tümüne Venedik dendiğini ancak üzerlerinde Venedik diye işaret bulunmadığını belirtmiştir.



Foto 14: İpek Hint Kâğıdı Süheyl Ünver'in 00102 Envanter No'lu Kâğıtlar Defteri, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi

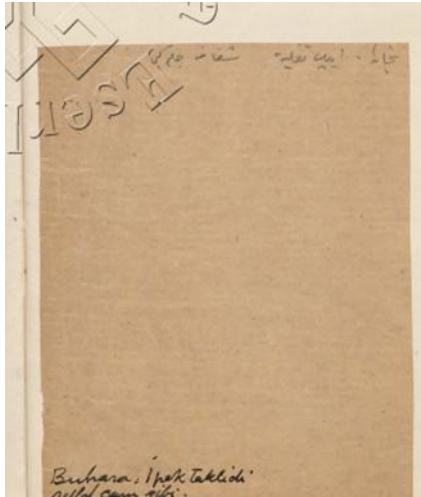


Foto 15: Buhari İpek Taklidi Kâğıt Süheyl Ünver'in 00102 Envanter No'lu Kâğıtlar Defteri, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi

¹ Süheyl Ünver'in bu açıklaması Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezi'nde yer alan 102 envanter numaralı “kağıtlar” adlı defterde yer almaktadır.

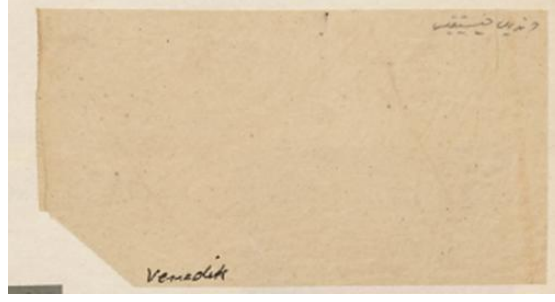


Foto 16: Venedik Kağıdı Süheyl Ünver'in 00102 Envanter No'lu Kâğıtlar Defteri, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi



Foto 17: Mühreli Avrupa Ali Kurna Kağıdı Süheyl Ünver'in 00102 Envanter No'lu Kâğıtlar Defteri, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi

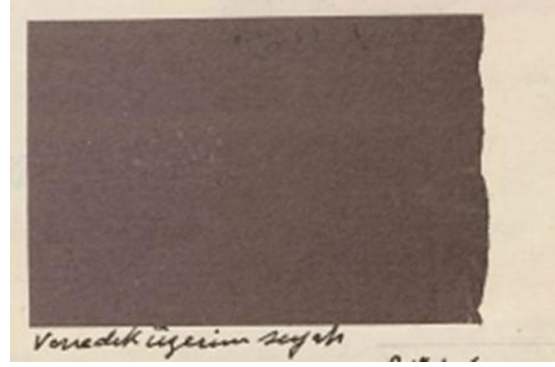


Foto 18: Boyalı Venedik Kağıdı Süheyl Ünver'in 00102 Envanter No'lu Kâğıtlar Defteri, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi



Foto 19: Avrupa Kağıdı Süheyl Ünver'in 00102 Envanter No'lu Kâğıtlar Defteri, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi

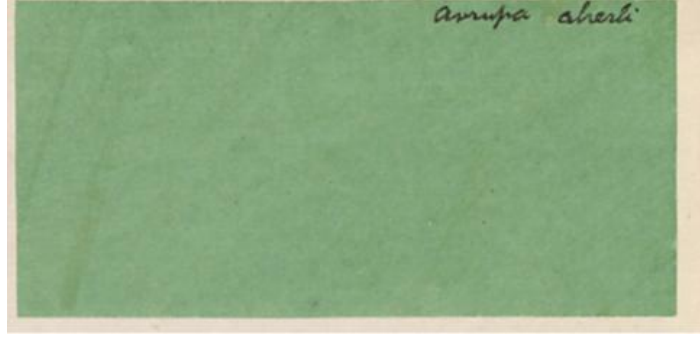


Foto 20: Avrupa Ahârlı Boyalı Kâğıt Süheyl Ünver'in 00102 Envanter No'lu Kâğıtlar Defteri, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi

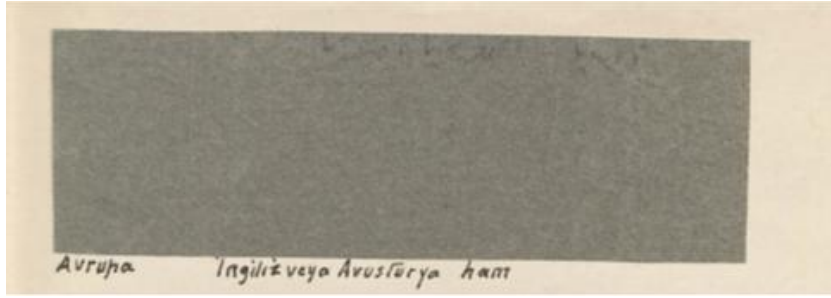


Foto 21: Avrupa Kâğıdı / İngiliz veya Avusturya Ham Süheyl Ünver'in 00102 Envanter No'lu Kâğıtlar Defteri, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi

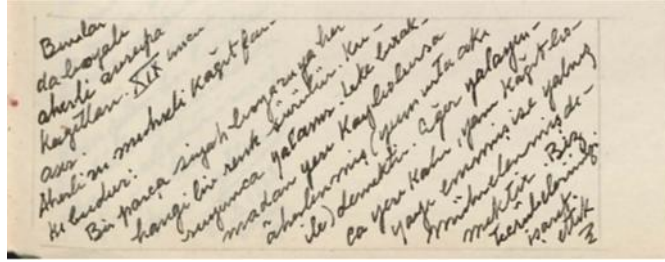


Foto 22: Avrupa Kâğıtlarının Özelliğini Anlattığı Not Süheyl Ünver'in 00102 Envanter No'lu Kâğıtlar Defteri Arşivi, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi

Ünver'in “Kağıtlar” defterinde bahsettiği diğer bir kâğıt çeşidi de Doğu (şark) kağıtlarıdır. Şark kağıtları filigransız olarak üretilmektedir. İnce-kalın ve âharlı-âharsız olarak kendi içinde çeşitlendirilir. Filigransız şark kağıtlarının İslam eserlerinde X. yüzyıla değin kullanıldığı görülmektedir. Bu kağıtlar özellikli kağıtlardır ve dönemin yazma eserlerine ayrı bir özellik katmıştır. Bu özellikleri kalın ve âharlı olmalarından kaynaklanmaktadır ve kaba olanlarının murakka yapımında kullanıldığını, âharlenmeden önce iki tarafının da boya kazanına daldırılarak boyandığını Ünver defter notlarına eklemiştir (Foto 23). Bu sebeple ince ve âharlı kağıtlara daha çok yakın dönem eserlerinde raslanmaktadır (Bilgin 2013: 396-373). Ünver'in ince ve kalın âharlı şark kağıtları ile ilgili defter notlarında, bahsi geçen kağıtların Çin, Buhara, Semerkant gibi doğunun çeşitli yerlerinden geldiği belirtilmiştir. Kağıtlar defterinde dikkati çeken bir diğer not ise “akkâse” için kullanılmış kağıtlardır. Akkâse, bir diğer adıyla yazılı ebru, hattatların ve ebrucuların kullandığı bir ebru çeşitidir. Kâğıda yazılmış yazı alanı arap zamkı ile kaplanır. Daha sonra kâğıt ebru teknesine yerleştirilir. Zamklı alanlar boyayı emmediği için renklenmez. Yazının etrafı ise ebrulu şekilde renklenir. Bu tekniği hattat ve ebru ustası Necmeddin Okyay bulmuştur (Derman 1977: 21). Bu tekniği geliştiren yine Necmeddin Okyay'dır ve kendisinin bulduğu çiçekli ebrular tekniğine Necmeddin Ebrusu adının verilmesi, Süheyl Ünver'in önerisi ile olmuştur (Erkmen, Atayol 2018: 110). Ünver, kağıtlar defterinde akkâse kağıtların XVII. ve XIX. yüzyılda kullanıldığı, yazı yerinin boyasız olduğunu not düşerek (Foto 24) bu teknik için kullanılan Avrupa'dan gelen âharlı bir kâğıdı örnek göstermiştir (Foto 25).

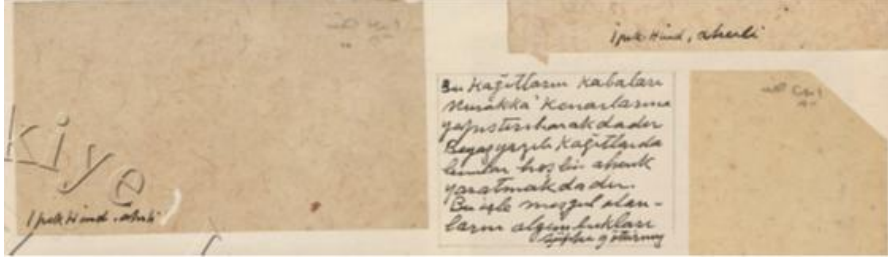


Foto 23: Kaba Şark Kâğıdı Süheyl Ünver'in 00102 Envanter No'lu Kâğıtlar Defteri, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi

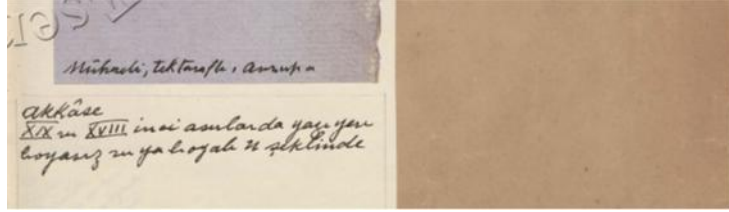


Foto 24: Akkasede kullanılan kâğıtlar Süheyl Ünver'in 00102 Envanter No'lu Kâğıtlar Defteri, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi



Foto 25: Ahârlı Akkâse Avrupa Kağıdı Süheyl Ünver'in 00102 Envanter No'lu Kâğıtlar Defteri, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi

Sonuç

Türk tezyini sanatların duayeni olan Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver, hekim, sanatçı, araştırmacı gibi çok yönlü kimliği ile Türk sanat tarihine katkıları olmuş nitelikli bir bilim adamıdır. Hazırlamış olduğu çeşitli konular hakkındaki araştırmaları, bugün yayımlanmış, kaynak eser halinde kullanılmaktadır. Başta tıp olmak üzere çoğu bilim, kültür ve sanat tarihine dair kitap, makale, tebliğ, ansiklopedi maddesi, gazete yazısı gibi farklı kalemlerde yayımlar yapmıştır. Hekim olmasından dolayı tıp tarihi ile ilgili çeşitli araştırmalar yapmış, özellikle ünlü hekimlerin hayat hikayelerini ele alan çalışmalar hazırlamıştır. Ayrıca ilim tarihçisi olarak Selçuklu-Osmanlı alanında astronom gibi çeşitli bilimlerini incelemiş, Anadolu ve Avrupa kütüphanelerinde yazma eserler üzerine araştırmalar yapmıştır. Gerek sanat gerekse bilim alanında çok yönlü kimliği ile gelecek kuşaklara hazine bırakan Süheyl Ünver klasik Türk sanatlarının da önemli bir sanatkarı olmuştur.

Sanata ve özellikle klasik Türk kitap sanatlarına olan ilgisi bu sanatların günümüze taşınmasında büyük emeği olmuştur. Kendisi usta bir müzehhip, ressam ve şairdir. Türk süsleme sanatının her dalı için özgün araştırmalar yapmış, bu sanatının gelecek kuşaklara aktarılması için öğrenciler yetiştirmiştir. Sahip olduğu ve çoğunluğunu Süleymaniye Kütüphanesine vakfettiği arşiv dosyalarında ve defterlerinde klasik tezyini sanatların temel usul ve ilkelerini anlatan karakalem ve suluboya örnekler ve çizimler yer almaktadır. Bu çizimler kültür tarihimize ve tezyini sanatlarımıza kaynaklık eden önemli birer belge halindedir. Süheyl hocanın resme olan merakı ile şehir manzaraları çalışmış, özellikle Anadolu'ya ve İstanbul'a ait suluboya ve karakalem şehir betimlemeleri hocası ressam Ali Rıza Bey'in izninde yol almaya çalışmış, belge niteliğinde çalışmalar olmuştur.

Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver'in hazırladığı defterlerden 1150 adeti Süleymaniye Kütüphanesine vakfedilmiştir. Ayrıca bu arşiv ve belgeler Süleymaniye Kütüphanesi dışında farklı kurumlara vakf edilmiştir.

Bilim tarihi ile ilgili arşiv İstanbul Kandilli Rasathânesine, sulu boya resimlerden oluşan tarih ile alakalı 400 adet dosya Ankara’da Türk Tarih Kurumuna, şahsi kütüphanesi ve tıp tarihi ile ilgili dosyalarını İstanbul Üniversitesi, Cerrahpaşa Tıp Fköltesi, Tıp Tarihi Enstitüsüne bağışlamıştır. Bunların dışında kızı Gülbün Mesara’da tamamlanmış defterler, dosyalar, tezhip, minyatür, kâğı örnekleri, sulu boya resimlerle tomarlar halinde tasnif edilmemiş zengin bir arşiv daha vardır. Bugüne kadar bu defterlerden yirmi kadarının da tıpkıbasımı gerçekleştirilmiştir.

Makalede ele alınan 00101 ve 00102 envanter numaralı kâğıt ve filigranlar ile ilgili defterlerde Süleymaniye Kütüphanesi’ne bağışlanmış önemli çalışmalardandır. Birer kültürel miras olan bu defterler Osmanlı kâğıt tarihini ve ticaret gelişimini anlatarak dönemin sosyo ekonomik ilişkileri hakkında da bilgi vermektedir. Birer belge niteliğinde olan bu defterler gelecek kuşaklara aktarılmış önemli belgelerdir.

Kaynakça

- Adanır, Tülin (2012). “Yazma Eserlerin Restorasyonunda Kullanılan Kâğıtlar ve Bir Doğal Kâğıt Yapımı”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 5 (9), s. 1-21.
- Bilgin, Orhan (2013). “Yazma”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, (43), 396-373.
- Binark, İsmet (1978). “Türkler’de Resim ve Minyatür Sanatı”, *Vakıflar Dergisi*, 12, 271-289.
- Derman, M. Uğur (1986). “Kâğıda Dair”, *İslam Düşüncesi Dergisi*, 5, 338-347.
- Derman, M. Uğur (1977). *Türk Sanatında Ebru*, İstanbul: Akbank Yayınları.
- Erkmen, Aslıhan; Atayol, Pınar (2018). Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver’in Geleneksel Türk Kitap Sanatları Tarih Yazımına Katkısı: Necmeddin Okyay Defterleri, *Sanat Tarihi Yıllığı*, (27), 101-137.
- Güven, İ.M.V. Noyan; Kaplanoğlu, Lütfü; Yangöz, Hayrettin (2012). “Kâğıt Yüzeyine Uygulanan Sanat Eserlerinde Kâğıdın Önemi”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt 5, Sayı 9, s.46-59.
- Kâğıtçı, M. Ali (1936). *Kâğıtçılık Tarihçesi*, İstanbul: Kader Basımevi.
- Kazancıgil, Ratip (1999). *Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver’in Edirnesi*. İstanbul: Edirne Valiliği Yayınları.
- Loveday, Helen. (2001). *Islamic Paper: A Study of the Ancient Craft*. United Kingdom: PJ Print.
- Mahir, Banu (2009). “Kitap Sanatları Araştırmaları”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, (14), s.209-248.
- Mesara, Gülbün; Kazancıgil, Aykut; Sayar, A. Güner (2017). *A. Süheyl Ünver Bibliyografyası*, İstanbul: İşaret Yayınları.
- Oral, Özgür (2022). “Dokumadan Kâğıda: 18. Yüzyılda Osmanlı Devleti ile Venedik Arasında Mübadele Olunan Bazı Emtia”, *Toplumsal Tarih Dergisi*, Sayı 339, s.26.
- Özkan, Ömer (2001). “El Yazması ve Nadir Eserlerde Kâğıt ve Filigranlı Kâğıt Kullanımı”, *Hacı Bektaş Veli Dergisi* (20), s. 15.
- Sayar, A. Güner (2012) “Ahmet Süheyl Ünver, Türk Tıp Tarihçisi, Hekim, Ressam ve Tezhipçi”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, (42), s.350-352.
- Temiz, Melike (2022). “Süheyl Ünver’in Gizli Hazinesinden Üç Eser”, *Lale*, (6), s.90-93.
- Ünver, A. Süheyl (1934). *Selçuklularda ve Osmanlılarda Resim, Tezhip, Minyatür*, Ankara: Türk Tarih Kurumu, Akşam Matbaası.
- Ünver, Süheyl (1962). “XV. Yüzyılda Türkiye’de Kullanılan Kâğıtlar ve Su Damgaları”, *Belleten Dergisi*, 26 (104), s.739-762.
- Ünver, Süheyl (Tarih yok). 00102 Envanter Numaralı “Kâğıtlar” Defteri, Süleymaniye Kütüphanesi, Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi, Basılmamış.
- Ünver, Süheyl (Tarih yok). 00101 Envanter Numaralı “Filigranlar” Defteri, Süleymaniye Kütüphanesi, Konservasyon ve Araştırma Merkezi Arşivi, Basılmamış.
- URL 1. <https://www.gzt.com/arkitekt/cok-yonlu-bir-tezhip-sanatcisi-suheyl-unver-3593234> (Erişim Tarihi: 16.12.2024).
- URL2. <https://www.gzt.com/derin-tarih/sanat-tarihimizi-yasatan-hekim-suheyl-unver-3649910> (Erişim Tarihi: 16.12.2024).

URL 3. <https://www.insaniyet.net/suheyl-unver-ve-turkceye-hizmeti> (Erişim Tarihi: 16.12.2024).

URL 4. <https://www.yenisafak.com/hayat/suleymaniye-kutuphanesindeki-suhey1-unver-koleksiyonu-zenginlesiyor-3819563> (Erişim Tarihi: 16.12.2024).

URL 5. <https://www.scribd.com/document/695152329/Su-hey1-U-nver-Koleksiyonu-Su-leymaniye-Ku-tu-phanesi>
(Erişim Tarihi: 16.12.2024).

URL 6. <https://www.scribd.com/document/695152329/Su-hey1-U-nver-Koleksiyonu-Su-leymaniye-Ku-tu-phanesi>
(Erişim Tarihi: 16.12.2024).

TARIK BUĞRA'NIN "MARTI" VE "FAL" HİKÂYESLERİNDE GÜNLÜK HAYATIN ARDINDAKİ BİREY

*Dinçer ÖZTÜRK**

Öz

Birey ve bireyin gerçekleri Türk edebiyatında çoğu yazar tarafından ele alınan bir konu olmuştur. Türk hikâyeciliğine sanatıyla yön veren aydınlar ve modern edebiyat temsilcileri arasında önemli bir konuma sahip modernist hikâye yazarlarından Tarık Buğra, günlük hayatın ardında bireyin yalnızlığı, tutunamayışı, çaresizliği, bunalımı gibi izlekler ile kaleme aldığı pek çok hikâyeleriyle karakterlerin içsel dünyalarını derinlemesine inceleyerek insanın duygusal karmaşıklıklarına, çelişkilerine ve içsel mücadelelerine vurgu yapar. Bu çalışmada insanları ve varlıkları kendi durumları içinde ele alan, bireyin duygularına yönelen, onların insani duygularını büyük bir hassasiyetle irdeleyen Türk edebiyatına ve kültürüne önemli katkılarda bulunmuş ve okuyucuları derin düşüncelere sevk etmiş Tarık Buğra'nın "Martı" ve "Fal" isimli hikâyelerinde günlük hayatın ardındaki birey ortaya konulacaktır.

Anahtar Sözcükler: Tarık Buğra, Cumhuriyet dönemi, hikâye, birey, yalnızlık.

THE INDIVIDUAL BEHIND DAILY LIFE IN TARIK BUĞRA'S "SEAGULL" AND "FAL" STORIES

Abstract

The individual and the realities of the individual have been a subject addressed by many writers in Turkish literature. Tarık Buğra, one of the modernist story writers who has an important position among the intellectuals and modern literature representatives who have shaped Turkish storytelling with their art, emphasizes the emotional complexities, contradictions and internal struggles of people by deeply examining the inner worlds of the characters with many of his stories written with themes such as the loneliness, inability to hold on, helplessness and depression of the individual behind daily life. In our study, the individual behind daily life will be revealed in the stories of Tarık Buğra, "The Seagull" and "Fal", who has made significant contributions to Turkish literature and culture by addressing people and beings within their own situations, addressing the emotions of the individual and examining their human feelings with great sensitivity and has led readers to deep thoughts.

Keywords: Tarık Buğra, Republic period, story, individual, loneliness.

Giriş

Hikâye toplumun ruhunu yansıtan, insan deneyimini derinlemesine irdeleyen ve insanı düşünmeye, hissetmeye, değişime, dönüşüme sevk eden, ders çıkarma isteği uyandıran en kadim edebî türlerin başında gelir. Tarih boyunca pek çok türe kaynaklık etmesinin yanı sıra toplumsal dinamiğin nabzını da nakleden, aksettiren ve dönüştüren bir görevi de yerine getirir. Dolayısıyla hikâyenin tarihi, insanlığın, medeniyetin ve kültürün de tarihi olarak ifade edilebilir.

Edebiyatımızda köklü bir geçmişe, zengin bir anlatı geleneğine dayanan ve “*XIX. yüzyıl içerisinde geleneksellikten sıyrılıp biçim değiştiren*” (Demir 2006: 99) hikâye, sözlü ve yazılı gelenekten beslenerek edebî gelişim sürecinde önemli bir rol oynar. Bu minvalde içerik konu ve anlatım açısından *Dede Korkut Hikâyeleri* önemli bir yer teşkil etmektedir. Burada bir yönüyle Türk toplumunun sosyal, siyasal ve kültürel durumu verilir. Selim İleri, “Türk Öykücülüğümüzün Genel Çizgileri” (İleri 1975: 2-29) adlı makalesinde Giritli Ali Aziz Efendi’nin 1796-1797 tarihlerinde kaleme almış olduğu *Muhayyelat*’ın, eski hikâyeciliğimizin özelliklerini ihtiva ettiğine dikkat çeker. Bu eserin önemli özelliklerinden biri nakledilen olayların XVIII. yüzyıl İstanbul yaşamından pasajlar sunmasıdır. “*Türk edebiyatında yazılı anlatımın başlangıcındaki ilk eser*” (Gökalp 1999: 186) bu bağlamda hikâye; sosyal, siyasal ve kültürle durumu ortaya koymanın yanı sıra sosyolojiden psikolojiye, yönetimden iktisada, tarihten edebiyata hemen her bilim alanına dair de önemli doneler ihtiva eder. Öyle ki sosyal bilimlerin birçok alanı hikâyeden yararlanmış, ele aldığı konulardan hareketle toplumu ve bireyi çözümlenmeye çalışmıştır.

Tanzimat döneminde de Batılı anlamda bu alanda ilk örnekler verilir. Edebiyatımızda pek çok alanda ilklerin ortaya konulduğu Tanzimat döneminde Türk öykücülüğü farklı bir mecraya kayar. Bu dönemden önceki gelenekten beslenen anlatılardan destek alan hikâye, Emin Nihat ve Ahmet Midhat Efendi ile farklı bir hüviyete bürünür. Samipaşazade Sezai ve Nabizade Nazım bunların açmış oldukları damardan ilerleyerek Türk hikâyeciliğine katkıda bulunmuşlardır. Samipaşazade Sezai’nin *Küçük Şeyler* ile Nabizade Nazım’ın *Karabibik* adlı eseri, hikâye türünün nasıl olması gerektiğinin ortaya konulması bakımından kıymetlidir. Dönemin aydınları, bu eserlerle Türk edebiyatında yeni bir dönemin başlangıcını işaret etmişlerdir. “*Bu hikâyelerle birlikte Türk edebiyatında hikâye, Avrupalılar’ın short story adını verdiği kısa ya da küçürek hikâyeciliğe doğru evrilir*” (İlhan 2012: 64). Nitekim Emin Nihat, Ahmet Midhat Efendi, Samipaşazade Sezai ve Nabizade Nazım gibi edebiyatçıların yoğun gayretleri ve çalışmalarıyla başlayan bu süreç, Halit Ziya Uşaklıgil ve sonrasında gelen yazarların sayesinde başka bir seviyeye ulaştığı görülmektedir. Böylece hem Batılı anlamda modern bir Türk hikâyeciliğinin temelleri atılmış hem de modern hikâyecilik bağlamında devrim niteliğinde gelişmeler yaşanmaya başlanmıştır.

Hikâyeciliğimiz modern anlamda asıl ivmeyi Edebiyat-ı Cedîde ve Cumhuriyet dönemi Türk romancı/hikâyeci Halit Ziya Uşaklıgil ile yakalar. Avrupaî hikâye tekniğinin safha safha geliştiği ve genellikle daha gerçekçi, natüralist ve psikolojik bir yaklaşımın benimsendiği Edebiyat-ı Cedîde döneminin hikâyelerinde genellikle toplumsal eleştiriler, psikolojik derinlikler ve bireyin iç dünyasına odaklanma gibi temalar işlenir. Halit Ziya Uşaklıgil, sade bir anlatımla kaleme almış olduğu hikâyeleriyle konuları gerçekçi bir düşünce ve yaklaşımla işleyerek, günlük hayatı, yaşamın çeşitli yönlerini ele alır. “*Daha çok fertlerin çevreden gelme bazı ıstıraplarının tasvir ve tahliline çalışan*” (Akyüz 1995: 118) Uşaklıgil, Türk edebiyatına hikâye kitapları aracılığıyla gerek nicelik gerekse nitelik bakımından her kesimden insanları etkilemiş ve kendinden sonrakilerde önemli bir iz bırakmıştır.

Türk edebiyatının zengin geleneğinin bir parçası Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında hikâyecilik, yeni bir dönemin başlangıcını işaret eder. Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte Türkiye’de edebiyat alanında da önemli değişimler yaşanır. Bu dönemde hikâyecilik hem içerik hem de tarz açısından çeşitlenerek gelişim sağlar ve “*hikâye türü etrafındaki bir canlılık hemen dikkati çeker*” (Kahraman 2006: 129). Cumhuriyet dönemi Türk hikâyeciliği minvalinde, farklı temaları ve yaklaşımları içeren birçok önemli eser üretilir. Cumhuriyet döneminde içerik bakımından geniş bir yelpazeye sahip olan hikâye türünde pek çok konuya temas edildiği gibi günlük hayatın ardındaki birey de işlenir. Günlük hayatın ardında insan ifadesi genel olarak günlük yaşamın sıradan görünen yüzünün ötesinde yatan derin insan gerçekliğini ifade etmek için kullanılır. Kullanılan ifade, insanların günlük rutinlerinin ve dış görünüşlerinin altında yatan duyguları, düşünceleri ve karmaşıklıkları vurgular. Her insanın yaşamında sık sık karşılaşılan olaylar ve durumlar, aslında daha derin ve

karmaşık insanlık deneyimlerine işaret edebilir. Bu bağlamda, gündelik yaşamın arkasındaki insan, insanın içsel dünyasını ve varoluşsal sorunlarını anlamak için bir pencere sunar. Bu ifade, edebiyatta, felsefede ve psikolojide sıklıkla kullanılır ve insanın sıradan yaşamının ötesindeki derinliklerini keşfetmeyi amaçlar. Kavram, insanın dış dünyasının ötesindeki iç dünyasına odaklanarak daha derin bir anlayış ve duygudaşlık geliştirmeyi teşvik eder.

Türk edebiyatında tarihsel süreç içerisinde hikâyeler üzerinde durulan ana temalardan günlük hayatın ardındaki birey meselesi, mitolojik ve arketipsel olduğu kadar günümüz hikâyelerinde de varlığını korumaktadır. Nitekim bu başat tema, dünya edebiyatında olduğu gibi Türk hikâyesinin de odağındaki konulardan biri haline gelmiştir. Günlük hayatın doğallığının seyrine insanın gerçekliği akmaktadır. Akış, görmezden gelinmeyecek kadar derindir ve ele alınmaya değerdir. Bu nedenle çoğu hikâye ve roman, insanın günlük hayatının arkasında yatan realiteyi konu ederek işlemektedir. Günlük sıradan konular ve bu konuların ardındaki insan gerçekliği, hikâye ve romana sanayi devrimi ve dünya savaşlarından sonra gelişen modern dünya görüşü ve bu görüşlerin eleştirildiği modernist anlatılarla girmiştir. Dolayısıyla insana ve insanın değişen gerçekliğine olan önem artmıştır. Türk hikâyeciliğinde günlük hayatın seyrindeki birey, genellikle edebiyatın önemli temalarındandır. Konu edinilen tema, çoğu zaman sıradan gibi görünen insanların yaşamlarının derinliklerine, içsel dünyalarına ve duygularına odaklanır. Günlük yaşamın arkasındaki birey, sıradan görünen bir dizi olayın altında yatan insanın içsel karmaşıklığını ve zenginliğini ifade eder. Türk hikâyeciliğinde, özellikle modern ve çağdaş dönemde, birçok yazar günlük hayatın ardındaki bireyi ele almıştır. Düşüncüyü işleyen hikâyeler, genellikle karakterlerin günlük yaşamlarındaki olağan dışı ya da derin duygusal deneyimlerini konu alır. Bu hikâyeler, insanın iç dünyasına, aile ilişkilerine, toplumsal normlara ve diğer günlük yaşam dinamiklerine odaklanarak okuyucuya derinlemesine bir portre sunar.

1. Tarık Buğra’nın Hikâyeciliği

Cumhuriyet döneminde, Kurtuluş Savaşı ve Anadolu ekseninden çıkılıp bireyin iç dünyasını esas alarak eserler ortaya koyan sanatkarlar, genellikle bireyin bilinçaltı dünyası, yalnızlık, iç sorgulamalar, bunalım gibi temalar işler. Türk edebiyatında günlük yaşam boyunca insanı, bireyi başarılı bir şekilde ele alan birçok hikâye yazarı bulunmaktadır. Türk edebiyatında insan gerçekliğini ele alan başat isimlerden Tarık Buğra, edebiyat hayatına hikâyeye giriş yapar. Hikâyelerinde, yaşadığı dönemde güçlü bir şekilde etkisini devam ettiren toplumcu gerçekçi özellikler çoğunlukla görünmez. Öykülerinde daha çok bireyin iç dünyasının günlük hayata yansımalarını işler, onların içsel dünyasını gün yüzüne çıkarır. *“Hareket ve davranışlarımız, çok kere düşündüklerimizin ve içimizin tam ifadesi değildir. Tarık Buğra, kişinin içinden dışına doğru zayıflayarak, değişerek, terse dönerek yürüyen düşüncelerin ifadesi olan hareketlerin yorumlanması üzerinde durur”* (Lekesiz 2017: 305-306). “Martı” ve “Fal” hikâyeleri de insanın iç dünyasına yönelerek içinde bulunduğu mevcut durumun sıkıntılarını anlatır. Günlük hayatın ardındaki bireyi ele alan Buğra, hikâyelerinde sıradan insanların yaşamlarını, iç çatışmalarını, umutlarını ve hayal kırıklıklarını işleyerek okuyucuya insanın evrensel deneyimlerini sunar. Bu hikâyeler genellikle *“içten, ikna edici, okurda iğreti intibai uyandırmayan bir anlatımla”* (Karataş 2009: 129), gerçekçi bir üslupla yazılmıştır ve okuyucunun kolayca bağ kurabileceği karakterlerle doludur. Tarık Buğra, hikâyelerinde genellikle kişilerin iç dünyasına yoğunlaşırken yaşanan toplumsal çatışmaları insan psikolojisi alanında irdeleyip değerlendirir.

Kendi değerlerini bilen ve köklerinden beslenen (Kanter 2019: 130) Tarık Buğra, hikâyelerinde Türk toplumunun farklı kesimlerini, tarihî olayları ve toplumsal dönüşümleri ele alır. Toplumsal meselelere karşı keskin bir bakışı ve hikâye anlatma yeteneğiyle okuyucularda yankı uyandırır. Eserlerinde sıklıkla insanların içsel çatışmalarını, ideallerini ve hayal kırıklıklarını işler. Ayrıca, Türkiye’nin siyasi ve toplumsal yapısını derinlemesine ele alıp irdelerken gerçekçi bir üslupla kaleme aldığı hikâyelerinde okuyuculara insan doğasının evrensel yönlerini de sunar. Onun eserlerindeki karakterler genellikle gerçek hayattan esinlenir ve okuyucuların kendilerini kolayca tanıyabilecekleri ve duygudaşlık kurabilecekleri özelliklere sahiptir. Nitekim hikâyeleri ve romanları, Türk edebiyatının önemli bir dönemini ve Türk toplumunun zenginliklerini anlamak için değerli bir kaynak olarak kabul edilir.

Tarık Buğra, kaleme aldığı hikâyeleriyle Türk hikâyeciliğinin önemli isimlerinden biri olmuştur. Buğra’nın öyküleri, belli bir edebî kıymete haiz metinlerdir. Muhtelif dergi ve gazetelerde yayımlanan 82 öyküsünden ancak 56’sı kitaplaştırılmıştır (Karataş 2009: 119). Bugün hâlihazırda okur huzuruna çıkan

Oğlumuz Yarın Diye Bir Şey Yoktur öykü kitabında Buğra'nın kendi seçtiği otuz dört öykü yer almaktadır. Hikâyelerinde konu olarak döneminin toplumcu gerçekçi anlayışından sıyrılarak bireysel konulara yönelir. Bu yönelişi geniş bir çerçevede işleyen Tarık Buğra: "*Hikâyelerinde yer alan sosyal çevre oldukça geniş ve renklidir. Orta halli aileler, tutkulu gençler, taşra hayatına mensup insanlar, onun hikâyelerinde başarıyla ele aldığı kişilerdir. Bunların toplumla olan ilişkileri, ihmal edilmekle birlikte asıl üzerinde durulan unsur; tedirginlikleri, sıkıntıları ve bunalımlarıdır*" (İslam 2013: 356). Bunların yanında öykülerinin çoğu, günlük hayattan kesitler sunan durum hikâyesi özelliği taşır. Buradan yola çıkarak "Martı" ve "Fal" hikâyeleri Tarık Buğra'nın hikâyeciliğini çoğu yönüyle göstermesi bakımından önemlidir.

2. Bireyin Hikâyeye Konu Oluşu

Bireyin hikâyeye konu oluşu, edebiyatın en temel ve güçlü unsurlarından biridir. Edebî eserler, genellikle karakterlerin iç dünyalarını, yaşadıkları olayları ve bu olaylar karşısında verdikleri tepkileri merkeze alır. Bir hikâyenin veya romanın kalbi genellikle bu karakterlerin etrafında döner ve onların deneyimledikleri, hissettikleri ve düşündükleri üzerinden okuyucuya derin bir yolculuk sunar.

Her birey, kendi hayatında birçok hikâyeye barındırır. Bu hikâyeler, kişisel deneyimlerden kaynaklanabilir veya hayal gücünün ürünü olabilir. Ancak edebiyatta, bir karakterin hikâyeye konu oluşu sadece olayların anlatımıyla sınırlı değildir; karakterin iç dünyasının ve duygusal zenginliğinin de etkili bir şekilde aktarılması gerekir. İşte bu noktada, bireyin hikâyeye katkısı ve önemi daha da belirginleşir. Bir karakterin hikâyeye konu oluşu, okuyucunun empati kurabilmesini sağlar. Okuyucu, karakterin yaşadığı sevinçleri, üzüntüleri, korkuları veya umutları deneyimler gibi hisseder ve bu sayede hikâyenin içine daha derinlemesine girebilir. İyi bir karakterizasyon, bir karakterin sadece fiziksel özelliklerini değil aynı zamanda iç dünyasını da doğru bir şekilde yansıtmalıdır. Bu, okuyucunun karakterle bağ kurmasını ve onunla birlikte duygusal bir yolculuğa çıkmasını sağlar.

Bireyin roman ve hikâyeye konu oluşu, edebî eserlerin derinliğini ve zenginliğini artıran önemli bir unsurdur. Yazarlar, karakterlerini gerçekçi ve içgüdüsel olarak betimleyerek okuyucuları hem düşündürür hem de duygusal olarak etkilerler. Bu etkiyi oluşturabilmek için anlatıma başvuranlar için "*Anlatma serüveni, bir yönüyle gerçek dünyanın şekli şemali ve yaşanırlığını yeniden keşfetmektir*" (Karadeniz 2000: 214). Anlatımın sağlanması içinde okuyucu ve anlatıcı arasında bir etkileşim olmalıdır (Barthes 1988: 51). Bu etkileşimi sağlayan edebî eserler sadece hikâyeye anlatma aracı olmaktan öte, insan doğasını, toplumsal ilişkileri ve insanın iç dünyasını anlama ve keşfetme aracı haline gelirler. Karakterin iç dünyasının ve motivasyonlarının incelikli bir şekilde işlenmesi, hikâyenin daha inandırıcı ve etkileyici olmasını sağlamanın yanı sıra yaşanan dönüşümler, çatışmalar veya içsel çelişkiler, hikâyenin ilerleyişini de şekillendirir ve okuyucunun da bu süreçte karakterle birlikte değişmesine olanak tanır.

Sosyal yaşam, edebî eserden ayrı düşünülemez. Dünya üzerinde gerçekleşen savaşlar, sanayi devrimi, makinenin insana egemen oluşu, bireye yaşamını sorgulatmış, kimlik ve kişilik bunalımına sürüklemiştir. Günlük hayat yenilenen ve gelişen devinimini arttırdıkça bu hayata uyum sağlamaya çalışan bireyin acıları çeşitlenmiştir. Bu acılarda bireyin kendi gerçekliği, mekân ve insanı algılayışındaki farklar ortaya çıkmış ve birey tüm yönleriyle roman ve hikâyeye konu olmuştur. "*Yeni toplumsal yapıya tam mânâsıyla maruz kalan kişiler açısından, toplumun üzerinde yükseldiği asıl varlık artık aile, kilise, lonca, kasaba ya da başka bir kolektif yapı değil, bireyin kendisiydi: Ekonomik, toplumsal, siyasal ve dini rollerini belirlemek konusunda tek sorumlu öncelikle ve yalnızca bireydi*" (Watt 2022: 69). Yeni toplumsal yapının sürüklediği bireysellik ve birey olma bilinci/bilinçsizliği, modernist yazarlar tarafından edebiyata konu olarak girmiş, bu durum eserin hem içeriğine hem de biçimine yansımıştır. Modernizmi tam olarak benimsemeyen çoğu yazar dahi çağın bir gereği olarak bireyin dünyasına dokunmadan geçmemişlerdir. Tarık Buğra da modernizmin teknik ve içeriğini kullanmamış olsa da modernizme kısmen yer vermiştir. Bunun yanında hikâyelerinde "*yalnız insan üzerinde geniş ölçüde durur. Bu insan, tedirgin ve bunalımlıdır; cemiyet içinde yalnız ve çaresizdir*" (Tuncer 1992: 124). Yazarın, bireye, bireyin yalnızlığına ve sorunlarına kendi şiirsel üslubuyla yer verdiği görülmektedir.

3. "Martı" Hikâyesi

Hikâyede, yumuk gözleri mavi sonsuzluğa çevrilmiş, mendirekte pinekleyen fakat canı istediği zaman bir iki gerinmeden sonra kanat çırpıp şimale doğru, cenuba doğru, doğruya veya batıya doğru uçacak, istediği

kadar uçacak bir martıya benzeyen Martı adlı meyhane ve burayı işleten Todori anlatılır. Sahipleri Yunanlı olan ve bir sahil meyhanesini anlatan "Martı" adlı hikâyede Tarık Buğra, yaşamı ve ölümü sorgulayarak insanın iç dünyasını irdeler. Hikâyede, deniz kenarında yaşayan ve yaşamını balıkçılıkla sürdüren bir adam konu edilir. Bu adam, her gün martıları besler ve zamanını denizle olan bağımlı sürdürmekle geçirir. Ancak bir gün, yaşamının bir parçası olan martılar, denizin dalgaları tarafından alıkonulur ve onlarla birlikte yaşlı adamın hayatı da son bulur. "Martı" adlı hikâye, doğanın döngüsüyle insan hayatının geçiciliği arasında derin bir paralellik kurar. Yaşlı adamın ölümü, doğanın kendi kanunlarına göre işleyen dengelerinin bir yansıması gibidir. "*Martı böyledir işte; turuncu renkli, iri gözlerinde daüsilalar tutuşsa da, öyle uçuverecekmış gibi gerinse de gidemez, gidemez, gidemez*" (Buğra 2023: 45). Hikâye, yaşamın geçici doğasını ve insanın varoluşsal gerçekliğini vurgular. Yazar, burada insanın doğayla olan ilişkisini, yaşamın anlamını ve ölümün kaçınılmazlığını ele alırken sade bir dille derin düşüncelere yol açar. Bu kısa hikâye, okuyuculara insanın varoluşsal sorgulamalarını ve doğanın gücünü düşündüren bir deneyim sunar.

Tarık Buğra'nın öykülerinin çoğu durum öykü diye nitelenen kümede yer almaktadır. Çünkü çoğunda kayda değer bir olay anlatılmaz, hatta olayın izine de rastlanmaz, bir mekân bir insan resmedilir (Karataş 2009: 48). "Martı" hikâyesi, bu minvalde Tarık Buğra'nın genel hikâye anlayışı yansıtır. "*Sosyal gerçekçilerin üzerinde fazla durmadıkları; dışarıdaki hadiselerin ferdin ruh dünyasında meydana getirdiği yansımaları gözlemleyerek çözümleyen, içyapıdaki derinliği araştıran yazar, büyük sosyal sorunları halletmek yerine insan hayatındaki düzensizliklere, ilişkilerde ortaya çıkan ruh çatışmalarına eğilir*" (İslam 2013: 356). Bu hikâyede de bireyi, yaşamın tek düze tekrarı ve bu tekrara eklenen günlük yaşam sıkıntılarını görebilmek mümkündür. Yazar, bu hikâyeyle realite ve hayaller arasındaki çelişkileri, vazgeçişlerin acı bir mağlubiyet duygusuna çevirmesi, nostaljinin realitenin boşluğunu dolduramayacağı; aksine bu boşluğun daha da derinlemesine sebebiyet vereceğini gösterir (Issı 2020: 115).

3.1. Mekânın Bireyin İç Dünyasına Etkisi ve Gerçekleşmeyen Kaçış

Eserlerinde mekânın karakterlerin iç dünyasına olan tesirini derinlemesine işleyen Buğra'nın hikâyelerinde mekânlar genellikle sembolik anlamlar taşır ve karakterlerin psikolojisini, duygusal durumunu ve hikâyenin atmosferini güçlü bir şekilde yansıtır.

Hikâyede mekân, Martı adında sahil kenarında bir meyhanedir. Bu isim öylesine seçilmiş bir isim değildir. Hikâyede mekân olan martı ve hayvan olan martı simgesi Todori'nin ruh dünyası ve kişiliğinde birleşir. Martı, uçsuz bucaksız deniz üzerinde özgürce uçan bir hayvandır. Fakat mekân olan martıda hareketsizlik ve durağanlık vardır. Bu paradoksal durum da Todori'nin içerisinde bulunduğu ruh halinden kaçamayacağı ve yaşadığı gerçekten uzaklaşamayacağı anlamına gelmektedir. "*Yalnızlık içerisinde olan kahramanlar kendilerini ararlar*" (Uslu 2016: 583). Todori, derin düşlere dalıp denize bakarken bir kaçış aracı olan gemiler adeta onu çağırır. "*Ve ilerleyen bir vapur sireni, basık ve dost sesiyle, asırlar boyu aralıklarla, fakat asla vazgeçmeden onu bir masal yolculuğuna çağırıyordu*" (Buğra 2023: 42). Görüldüğü gibi Todori'de büyük bir kaçış arzusu bulunmaktadır. Deniz ve uzaklar onu adeta martısını isteyen deniz gibi çağırır. Fakat aynı zamanda kendi gerçeğinden kaçmak onun için kolay değildir. İç dünyasında büyük bir umutsuzluğa sahiptir. "*Ve ilerleyen, sislerin ardından bir vapur sireni, basık ve dost sesiyle, asırlar boyu aralıklarla, fakat asla vazgeçmeden onu bir masal yolculuğuna çağırır. Martı gidemez, Martı buradan ayrılamaz, ayrılamaz işte...*" (Buğra 2023: 43). Burada kastedilen martı, mekân olan martı değil, Todori'dir. Todori, içinde bulunduğu durağan mekânın adı gibi özgür olmak ister fakat içinde bulunduğu tezat, yaşamına işlemiştir. Bu paradoksal durumdan dolayı orada kalmaya mahkûmdur.

Hikâyeye genel olarak bakıldığında aslında mekânın tezatlığı ile Todori'nin kişiliği iç içe geçmiştir. Gitmek ve kalmak sadece bir düşür. O içinde bulunduğu zamanı bu tezat düşlerle geçirecektir. Todori, uzaklaşıp gitse bile değişen bir şey olmayacağını hissetmektedir. Uzakların çağrısı cezbedici olsa da kalma zorunluluğu, uzaklardan gelen bu çağrıyı küçümsemesine neden olacaktır. Küçümsemenin oluşumunda kaçışa dair sorgulamaları etkilidir. Sorgulamalar hikâyenin büyük bir çoğunluğuna hâkimdir. "*Bu iman ve bu faziletler, bu hevesler ve bu hazlarla bağdaşamayacak olduktan sonra; bir bahar filizini andıran bu aşk, bu hırs kasırgasına dayanamayacak olduktan sonra, bu, ölümü hiçe sayan dostluk, bu nankörlükle muğber olduktan sonra, arzular kuvveti, vefa sevgiyi kemirecek olduktan sonra ne olacak sanki?*" (Buğra 2023: 43). Kaçışın, bir şey değiştirmeyeceği düşüncesi, Todori'nin durağan mekâna bağlı kalmasını sağlayacaktır. Kaçış,

ilk olarak cezbedici olsa da sorgulamaların cevabı bir leitmotiv ile olarak karşımıza çıkar. “*Dışarıda her şey beyhude*” (Buğra 2023: 43-45). Hikâyenin çeşitli bölümlerinde tekrarlanan ifade kalıbı, aslında gündelik hayatın içinde, kişisel dertleriyle uğraşan bir barmenin hem uzaklaşmadığı, uzaklaşmayı da istemediği hayatının bir özeti niteliğindedir. Todori, içinde bulunduğu mekân olan Martı gibi bütün dertleri ve sıkıntılarına rağmen kalmayı tercih edecektir. “*Bu siren bunu anlamalı, ısrardan vazgeçmelidir. Yoksa bu milsiz bir gaddarlık olur: Martı her gece, bu saatte, böyle uçverecekmiş gibi gerinmemelidir; çünkü o uçamaz uçmaz*” (Buğra 2023: 45). Günlük hayatında, güçlü ve sağlam yapısına, işini aksatmadan yapmasına rağmen Todori'nin içinde büyük bir karmaşa ve hüznün vardır. Bu karmaşa ve hüznün onda martı gibi uzaklara gitme hissi, arzusu uyandırsa da içten içe bunun gereksiz olduğunu da bilir. İşte Todori'nin trajedisi de budur. Gitmek istemek ve bunun aynı zamanda boşuna olduğunu bilmek. Bu hikâyede martı asla denize kavuşamaz.

4. “Fal” Hikâyesi

Türk hikâyeciliğinin önemli kalemlerinden Tarık Buğra'nın hikâyelerinde, şiirsel bir üslup, insan hayatına dair ele aldığı küçük dikkatler yer alır. O, özellikle hikâye kurgusuna gösterdiği özenle dikkatleri çekmekle birlikte karakter oluşturmadaki istidadı/sanatı ile de bu vadideki belirleyici özelliğini ön plana çıkarmaktadır. Bu hikâye de bahsedilen küçük dikkatler göz önünde bulundurulmuştur. Hikâye, şiirsel bir üslupla aşk, yalnızlık, kaçış üzerine inşa edilmiştir. Öyküde, adını bilmediğimiz hikâye kişinin anlatıcısıyla birleşen iç serüvenine şahit oluruz. “Martı” hikâyesinde yaşanan bütün sıkıntılardan kaçma arzusu, burada gerçekleşmiştir fakat istenen elde edilememiş, anlatıya hâkim olan “*Dışarıda her şey beyhude*” (Buğra 2023: 43) düşüncesi öykünün sonunda anlaşılmış ve geriye dönüş isteğiyle sonlandırılmıştır.

4.1. Mekânın Işığında Çöküş, Kaçış ve Geriye Dönüş İsteği

Hikâye kahramanı Beyoğlu civarlarında, çeşitli kültürlerle mensup kişilerin bulunduğu oda oda kiralanmış bir apartmanda yaşamaktadır. Buraya kendi isteğiyle kendinden kaçmak için gelmiştir. Bu kaçışının ardında aynı zamanda aşk ve sorumluluk duygularından uzaklaşma isteği de vardır. Hikâye kahramanı odasının camından bakınca gördükleri onun ruh hali gibidir adeta. “*Sokağın ıslak taşlarındaki donuk pırlıtlarda, kimsesizliğin, uykudan kaçan melânkolisi vardı*” (Buğra 2023: 78). Mekân, sadece davranışın icrası için gerekli olan maddi zemini sağlamakla kalmaz, hareketin de tanımlayıcı bir uzantısı ve uzvunu da oluşturur (Köse 2018: 326). Mekân ve birey arasında karşılıklı bir etkileşim var olmasının yanı sıra mekânla öznenin ruh hali arasında bir benzerlik söz konusudur. Kaçtığı küçük oda içinde sabaha kadar uyuyamamış geçmiş düşüncelere dalmıştır. Odasında tüm yalnızlığıyla otururken “*Bir masal çölünü aşmış gibi harap ve hatırasız(dı)*” (Buğra 2023: 78) şeklinde betimlenmesi, iç dünyası dağınıklığının göstermek içindir.

Verilen iç dünya, sorgulamalarla aktarılır. Kaçıp geldiği bu yerde, yaşanan hayat onun eski hayatından bağımsızdır, burada yalnızca düşkünler, kimsesizler ve geçimini ufak tefek işlerle sağlayan insanlar vardır. Hikâye kişisi, bahsi geçen insanlarla oturup kalkar, eğlencelerine katılır. Günün ona getirdiklerini yaşar fakat bu akış içerisinde zihni sürekli geçmişe takılıdır. “*Mihailoviç anlatmaya başlasın veya başlamasın, sen bazan, hattâ sık sık bir düşünceye takılır kalırdın*” (Buğra 2023: 80). Günlük hayata tam anlamıyla katılamaz. Kendini içinde bulunduğu insanlara yabancı hisseder. Bu hisler onu, içinde bulunduğu durumu sorgulamaya götürür. Hikâye kişinin ait olamama duygusu ve sorgulamaları metinde kendini leitmotiv olarak gösterir. “*Burada bunların arasında ne işim var?*” (Buğra 2023: 80-84). Kullanılan leitmotiv, kişinin sorgulayıcı tavrını öne çıkardığı gibi hikâyenin şiirsel üslubunu da etkiler.

Bu sorgulayıcı tavrın ardındaki ait olamama hissi hikâyede yapılan geri dönüşlerle aktarılır. Geriye dönüş metnin tamamına yayılmıştır. Bahsi geçen sorgulamalar ve geçmişin çözülüşü, hikâye kişinin odasında beklediği zamanda aklından geçenlerdir. Bu sorgulamalar, kişiyi geçmişine, yaşadığı apartmana gelmeden önceki haline geriye dönüşlerle götürür. “*Sen Fatihliydin; tertemiz bir mahallenin gül gibi çocuğuydun. Talebeliğin, arkadaşlığın, her şeyin her şeyin makbuldü: Sonra daha genç yaşta eline kuru bir düzen geçmişti. Sen onu devraldığından daha iyi bir hâle getirmek üzere idin ve yanında annen vardı*” (Buğra 2023: 81). Hikâyenin kahramanı geçmişinde temiz bir mahallenin çocuğuyken şimdi “*Herapartmana bir iki uygunsuz kadın düşen [...]*” (Buğra 2023: 79) bir semttedir. Eskiden yanında annesi varken şimdi etrafı kendi kültürüne bile yabancı insanlarla çevrilidir. Bu durum ondaki bulunduğu yerden kaçış hissini körükler.

Hikâye kişinin bu apartman odasına kaçışının ardında bir aşk hikâyesi yatmaktadır. Güzel başlayan

bir aşkın giderek çöküşü hikayeye konu olmuş, bu kötü gidişin sonuçları bir kaçışla noktalanmıştır. Günlük hayatın duyguları ve sıradanlığı aşkın bitişini hazırlamıştır. *“Bir gün bu uykudan uyandınız. Artık her an yeni bir gerçeğinizi daha keşfediyor, hayal kâinatınızdan her an yeni bir yıldızın daha kayıp gittiğini, karanlıkların ardında kaybolduğunu titreyerek hissediyordunuz”* (Buğra 2023: 82). Hikâye kişisinde oluşan bu kaçış hissi şimdiki zaman hisleriyle çatışır ve onda güçlü bir geriye dönme ve umut hissi uyandırır. Eskiden yaşadığı güzel hayata geri dönebileceği umudu içinde yeşermeye başlar. Kaçmıştır, lakin aradığını bulamamıştır. Hikâye kişisinin içinde bütün karamsarlığına rağmen yeşeren umut, Tarık Buğra’nın hikâyelerinde sıkça rastlanan bir durumdur. *“Tarık Buğra’nın öykülerinin çoğunda genel atmosfere bir hüznün egemendir. Hüznün, tatlı ve dost bir duygudur onun için. Bu his halesinin yer yer kedere ve karamsarlığa dönüştüğü olur”* (Karataş 2009: 125). Serbest dolaylı anlatıcının şimdi ve geçmişle alakalı bütün karamsarlıkları geriye dönüşle vermesi aslında bir iç dünyayla hesaplaşma durumu meydana getirmiştir. Bu hesaplaşmanın sonunda insana duyduğu iyimserlik ön plana çıkmıştır. *“Bir yeni rüzgâr esiyor; suların ürpertisi bir başka istikamette”* (Buğra 2023: 85). İç hesaplaşmanın sonunda elde edilen umutla hikâye kişisi adeta yeni bir insana dönüşür ve oturduğu pencere başından kalkarak odayı terk eder. Bu hikâyede *“yazarın bütün gayesi çıkmazda olan yalnız insanı bedbinlikten, ümitsizlikten kurtarıp cemiyete kazandırmaktır”* (Tuncer 1992: 124). “Fal” ve “Martı” hikâyesinde olduğu gibi günlük hayat ve bu hayattan çoğu yönüyle ayrı işleyen duygular bir engel değil ilerlemeye araç olmuştur.

Sonuç

Birey ve bireyin gerçekleri Türk edebiyatında çoğu yazar tarafından ele alınan bir konu olmuştur. Tarık Buğra da bireyin duygularına yönelen, onların insani duygularını büyük bir hassasiyetle ele alan yazarlardandır. “Martı” ve “Fal” hikâyeleri özellikle yaşanan hayattan kaçma duygularının yoğunlukla işlendiği metinler olsalar da aralarında temel farklar da barındırırlar. Fakat ikisinde de ortak unsur insan ve duygularıdır. “Martı” ve “Fal” hikâyelerinin ortak paydası; bir sıkışmışlık, hapsolmuşluk duygusudur. Bu duygu, kahramanları geçmişe götürmesine karşın sessiz bir kabullenmişlik barındırır. Geçmişe giden kahramanların en belirgin özellikleri hüznün olmuştur. Tarık Buğra, ele aldığı insan gerçekliğini kendi duygu dünyasından süzerek yansıtmış, böylelikle hikâyelere derin bir bakış açısı kazandırmıştır. Hikâye türüne getirdiği bu yeni bakış, onu edebiyatımızın önemli isimlerinden biri haline getirmiştir.

Tarık Buğra’nın “Martı” ve “Fal” adlı hikâyeleri, Türk edebiyatında günlük yaşamın derinliklerine inen ve bireyin iç dünyasını keşfederek ortaya çıkan önemli hikâye örneklerindedir. Buğra, çalışmada ele alınan hikâyelerinde sıradan insanların yaşamlarını ve iç dünyalarını incelerken onların evrensel deneyimlerini ve varoluşsal sorgulamalarını okuyucuya aktarmıştır. O, *“günlük/gündelik yaşamın mayası olan belirsizliği”* (Lefebvre, 1991: 18) hayatın ardındaki birey temasıyla doğal görünen olaylar altında yatan derin insan gerçekliğini ve içsel dünyasını keşfetmeyi amaçlamıştır. Bu şekilde, günlük hayatın sıradanlığından sıyrılıp insanın iç dünyasını yansıtmaya çalışmıştır.

“Martı” hikâyesinde, doğanın meselesiyle insanın sıcaklığının geçiciliği arasında kurulan paralellik, insanın varoluşsal gerçekliğini vurgulamaktadır. Yaşlı adamın ölümünden doğanın kendi kanunlarına göre ilerlediği ve dengelerin bir şekilde süreceği algılanabilir. Buğra, sade bir dille bu hikâye boyunca okuyuculara insanın varoluşsal sorgulamalarını ve doğanın gücünü aktarmaya çalışmıştır. Bir meyhanede geçen ve Todori adlı karakterin iç aydınlanmasına odaklanan hikâyede, Todori’nin güçlü ve dışsal tarihsel sorunları olmayan tasasız görünen duruşunun arkasında büyük bir hüznün ve içsel çatışma vardır. Buğra, karakterlerini ve mekânlarını hikâyenin temasına uygun bir şekilde tasarlayarak günlük yaşamın sıradanlığı altında yatan derinlikleri ve insan psikolojisinin karmaşıklığını ortaya koymuştur. Bu bağlamda “Martı” ve “Fal” hikâyeleri, bireylerin iç dünyasını ve varoluşsal sorgulamalarını ele alan önemli hikâyelerdir. Yazar, hikâyelerindeki derinlikle okuyucuları insanın evrensel deneyimlerini ve yaşamını sorgulamaya yönlendirmiştir.

“Martı” ve “Fal” hikâyelerinde günlük hayatın içinden insanları seçip konu eden Tarık Buğra, tema olarak bireylerin günlük yaşamlarının ardındaki iç dünyalarını ve toplumsal dinamiklerini ele almıştır. Buğra, karakterlerini sıradan insanların yaşamlarından hareketle onların içsel çatışmalarını ve toplumsal beklentilerle olan çatışmalarını irdeleyerek işlemiştir. Buğra’nın ele alınan iki hikâyedeki bireyler, genellikle sıradan insanlar olarak tanımlanabilir; ancak onların yaşadıkları olaylar ve içsel düşünceleri, okuyucuya derinlemesine bir bakış açısı aktarmıştır. Buğra, hikâyelerinde günlük hayatın ardındaki bireyleri anlatırken genellikle insan

psikolojisine, toplumsal yapıya ve bireyin içsel dünyasına odaklanmıştır. Böylece, okuyucularına hem olayların yüzeyindeki hem de insanların zihinsel ve duygusal deneyimlerinin altında yatan gerçekleri görmelerini sağlamıştır. Buğra'nın iki hikâyesindeki karakterler genellikle derinlikli ve karmaşık olup onların yaşadıkları olaylar, içsel çatışmalarıyla birlikte günlük hayatın sıradanlığı ve olağanüstülüğü bir arada verilmiştir. Dolayısıyla yazar, okuyucularına hem tanıdık hem de düşündürücü bir dünya sunmuştur.

Kaynakça

- Akyüz, Kenan (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Barthes, Roland (1988). *Anlatuların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Buğra, Tarık (2023). *Oğlumuz Yarın Diye Bir Şey Yoktur*. Ankara: İletişim Yayınları.
- Demir, Ayşe (2006). "Başlangıcından Cumhuriyete Kadar Ana Çizgileriyle Türk Hikâyesi", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 4, Sayı 7, s. 99-128.
- Gökalp, Gonca Gökalp (1999). "Osmanlı Dönemi Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 16, s. 185-202.
- İssı, A. Cüneyt (2020). *Edebiyatı Dipte(n) Kuşatmak Modern Türk Edebiyatı Üzerine Yazılar*. İstanbul Roza Yayınevi.
- İleri, Selim (Temmuz 1975). "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", *Türk Dili*, 286, s. 2-29.
- İlhan, Nilüfer (Ocak 2012). "Hikâyenin Hikâyesi ya da Bir Üst Kurmaca Düzleminde Ayışığında Çalışkur", *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl 5, Sayı 8, s. 63-72.
- Külhloğlu İslam, Ayşenur (2013). "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*, (Ed. Ramazan Korkmaz). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kahraman, Âlim (2006). "Türk Edebiyatı'nda Hikâye Literatürü: Cumhuriyet Dönemi", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 4, Sayı 7, s. 129-141.
- Kanter, Fatih (Ekim 2019). "Yerlilik ve Millilik Bağlamında Tarık Buğra'nın Hikayeleri", *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences*, Yıl 6, Sayı 42, s. 130-138.
- Karadeniz, Abdürrahim (2000). "Anlatma Zorunluluğu", *Hece*, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı. S. 46/47, Ekim, s. 213-216.
- Karataş, Turan (2009). "Tarık Buğra'nın Öyküleri ve Öykücülüğü", *Bilig*, Kış, Sayı 48, s. 119-136.
- Köse, Hüseyin (2018). "Yaratıcı Uzamlar ya da 'Psikocoğrafya' Kavramı Odağında Mekânın Yeniden Üretimi", *Moment Journal Journal of Cultural Studies, Faculty of Communication, Hacettepe University*, 5 (2): 320-342.
- Lefebvre, Henri (1991). *Critique of Everyday Life*. Volume I, Translated by John Moore, London: Verso.
- Lekesiz, Ömer (2017). *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 2*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Tuncer, Hüseyin (1992). *Tarık Buğra'nın Hikâyeleri Üzerinde Bir İnceleme*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Uslu, Ahmet (2016). "1980 Sonrası Türk Hikâyeciliğinde Kişi(ler) Tipolojisi", *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 11/15 Summer, s. 577-608.
- Watt, Ian (2022). *Romanın Yükselişi*, (Çev. Ferit Burak Ayder). İstanbul: Metis Yayınları.



*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

*Geliş Tarihi / First Received: 05.07.2024

*Kabul Tarihi / Accepted: 18. 11.2024

*Atıf Bilgisi: Görür, İ. (2024). "Umberto Eco'nun Örnek Okur Kavramı Bağlamında Orhan Pamuk'un Beyaz Kale Romanının İncelenmesi". Hars Akademi, 7 (2), 135-151.

*Citation: Görür, İ. (2024). "An Analysis of Orhan Pamuk's Novel White Castle in the Context of Umberto Eco's Model Reader Concept". Hars Akademi, 7 (2), 135-151.

*DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14547925>

UMBERTO ECO'NUN ÖRNEK OKUR KAVRAMI BAĞLAMINDA ORHAN PAMUK'UN *BEYAZ KALE* ROMANININ İNCELENMESİ

*İlknur GÖRÜR**

Öz

Umberto Eco'nun okurun bir metni okuduğu esnada metnin onu nasıl yönlendirdiğini ve okurun hangi süreçlerden geçtiği ile ilgili çalışmaları bulunmaktadır. Bu bağlamda örnek okur kavramı Umberto Eco'nun literatüre kazandırdığı kavramlardan biridir. Eco, örnek okur kavramını *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı eserinde orman metaforu üzerinden kurup geliştirir. Eco'ya göre örnek okur bir metni okumaya başladığı esnada bir ormana girmektedir. Dolayısıyla ormanda gezinen örnek okur metnin yazarının bıraktığı ipuçlarını takip etmeye başlar. Bu ipuçları okuru ormanda oyalar ve okur bazen ileri bazen de geri gider. Anlatının derin anlamına ulaştığı anda ise ormandan çıkar. Eco'ya göre bu örnek okur tipi yazarın yaratmaya çalıştığı bir okur tipidir ve bu okur tipi metinle iş birliği içindedir. Örnek okurlar aynı zamanda kurmaca metinlerin bir oyun olduğunu bilen ve oyunda kalmayı bilen kimselerdir.

Postmodernist edebiyatın önemli temsilcilerinden olan Orhan Pamuk paradokslarla örülü olan *Beyaz Kale* romanının başından itibaren kurduğu metaforlar, teknikler ve oyunlarla okurunu ormanda geniş bir gezintiye çıkaran bir yazardır. Dolayısıyla *Beyaz Kale* postmodernizmin çoğulcu estetiği bağlamında çoklu okuma modellerini mümkün kılan bir anlatıdır. Bu bağlamda bu çalışmada Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* adlı romanında örnek okurun metindeki ipuçlarından yola çıkarak metni nasıl yorumladığı Umberto Eco'nun yazar ile iş birliğini önceleyen örnek okur kavramı üzerinden incelenecektir.

Anahtar Sözcükler: Örnek Okur, Umberto Eco, Orhan Pamuk, Beyaz Kale.

AN ANALYSIS OF ORHAN PAMUK'S NOVEL WHITE CASTLE IN THE CONTEXT OF UMBERTO ECO'S MODEL READER CONCEPT

Abstract

Umberto Eco has studies on how the text directs the reader while reading it and what processes the reader goes through at this period. In this context, the concept of model reader is one of the concepts that Umberto Eco introduced to literature. Eco established and developed the concept of model reader through the forest metaphor in his work *Six Walks in The Fictional Woods*. According to the text of Eco, the model reader goes into the forest while s/he starts reading a text. Therefore, the model reader wandering in the forest begins to follow the clues left by the author of the text. These clues keep the reader occupied in the forest, and the reader sometimes goes forward and sometimes backwards. When the reader reaches the deep meaning of the narrative, s/he leaves the forest. According to Eco, this model reader type is a reader type that the author tries to create, and this type of reader cooperates with the text. In addition, model readers are the one who know that fictional texts are a game and who know how to stay in the game.

Orhan Pamuk, one of the important exponents of postmodernist literature, is a writer who takes his readers on a journey through the forest with the metaphors, techniques and games he has established from the very beginning of his novel, which is full of paradoxes. Therefore, the *White Castle* is a novel that enables multiple reading models in the context of the aesthetic pluralism of postmodernism. Within this context, in this study, how the model reader in Pamuk's novel *White Castle* interprets the text based on the clues in the text will be analyzed through Umberto Eco's concept of model reader, which prioritizes collaboration with the author.

*Doktora Öğrencisi, Çukurova Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı, Adana. ilknur.aytulun@gmail.com / ORCID: 0000-0002-1994-7320.

Giriş

Umberto Eco'nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* isimli eseri Harvard Üniversitesi'nde verdiği altı bölümden oluşan seminerleridir. Söz konusu eserinde Eco, okurun metin ile kurduğu ilişkiyi kurmaca ve gerçek bağlamında ele almıştır. Bu bağlamda Eco'nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı eserinde kurmaca ve gerçek ilişkisinden hareketle okurları sınıflandırdığı görülür. Yani Eco söz konusu eserinde okurluk çeşitlerini tanımlamıştır. Örnek okur kavramını analiz ederken Eco'nun kendi romanlarından örnek verdiği görülür. Dolayısıyla Eco'nun örnek okuru metnin anlam dünyasını çözmek için çeşitli anlamlar üretebilen bir roledir. Bu makalenin de ana çerçevesi okurun kurmaca ve gerçek arasındaki tutumları kapsamında Eco'nun öne sürdüğü örnek okur kavramıdır.

Beyaz Kale üstkurmaca, metinlerarasılık, parodi, pastiş, skaz, vb. gibi postmodern anlatı tekniklerinin kullanıldığı Orhan Pamuk'un önemli romanlarından biridir. Söz konusu eserin postmodern olmasını sağlayan esas unsur üstkurmaca tekniğidir. Roman 17. yüzyılın sonlarında İstanbul'da geçmektedir. Eserde Pamuk Doğu-Batı ekseninin yarattığı bir kimlik sorununu İtalyan Köle ve Hoca karakterleri üzerinden ortaya çıkarmıştır. Tüm bunlar çerçevesinde Orhan Pamuk'un 1985'te yayımladığı *Beyaz Kale* adlı romanı girişinden itibaren kendi örnek okurunu talep etmiştir. Pamuk söz konusu bu eserde postmodernizmin anlatı tekniklerini ustalıkla kullanmıştır. Bahsi geçen romanında yazar, farklı okur tiplerinin ortaya çıkmasına imkân vermektedir.

1. Umberto Eco'nun Örnek Okur Kavramına Bir Bakış

Umberto Eco *Açık Yapıt* adlı eserinde yazarın metinde bıraktığı bu boşluklar yapıtın belirsizliklerle dolu olduğunu öne sürer. Örneğin Eco'ya göre Kafka'nın metinleri tek anlamlı değildir. Açık yapıt olan metinlerin zirvesi ise James Joyce'un *Ulysses* adlı romanıdır. Nitekim Joyce yapıtında bazı anahtarlar sunmuş, bunu da metnin "*belli bir anlama gelecek biçimde okunmasını istediği için*" (Eco 2021: 76) yapmıştır. Tam da bu noktada örnek okurun rolü devreye girmektedir. Çünkü Eco'ya göre örnek okur metin ile iş birliği yapandır. Dolayısıyla, bir metni anlamlandırırken okurun artalanındaki birikimlerinin olduğu kadar yazarın metninde sunduğu veriler de önemlidir. Eco, okurların metni okuma esnasında metinde bırakılan boşlukları yorumlarken metnin niyetini de dikkate almaları gerektiğini öne sürer. Bu bağlamda Eco'nun 1962'de yayımlanan *Yorum ve Aşırı Yorum* başlıklı eserinde yer alan "Metinleri Aşırı Yorumlama" başlıklı konuşmasında metnin niyetinin metnin yüzeyinde bulunmadığından söz ettiği görülür.

Metnin niyetinin ancak okurun bir tahminin sonucu olarak söz edilebileceğini ileri sürerek okurun girişiminin metnin niyeti hakkında bir tahminde bulunmak olduğunu belirtir. Bu bağlamda Eco öncelikle metnin niyetinden yola çıkarak örnek okur kavramını ön plana çıkarır. Bununla birlikte Parlak'a göre her metin örtük anlama sahiptir ve her metin bir okur modeli ister. "*Her metin göndermeleri, yazıldığı dil, söylemsel ve anlatsal yapıları aracılığıyla derin yapısını kavrayacak bir okur modelini ister yazarın bilinçli tercihiyle olsun ister metnin sunduğu anlama olanaklarıyla olsun örtük olarak barındırır. Metin çeşitli ipuçları ve okuma anahtarları sunsa da kusursuz bir anlama oldukça problemlidir bir nitelemedir*" (Parlak 2008: 14).

Bu süreçte okurun metnin içindeki anlamların keşfine bir yolculuk yaptığı belirtilir. Genç bu durumu şöyle ifade eder: "*Okuru metne yaklaştıran her okuma süreci metnin temel ve ikincil izleklerinin ortaya konulmasına katkıda bulunur. Bu yolla yazarın doğrudan yansıtmadığı ya da iletmediği ancak okura bırakılmış daha çok örtük olan anlamların bulgulanması yazarın bıraktığı satır aralarının okurca doğru okunmasına bağlıdır*" (Genç 2022: 623).

Tüm bu bilgiler doğrultusunda Eco'nun örnek okur kavramını öncelikle metnin niyeti bağlamında değerlendirdiği görülür. Bu bağlamda Eco metnin niyeti ile okurun niyeti arasında bir diyalektik kurmaktadır. Eco'ya göre metnin niyeti derinlerde gizlidir. Ayrıca metnin niyeti kendi örnek okurunu üretmektir. Eco'ya göre örnek okur metnin niyetini yapacağı yorumlarla açığa çıkarmaktadır. Örnek okur yazarın yaratmaya çalıştığı bir okur tipidir ve bu okur tipi metinle iş birliği içindedir. Ancak Eco'ya göre örnek okur sadece bu değildir. Örnek okur aynı zamanda kurmaca metinlerin bir oyun olduğunu bilen ve oyunda kalmayı bilen kimselerdir. Bir metnin niyetinin kendi örnek okurunu üretmek olduğu düşüncesiyle metnin niyetinin de ön plana çıkarıldığı görülür. Metnin niyeti kendi örnek okurunu üretme amacını taşır ve bu örnek okurlar tek doğru tahmini yapan okurlar değildir. Sonsuz tahminlerde bulunan ya da bulunabilecek olan örnek okuru bir metin öngörebilir. "*Bir metnin niyeti temel olarak kendisi hakkında tahminlerde bulunabileceği örnek okuru üretmek*

olduğundan, örnek okurun girişimi, ampirik bir yazar olmayan ve sonunda metnin niyetiyle örtüşen bir yazarı zihinde canlandırmaktan ibarettir" (Eco 2021: 70).

Tüm bunlar doğrultusunda Eco'nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* isimli eserinde yazar, eser ve okur üçgenini bağlamında iki farklı okur tipinden bahsettiği görülür. Dolayısıyla Eco metnin okur tarafından iki şekilde iletildiğini söyler. Ona göre birinci düzey okurun anlatının derinliklerine ulaşmak gibi bir amacı yoktur. Örnek okur ise anlatının derinliklerini çözebilen okurdur. Eco'ya göre bir metni iletmenin birinci yolu bir metnin nasıl sona ereceğini bilmek istemektir. Bu bağlamda Eco metnin sonunu bilmek isteyen okurun birinci düzey bir örnek okur olduğunu söyler. Dolayısıyla birinci düzey okur metni sadece bir defa okumakla yetinebilir. Ancak metnin aynı zamanda ikinci düzey bir örnek okura da yönelik olduğunu dile getirir. Örnek okur bazı metinlerin okura ne anlatmak istediğini anlamak için metni birden fazla okuyabilir. Tüm bunlardan hareketle Eco, bazı metinlerin örnek okurunu talep ettiğini, metin belirsiz olduğu için okurunu tekrar okumaya ittiğini söyler. Bu bağlamda Eco, metinlerin tekrar tekrar okunması konusunu ele alarak şöyle der: "*Çünkü bilindiği gibi Metin okuldan epey iş birliği isteyen tembel bir araçtır. Anlatıcı bize yeniden okumaya çağırarak kalmaz. Metni sonunda ilk bölümlerdeki birkaç cümleyi aktararak ikinci düzeyi kurum fiziksel olarak da bunu yapmasına yardımcı olur*" (Eco 2019: 44).

Eco'nun örnek okur bağlamında vurguladığı diğer bir mesele ise metin içinde oyalanan okurdur. Oyalanma tekniği metinlerde Eco'ya göre önemli bir unsurdur. Eco, metinlerdeki hızlanmayı seven Calvino'nun dahi oyalanmada ayrı bir haz bulunduğunu ifade eder. Eco oyalanmanın vakit kaybetmek anlamına gelmediğini çoğu zaman bir karar almadan önce insanların düşünmek amacıyla oyalandıklarını dile getirir. Ona göre "*okurun yazarın strateji izlemeye yöneltildiği gezintilerdir oyalanmak*" (Eco 2019: 70). Eco'ya göre hep bu oyalanma eylemi aslında yazarın metin içindeki yavaşlama tekniği ya da Eco'nun kendi deyişiyle yayararak anlatmasıdır. Burada Eco anlatı metnin yavaşlığından dolayı metnin okurlar tarafından duruyormuş gibi hissedildiğini ancak durmadığını aksine okuru metinde gezintiye çıkardığını söyler. Söz konusu olan bu oyalanma kavramı ile anlatılmak istenen aslında metnin hızıdır. Bu oyalanma tekniği ile yazar okuru metnin içerisine daha çok çekmeyi hedefler. Merak duygusunu artırır. Okura tahminde bulunma şansı verir. Bu bağlamda örnek okur metindeki gizemleri çözerken metinden keyif alır. Ayrıca metinlerdeki gizemleri çözme işine giren örnek okur bir metnin derin anlamını sağlamak için de metinle bir iş birliğine girer. Eco'ya göre bir metinde anlatıcı ve zamanın kavranmasında da örnek okur etkilidir. Bu noktada Eco Genette'nin zamanla ilgili oyunları olan analeks ve proleks kavramlarını vurgular. Korat analeks ve proleks kavramlarını şöyle tanımlar:

"Anlatıcının belli bir zamandayken o zamanın gerisine dönüp olanı biteni söylemesi analeks olarak adlandırılır. Kehanet, yahut olacakları önceden haber vererek anlatmaya ise proleks denmiştir. Bu kavramlar sinemada flashback ve flash forward olarak anılırlar. Analeks, anlatı zamanının durdurulup geriye bakılması sonucu öykü düğümlerinin açılmasını sağlar. Proleks ise gelecekte ortaya çıkabilecek pek çok olası sonucu önceden sezdirmenin bir ara aşamasıdır. Bütün bunlar edebiyattan sinemaya geçmiş, çok eski tekniklerdir" (Korat 2019: 98).

Dolayısıyla Eco'nun hem kurmaca eserlerdeki örnek okurun anlatıcı ve zamanı nasıl yorumladığı hem de edebiyattan sinemaya aktarılan tekniklerin olduğu konusuna da değindiği görülür. Tam da bu noktada Eco, metindeki bu oyalanmalar hakkında Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* serisindeki Mösyö Humblot adlı kişinin uykuya dalmadan önce yatakta dönüşünün otuz sayfa anlatıldığı için yayınevini eserini basmak istemediğini aktarır. Daha sonra İtalyan edebiyatının başyapıtı sayılan Alessandro Manzoni'nin *Nişanlılar* kitabından örnek verdiği görülür. Eco'ya göre *Nişanlılar* adlı eserde oyalanmalar mevcuttur. Eco, söz konusu eserin yazarı Manzoni'nin yapıtında heyecanlı bir olayı anlatırken olayı sonuçlandırmadan evvel sayfalar dolusu tarih bilgisine yer verdiğini söyler. Böylece yazarın olay anlarını hızlı anlatmak yerine oyalanma tekniğine başvurduğu açıktır. Eco ayrıca Manzoni'nin yapıtında olayları anlatırken okurlara bazı sorular yönelttiğini dile getirir. Manzoni'nin okuruna yönelttiği bu sorular okurun metinle bir özdeşim kurmasını sağlar. Eco'ya göre böylece oyalanma tekniği eserde daha belirgin hale gelir. Eco'nun kendi deyişiyle metin içindeki oyalanmanın etkileri ve amaçları çeşitlilik göstermektedir. Ardından örnek okurlar tarafından kurmaca metinlerdeki olayların nasıl algılandığını ele alır. Diğer bir ifadeyle, okurun bu kurmaca ve gerçek arasındaki tutumlarını örnek okur bağlamında ele aldığı görülür.

Eco’ya göre örnek okur anlatılanların bir hayal ürünü olduğunu bilir. Bu çerçevede Eco, Searle’ün “yazar gerçek bir beyanda bulunuyormuş gibi yapar” (Eco 2019: 102) ifadelerini aktarır. Bu bağlamda örnek okurun kurmaca dünyanın anlaşmasını kabul ettiği görülür. Örnek okurun kabul ettiği anlaşma metinde anlatılanları gerçekmiş gibi okumaktır. Yani örnek okur anlatılanın bir hayal ürünü olduğunu kabul ederek metinle iş birliğine gider. Eco’nun okurun kurmaca ve gerçek arasındaki ayrımına *Kırmızı Başlıklı Kız*’dan örnek verdiği görülür. Tüm bunlardan hareketle Eco *Kırmızı Başlıklı Kız* masalını okurken kurdun gerçek yaşamdaki ormanlardaki gibi tüylü olduğunu düşünüldüğünü söyler. Kurt Kırmızı Şapkalı Kız’ı yuttuğunda ise kızın öldüğünü varsaydığımızı düşündüğümüzü aktarır. Çünkü ona göre “*Kurmaca öyküler okurken, belli şeylerle ilgili olarak inançsızlığımızı askıya almakta, belli şeyler içinse bunu yapmaktayız*” (Eco 2019: 104). Bu bağlamda yazar okuruna metnin kurallar çerçevesinde okunması için birtakım ipuçları bırakır. Böylece Eco’ya göre örnek okur metindeki bu ipuçlarını takip ederek metnin yazarı ile el ele iş birliği yapar. Bu doğrultuda Eco, fantastik öykü ve romanlar konusu için bir sabah uyandığında kendini dev bir böceğe dönüşmüş bulan Gregor Samsa adlı romanın kişisini, yani Kafka’nın *Dönüşüm* adlı eserini örnek verir. Eco’ya göre “*kurmaca bir dünya da gerçek dünya kadar hileci olabilir*” (Eco 2019: 123).

Kurmaca ve gerçek arasındaki ayrıma varamayan okurlar için Eco *Foucault Sarkacı* adlı eserinden örnek verir. Eco söz konusu romanının 115. bölümünde Casaubon adlı roman kişisinin Paris’te 23 Haziran’ının gece yarısından sonra Rue Saint Martin caddesini baştan aşağı dolaştığını belirtir. Oradan Rue aux Ours’u geçer, Centre Beaubourg’a gelir oradan da Saint Merri Kilisesi’ne ulaşır. Tüm bunlardan hareketle Eco söz konusu roman yayımlandıktan sonra bir mektup aldığını söyler. Mektupta Casaubon adlı roman karakterinin yürüdüğü caddelerde özellikle Rue Saint Martin caddesi ile kesişen Rue Reaumur’un köşesinde bir yangın çıktığı yazmaktadır. Bu doğrultuda okur, yazara roman karakteri Casaubon’un yangını nasıl olup da görmediğini sormaktadır. Eco bu durumu şöyle ifade eder: “*Ben bu okurun hayal ürünü olan bir olayın göndermede bulunduğu gerçek dünyaya bütünüyle uymasını beklerken aşırıya gittiği kanısındayım*” (Eco 2019: 103). Eco ayrıca kurmaca anlatıları okumanın bir oyuna dahil olma anlamına geldiğini şöyle ifade eder: “*Anlatılar okumak, gerçek dünyada gerçekleştirmiş, gerçekleşmekte ve gerçekleşecek olan uçsuz bucaksız şeylere bir anlam vermeyi öğrendiğimiz bir oyun oynamak demektir. Romanlar okuyarak, gerçek dünyayla ilgili bir şeyler söylemeye çalıştığımız an bizi kuşatan o kaygıdan kurtulmuş oluruz*” (Eco 2019: 116).

Tüm bunlar doğrultusunda Eco kurmaca bir metnin gerçek dünyayla ilgili yanlış bilgiler taşıdığını düşünen okurun örnek okur olmadığını dile getirir. Bu duruma örnek olarak Tolstoy’un *Savaş ve Barış* adlı romanını verir. Eco’ya göre *Savaş ve Barış* romanını o dönemde Rusya’nın komünistlerce yönetildiğine inanarak okuyan bir okur Nataşa ve Pyotr Bezuhov’un başına gelenleri çok az anlayabilecektir. Öte yandan Eco Tolstoy’un Borodino’da çarpışanların Kızıl Ordu olmadığı konusunda okurlarını bilgilendirmekle yükümlü hissetmediğini söyler. Böylece yazarın tek görevi “*gerçek dünyayı kendi yaratıcısının artalanı olarak sunmak değil, gerçek dünyanın okurun olasılıkla bilmediği yönleri hakkında da okura sürekli olarak bilgi vermektir*” (Eco 2019: 123).

Dolayısıyla yazar sadece kurmaca yapıtta olaylarla ilgili okurla bir tür anlaşma düzenlemekle kalmaz aynı zamanda yazar okura anlatısının anlaşılması için gerekli gördüğü birtakım bilgiler verir. Bu bilgiler yazarın okurun bildiğine emin olamadığı bilgilerdir veya anlatısının anlaşılması için bu bilgileri gerekli görür. Sandoval da Eco’nun yazarın yazarken aklında olan, ideal alıcının kurgusal bir tasviri olan örnek okur kavramına vurgu yaptığını dile getirir. Bu örnek okur metnin beklenen yorumunu, yani onu belirli bir şekilde anladığı düşünülen kişiyi temsil etmek üzere tasarlanmıştır (Sandoval 2023: 2).

Eco yazarın örnek okuruna yol göstermek amacıyla belirli işaretlerden yararlandığını ancak bu işaretlerin bazen son derece belirsiz olabileceğini de dile getirir. Eco kurmaca bir metinde yazarın gerçek yaşamda hiç gerçekleşmemiş bir şeyi gerçek yaşamın bir parçası olarak kurmaca metnine dahil ederse neler olabileceğinin analizini yapmıştır. Eco bu konuya bir örnek olarak Ann Radcliffe’in romanında Gaskonya’ya zeytin ağaçlarını koymasını verir. Dahası *Üç Silahşörler* romanından örnekler de aktarır. *Üç Silahşörler* romanında olayların geçtiği dönemde bir meydandan söz edildiğini aktaran Eco bu meydanın *Üç Silahşörler*’deki olayların geçtiği dönemde mevcut olmadığını aktarır. Her metnin kendine ait ansiklopedik bilgiye sahip olduğu savından hareketle Eco örnek okurun metni yorumlayabilmek için ansiklopedik bilgilere ihtiyaç duyduğunu öne sürer. Eco bu durumu şöyle ifade eder: “*Bu durumda okuduğu metni yorumlayan örnek*

okur kendi art alanından gelen bilgi birikimi ile okuduğu metnin ansiklopedik dünyasına dahil olur. Böylece ortaya okurun bireysel ve kolektif bilinci çıkar" (Eco 2019: 148). Ancak Eco bu ansiklopedik bilgilerin de bir sınırı olabileceğini aktarır. Bununla birlikte Eco hiçbir yazarın okurundan ansiklopedilerin tamamını bilmememizi istemediğini söyler. Eco'ya göre kurmaca metinlerde okur hem kendi bilgi birikimi ile yazarın metninin derinliklerine ulaşabilir hem de yazarın verdiği ipuçlarını takip ederek metnin anlatmak istediğini anlayabilir ve bu doğrultuda metni yorumlayabilir. Ek olarak Eco'nun *Üç Silahşörler* romanından verdiği örnek kurmaca ile gerçeklik arasındaki ilişkiye de dikkat çekmektedir. Yani, Eco'ya göre okurlar tarih, kurmaca ve gerçek üzerine düşünürler ve sorgularlar.

Diğer taraftan Eco bir metnin hem yönlendirici hem sınırlayıcı olduğunu ifade eder. Yani örnek okur metnin izin verdiği ölçüde değerlendirme yapabilmektedir. Dolayısıyla Eco'nun sözünü ettiği okurlara "metnin verdiği özgürlük oranında okurların özgürlükten yararlanabileceği" (Eco 2019: 30-31) şeklindeki sözleri ile okurların metni yorumlarken yorumun da belli birtakım ölçütlerinin olduğuna dair gönderme yaptığı görülür. Ona göre yazarın metinde bıraktığı boşlukları dolduran okurlar bu boşlukları tamamlarken sınırlara dikkat etmelidir. Bir başka deyişle Eco'ya göre yorum sonsuz değildir. Bu konuyu *Yorum ve Aşırı Yorum* başlıklı eserin "Metinleri Aşırı Yorumlama" başlıklı konuşmasında ele alan Eco, yorumun ölçütleri olduğundan söz eder. Eco'ya göre iyi veya kötü yorum yoktur ancak Popper'in yanlışlanabilirlik ilkesine göre yanlışlanabilir yorumlar vardır. Eco bu konuda şöyle der: "Bir metnin belirli bir bölümünün herhangi bir yorumu ancak metnin başka bir bölümünde yürütüldüğünde ise reddedilmelidir. Metnin içsel tutarlılığı, okurun başka türlü denetlenmesi olanaksız itkilerini denetler" (Eco 2021: 70).

Eco çeşit çeşit yorumlamanın mümkün olduğu ancak bu yorumların metinle iş birliği içinde olması gerektiği düşüncesini öne sürer. İkiz'in de ifade ettiği gibi "Eco'ya göre örnek okur bir anlatı metnini, özellikle bir kurmaca metni kendi deneyimlemeleri, beklentileri ya da öngörülerini neticesinde okuyan kişi değil, örnek yazarın çizdiği rolü üstlenen okur tipidir. Bir başka deyişle, ampirik okur kendi beklentilerini örnek okur ise yazarın metinde oluşturduğu beklentileri karşılamaya çalışır" (İkiz 2023: 229).

Metin üzerine yapılan yorumların metinsel tutarlılığın denetiminden geçmesi gerektiğini vurgular. Bununla birlikte örnek yazar kavramını ele aldığı görülür. Örnek yazar ve örnek okur arasındaki ilişkiyi şöyle ifade eder: "Örnek yazar ile örnek okur ancak okuma sırasında ve okumanın sonunda karşılıklı olarak tanımlanan iki imgedir bunlar karşılıklı olarak birbirlerini kurarlar" (Eco 2019: 40).

Eco'ya göre örnek yazar "bizimle sevgi dolu bir biçimde (ya da buyurganlıkla veya aldatıcı biçimde) konuşan, bizi yanında isteyen bir sestir ve bu ses anlatsal strateji olarak, her adımda bize iletilen ve örnek okur olmaya karar verdiğimizde, uymamız gereken bir talimatlar bütünü olarak kendini gösterir" (Eco 2019: 29). Ek olarak "örnek yazar bir eylemde bulunur ve sanatsal gereklilikleri hiçe sayan en bayağı pornografik romanda bile, bize sunduğu betimlemelerin hayal gücümüze ve fiziksel tepkilerimize bir dürtü olması gerektiğini belirtmek üzere kendini gösterir" (Eco 2019: 32). Öte yandan yazarın örnek okuruna yol gösterici olması bakımından verdiği bazı işaretlerin de belirsiz olabileceği düşüncesinden yola çıkarak örnek okur'un zıttı olan ampirik okur kavramını öne sürer. Söz konusu ampirik okur kavramı ona göre sıklıkla örnek okur kavramı ile karıştırılmaktadır. Eco ampirik okuru "metni birçok biçimde okuyabilir, üstelik ona nasıl okunması gerektiğini belirtecek bir yasa da yoktur; çünkü çoğunlukla bu okur, metni, metnin dışından gelen ya da metnin onlar aslında yapısal olarak uyandırdığı tutkularının bir mahfazası gibi kullanır" (Eco 2019: 20) şeklinde tanımlar. Söz konusu ifadelerden yola çıkarak ampirik okurun metni kendi tutkuları için okuduğu anlaşılmaktadır. Ampirik okur metnin kendisine sunduğu hayal dünyasına dalar ve metinde yazarın her şeyi açık olarak sunmasını beklerler. Ampirik okur kavramını açıklamak için Foucault Sarkacı adlı romanına gelen yorumları şöyle anlatır:

"Foucault Sarkacı adlı romanımı yayınladıktan sonra yıllardır görmediğim eski bir çocukluk arkadaşım bana şunları yazdı: Sevgili Umberto, sana yengem ile amcamın dokunaklı öyküsünü anlattığını anımsamıyordum; ancak bu öyküyü romanın için kullanmış olmanı doğru bulmuyorum. Romanım da anlatının kahramanı Jacopo Belbo'nun amcası ile yengesi olan bir Carlo amca ile bir Katerina yenge hakkında birkaç bölüm anlatıyorum. Bu insanlar gerçekten de yaşamıştır. Birkaç değişiklik de olsa ben çocukluğuma ait bir öyküyü adları farklı olan bir yengemle amcam hakkındaki bir öyküyü anlatmıştım. O arkadaşıma Carlo amca ile Katerina

yengenin benim amcam ile yengem olduğunu, dolayısıyla onlarla ilgili bir telif hakkımın bulunduğunu, onun yengesiyle amcası olmadığını, zaten onun yengesiyle amcası olduğundan bile haberim olmadığını yazdım" (Eco 2019: 21).

Yukarıdaki ifadelerden yola çıkarak Eco'nun öne sürdüğü bu okur tipinin ampirik okur olduğu görülür. Daha önce bahsedildiği üzere Eco *Foucault Sarkacı* adlı eserinden Casaubon adlı roman kişisinden hareketle yangın olayını ele almıştır. Bu örneğin Eco'nun ampirik okur kavramına da uyarlanabilir olduğu görülür.

Buna karşılık ampirik yazar kavramı *Yorum ve Aşırı Yorum* adlı eserinde yer alan "Yazar ile Metin Arasında" başlıklı konuşmasında görülür. Eco *Gülün Adı* romanının ampirik yazarı olarak çeşitli yorumlarla karşılaşmaya hazır olduğunu söyler. Ayrıca bu başlığı seçen bir ampirik yazar olarak "*okuru özgür bırakmak üzere seçtiğini*" (Eco 2021: 84) de dile getirir. Ampirik yazarın kullandığı sözcükleri bir ölçüde yetki tanıdığı bazı serbest anlamsal çağrışımları çürütebildiğinden de söz etmiştir. Ayrıca metnin niyeti ve yazarın niyeti olarak öne sürdüğü düşüncelerini ve ampirik yazarı, yazarın niyeti kavramı üzerinden ele almaya çalışmıştır. *Yorum ve Aşırı Yorum* başlıklı eserinde yer alan "Yazar ile Metin Arasında" başlıklı konuşmasında Eco'ya göre ampirik yazarın niyeti şöyledir:

"Ampirik yazarın niyetine başvurmanın ilginç olabileceği durum vardır. Yazarın hayatta olduğu, eleştirmenlerin onun yapıtıyla ilgili yorumlarda buldukları ve yazara ampirik bir kişi olarak metnin desteklediği çok katmanlı yorumların ne kadar ve ne ölçüde farkında olduğunu sormanın ilginç olabileceği durumlar vardır. Bu noktada yazarın yanıtı onun metnin yorumlarını doğrulamak amacıyla değil, yazarın niyetiyle metnin niyeti arasındaki örtüşmezlikleri göstermek amacıyla kullanılmalıdır" (Eco 2021: 78).

Bununla birlikte Eco'nun yazarın niyetinin bilinmesinin bazen de gereksiz olduğu düşüncesini öne sürdüğü görülür. *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı eserinde de ampirik yazarın örnek okuru talep ettiğini dile getirir ve örnek okur için şöyle der: "*Ampirik yazarın gözden kaçırdığı yerlerde de göndermeler ve semantik bağlantılar keşfedebilecek bir okur"* (Eco 2019: 141).

Son olarak Umberto Eco'nun metnin niyeti, metnin hızı, kurmaca ile gerçek ayrımı gibi konulardan yola çıkarak örnek okur kavramını geliştirdiği görülmüştür. Eco'nun örnek okuru metinlerin içine dahil olabilen, metinle iş birliği içine girip oyunda kalmayı bilen ve yazarın bıraktığı boşlukları doldurabilen yazarın bıraktığı ipuçları doğrultusunda değerlendirilebilen, metinden bir çıkarsama yapabilen okurlardır.

2. Umberto Eco'nun Örnek Okur Kavramı Bağlamında Beyaz Kale'nin Tahlili

Orhan Pamuk 1985'te yayımladığı *Beyaz Kale* adlı kurmaca eserinin başına yerleştirdiği "Giriş" metni ile daha romanın en başından kendi örnek okurunu talep ettiğini göstermiştir. *Beyaz Kale*'de öncelikle *Sessiz Ev* romanının kahramanı olan Nilgün Darvinoğlu'na bir ithaf ve onun hemen ardından Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Marcel Proust'tan çevirdiği bir epigrafla görülür. Söz konusu epigrafla şöyledir: "*Alakamızı uyandıran bu bir kimseyi, bizce meçhul ve meçhullüğü derecesinde cazibeli bir hayatın unsurlarına karışmış sanmak ve hayata ancak onun sevgisi ile girebileceğimizi düşünmek bir aşk başlangıcından neyi ifade eder?"* (Pamuk 2018: 6).

Yazar tarafından romanın başına yerleştirilen bu epigrafla yazarın verdiği bir işaret veya romanın içine bir gönderme olup olmadığı belirsizdir. Çünkü, İslamoğlu'nun da "Umberto Eco ve Orhan Pamuk'un Romanları Arasında Metinlerarasılık" (2014) başlıklı yüksek lisans tezinde belirttiği gibi "*epigraflar her zaman metnin içeriğine ya da bütünlüğüne işaret eden kavramlar değildir*" (İslamoğlu 2014: 31).

Orhan Pamuk romanın başına yerleştirdiği "Giriş" metni ile okuru romanda karşı karşıya bırakabileceği dinamiğe hazırlamıştır. "Giriş" metni ile okur üst kurmaca tekniği ile karşı karşıya bırakılmıştır ve Eco'nun deyişiyle metin kendi örnek okurunu üretmiştir. Okur birtakım yansımalar oyunun kurulduğuna tanık olur ve bu oyuna katılmaya başlar. Diğer bir anlatımla örnek okur ve ampirik okur arasındaki ayrım romanın başlangıcından itibaren ortaya çıkmaktadır. Eco kurmaca ve gerçek dünya ayrımı yapabileceği bağlamında okurları sınıflandırmıştır. Dolayısıyla romanın başlangıcında yer alan postmodernizmin anlatı tekniklerinden olan üst kurmaca tekniğini okurların nasıl yorumladığı önemlidir.

Roman, *Sessiz Ev* romanının kahramanı olan Faruk Darvinoğlu'nun 1982'de Gebze kaymakamlığına bağlı arşivde "Yorgancının Üvey Evladı" başlıklı el yazmasını bulduğunu aktaran bir "Giriş" ile başlar. Faruk Darvinoğlu söz konusu el yazmasını deftere kopya etmeyi üşendiği için çalmıştır. Bununla beraber Darvinoğlu bulduğu el yazmasında anlatılan bazı olayların pek gerçeği yansıtmadığını tespit eder. Örneğin Köprülü'nün beş yıllık vezirliği sırasında İstanbul'da büyük bir yangın çıkmıştır ancak kayda değer bir hastalığın, hele kitaptaki gibi geniş bir veba salgınının hiçbir kanıtı yoktur. Bununla birlikte Darvinoğlu dönemin bazı vezirlerin adlarının da yanlış yazıldığını, bazılarının birbiriyle karıştırıldığını, bazılarının da değiştirildiğini söyler. Münecimbaşılardan adları ise saray kayıtlarında gösterenleri tutmaz ama bu noktanın kitapta özel bir yeri olduğunu düşündüğü için üzerinde durmadığından söz eder. Diğer taraftan kitaptaki olayları tarihsel bilgilerimizin genellikle doğruladığını söyler. Örneğin münecimbaşı Hüseyin Efendi'nin katli, IV. Mehmet'in Mirahor Köşkündeki tavşan avı bunlardan biridir.

Faruk Darvinoğlu bulduğu el yazmasının yazarının bu tarz bir yığın tarihi kitabı okuduğunu aktarır. Darvinoğlu'na göre bulduğu el yazmasının yazarı belki de Evliya Çelebi'nin kitaplarını da okumuştur. Aynı zamanda bu durumun tersinin de olabileceğini söyler ve Darvinoğlu elinde tuttuğu el yazmasının yazarını aramaya girişir. Ancak İstanbul kütüphanelerinde yaptığı araştırmaların umutlarını suya düşürdüğünü çünkü 1652 ve 1680 yılları arasında IV. Mehmet'e sunulan risalelerin ve kitapların hiçbirine Topkapı Sarayı kütüphanesinde rastlamadığını ifade eder. Fakat hikâyede adı geçen "solak hattat"ın aradığı kütüphanelerde eserlerini bulduğunu aktarır. Bir süre onların peşinden gittiğini İtalyan üniversitelerine yazdığı mektuplardan kırıcı cevaplar aldığını ifade eder. Böylece Darvinoğlu yazarın kitabın kendisinden çıkan ama üzerinde yazmayan adına dayanarak yaptığı araştırmalarının başarısız olduğunu söyler.

Bununla birlikte Darvinoğlu profesör bir arkadaşıyla el yazmasını karıştırması için ısrar ettiğini, profesörün de geri verirken İstanbul'un arka sokaklarındaki ahşap evlerde içinde bu tür hikâyelerin yer aldığı el yazmalarının on binlercesi olduğunu söylediğini aktarır. Hikâyeyi elinden sigara düşmeyen gözlüklü bir kızın yüreklendirmesiyle yayımlamaya karar verdiğini günümüz Türkçesine çevirirken de hiçbir üslup kaygısı gütmeyi söylediğini söyler. Ardından Faruk Darvinoğlu bir masanın üzerine koyduğu el yazmasından bir iki cümle okuduktan sonra kağıtlarının durduğu başka bir masaya geçerek aklında kalan anlamı günümüz kelimeleriyle anlatmaya başladığını kitabın adını da kendisinin değil yayımlamayı kabul eden yayınevinin koyduğunu söyler ve "Giriş" metni böylece tamamlanır.

Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* isimli romanı bir "Giriş" kısmından, on bir bölümden ve sonsözden oluşmaktadır. "Giriş" Faruk Darvinoğlu'nun Gebze Kaymakamlığı'na bağlı arşivde "Yorgancının Üvey Evladı" başlıklı el yazmasını bulması ve ardından kendisinin günümüz Türkçesine aktarması ve yayınevinin *Beyaz Kale* adını verip yayımlatması ile başlar. Dolayısıyla roman "Giriş" kısmından itibaren postmodern anlatıların bir tekniği olan üst kurmaca tekniğiyle kurgulanmıştır. Anlatıcı "Giriş"te Faruk Darvinoğlu'dur. Ancak romanın sonradan anlatıcı değişir. Birinci bölümden on birinci bölüme kadar ben anlatıcının hâkim olduğu görülür. Romanın bu yapısı kuşkusuz akıllara Umberto Eco'nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı eserinde aktardıklarını getirir. Bahsi geçen eserde Eco şöyle der: "Metin her şeyden önce, haklı olarak öykünün nasıl sona ereceğini bilmek isteyen birinci düzey örnek okura yöneliktir. Ancak metin okuduğu metnin kendisinden nasıl bir okur olmasını istediğini kendisine adım adım gideceği yolu gösteren örnek yazarın nasıl ilerlediğini keşfetmek isteyen ikinci düzey bir örnek okura da yöneliktir" (Eco 2019: 43).

"Giriş" metni Eco'nun örnek okur perspektifinden ele alındığında örnek okur kurmaca karakter ve yazar Faruk Darvinoğlu bulduğu el yazmasında anlatılan bazı olayların gerçeği pek yansıtmadığını tespit etmiştir. Romanın kendi içerisinde yer alan kurmaca karakter Faruk Darvinoğlu üzerinden de bir okur sınıflandırması yapmak mümkündür. Kurmaca karakter ve yazar Faruk Darvinoğlu bulduğu el yazmasında anlatılan bazı olayların gerçeği pek yansıtmadığını tespit etmiştir. Dolayısıyla Orhan Pamuk'un kurmaca karakteri Faruk Darvinoğlu'nun aslında kurmaca olan eserlerin gerçek dünyayla birebir örtüşmesini isteyen veya talep eden bu taleplerinde aşırıya giden bir okur olduğu söylenebilir.

Beyaz Kale'de hem kurmaca karakter hem de kurmaca yazar olan Faruk Darvinoğlu'nun bulduğu el yazmasındaki dönemde bir veba salgını vardır. Fakat Faruk Darvinoğlu anlatılan dönemde herhangi bir veba salgınına rastlamamıştır. Tüm bunlarla birlikte "Giriş" metninde yer alan Darvinoğlu'nun bulduğu el yazmasının yazarı da okurla iş birliği içine girebilecek olan bir metin üretmiştir.

Orhan Pamuk'un kurmaca karakteri ve kurmaca yazarı Faruk Darvinoğlu bulduğu "Yorgancının Üvey Evladı" adlı el yazmasının kurmaca bir eser bir hayal ürünü olabileceğini unutmuştur. Darvinoğlu bulduğu el yazması eserinin kurmaca yazarı olduğu gibi aynı zamanda okurudur. Bulduğu metnin bir hayal ürünü ve kurmaca olduğunu unutan Darvinoğlu metindeki tarihsellikten yola çıkarak adeta dedektif gibi iz sürmeye başlamıştır. Darvinoğlu, Topkapı Sarayı Kütüphanesinde araştırmalar yapmış ve İtalya'daki üniversitelere çeşitli mektuplar yazmıştır. Orhan Pamuk'un kurmaca karakteri Faruk Darvinoğlu aslında Eco'nun ampirik okurunun bir temsilidir. Eco'ya göre kurmaca karakter ve kurmaca yazar Darvinoğlu el yazması kurmaca bir metni yorumlamamış adeta onu kullanmıştır.

Öte yandan Pamuk, *Sessiz Ev* romanının karakteri olan Darvinoğlu'na *Beyaz Kale* romanında da yer vermiştir. Bu durum bir anlamda kurmaca ile gerçeklik arasındaki ilişki geleneğinden haberdar olan okuru talep ettiğinin göstergesidir. Daha önce belirtildiği üzere Orhan Pamuk'un kurmaca karakteri Faruk Darvinoğlu'nun da bulduğu el yazması metni okuyup gerçekmiş algısına kapılmıştır ve ampirik okur gibi davranmıştır. Bu durumda sadece Faruk Darvinoğlu bir ampirik okur değildir. Diğer bir ifadeyle okurların romanın nasıl kurgulandığının düşünmesi okur türlerini ortaya çıkarmada ikinci düzlemdir. Romanın "Giriş" metnini okuyup gerçekmiş gibi algılayan ve kurmaca ile gerçek arasındaki ayrımı göz ardı eden okurlar da ampirik okur olur. Bu bağlamda Orhan Pamuk postmodern anlatılarda yer alan üst kurmaca tekniğiyle aslında kurmaca eserlerin anlatı tekniklerinden haberdar olan örnek okuru talep ettiğini de göstermiştir. Bu bağlamda örnek okur yazarın oyunu ortaya koyduğu kurallarla oyunda kalmasını bilir ve metindeki boşluklardan bağlantılar elde ederek metnini yorumlamaya başlar.

Romanın "Giriş" metninde anlatıcı olarak konuşan kurmaca karakter ve kurmaca yazar Faruk Darvinoğlu üzerinden Pamuk, örnek okuru adeta metin ile iş birliğine davet eder. "Giriş" metninde postmodern anlatı formlarından olan üst kurmacanın farkında olan örnek okurun zihnindeki gerçeklik algısı ile ampirik okurun zihnindeki gerçeklik algısı arasında fark olacağı anlaşılır. "Giriş" kısmında yer alan Faruk Darvinoğlu'nun bulduğu el yazmasını *Beyaz Kale* olarak yayımlatması ampirik okurlardaki gerçeklik algısını sarsacaktır. Ampirik okurun metnin gerçek bir olaya mı yoksa bir kurguya mı dayandığı konusunda şüpheye düşeceği görülebilir. Örnek okur ise metnin "Giriş" kısmının postmodernizmin anlatı tekniklerinden olan üst kurmaca olduğunun farkına varabilir. Bu bağlamda metnin talep ettiği örnek okur ve ampirik okur arasındaki ayrım öncelikle romanın "Giriş" kısmında ön plana çıkmaktadır. Tam da bu noktada Yeni Tarihselci yaklaşımın temelindeki tarihe şüphe ile bakma olgusu *Beyaz Kale*'nin merkezinde yer almaya başlar.

Tüm bunlarla birlikte ampirik okurlar *Beyaz Kale* adlı romanın gerçeğe dayanmayan bir tarihi kurgusu olduğunu ileri sürebilir. Ampirik okurlar Pamuk'un *Beyaz Kale* adlı romanında tarihte hiç yer almamış olaylara dayanan, tarihi gerçeklikleri olduğu gibi anlatmayan bir roman olduğunu söyleyebilir. Daha önce bahsedildiği üzere her metin okurundan belli bir sınırdaki ansiklopedik bilgiye sahip olmasını talep etmektedir. Dolayısıyla Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanında uyguladığı postmodern anlatılarda da görülebilen Yeni Tarihselcilik kuramıdır. Yeni Tarihselcilik, tarihi postmodern bir perspektiften inceleyen teoridir. Bu teoride edebî metinler aracılığıyla Yeni Tarihselciliğe göre tarih, olguların aktarımı değil, metinsel anlatıdır. Dolayısıyla Yeni Tarihselci yaklaşımda geçmiş çeşitli somut temellere dayansa da gerçek olmayabilir. Yeni Tarihselci yaklaşımda tarihi aktaran insanlardır. Bu bağlamda "tarih" yorumlanabilir metinlerden oluşur. Yeni tarihselcilik teorisinde tarih gerçekçiliğin yeniden inşasına dayanmaktadır. Yeni Tarihselci yaklaşımın merkezinde tarihe şüpheli bakış açısı yatmaktadır (Kara 2020: 593). Bu bağlamda Yeni Tarihselci yaklaşımda tarihi gerçekliklerin ve tarihin yeniden kurgulandığını bilen okur ile bilmeyen okur arasında bir ayrım ortaya çıkmaktadır. Böylece örnek okurlar Pamuk'un romanını tarihte hiç yaşanmamış olaylardan yola çıkarak kurguladığını öne sürmezler. Çünkü örnek okurlar Yeni Tarihselciler için tarihin nesnellüğünün değil, tarihin yorumlanabilir olmasının önemli olduğunu farkındadırlar.

Hayal ürünü olan eserlerin okurlar tarafından gerçek dünyayla birebir örtüşmesinin beklendiği sorunsalı da yazarlar tarafından sık sık gündeme getirilmiştir. Daha önce de bahsi geçen Eco'nun *Foucault Sarkacı* adlı romanını yayımlandıktan sonra bir okurdan mektup alması örnek olarak gösterilebilir. Yani Eco'nun romanında geçen zamanda romanı okuyan okura göre Paris'te bir yangın çıkmış ancak böyle bir yangın romanda yer almamıştır.

Kurmaca eserlerde anlatılanların okurların zihninde hep gerçek dünyayla ilişkilendirme isteği yatmaktadır. Okurlar içine girdikleri kurmaca eserlerin hangi kısımlarının gerçekten yaşanıp yaşanmadığını, yaşandıysa da ne kadarının gerçek olduğunu sorgulamasını yapmaktadırlar. Bu konuyla ilgili olarak Orhan Pamuk'un da *Saf ve Düşünceli Romancı* adlı eserinde Eco ile benzer düşüncelere yer verdiği görülür. Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı* adlı eserinde yer alan "Orhan Bey Siz Bunları Gerçekten Yaşadınız mı?" başlıklı yazısında *Masumiyet Müzesi* adlı romanı yayımladıktan sonra okurların "Orhan Bey siz Kemal misiniz?" gibi sorularla karşılaştığını anlatır. Gelen bu soruya karşılık olarak Orhan Pamuk şu cevapları vererek durumu şöyle aktarmıştır:

"1. Hayır, ben kahramanım Kemal değilim. 2. ama romanımı okuyanları Kemal olmadığıma asla inandıramam. Bu ikinci cümleyi, hem okurları buna ikna etmenin benim için çoğu zaman bütün romancılar için zor olacağı anlamında söylüyorum hem de aslında kahramanım Kemal olmadığımı kanıtlamak için çok fazla gayret sarf etmeye niyetim olmadığını ima etmek için. Aslında okurlarımın saf okurların da diyebiliriz onlara romanımı Kemal'in ben olduğumu sanacaklarını bile bile yazıyordum" (Pamuk 2019: 25).

Zafer Doğan da "Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi" (2011) başlıklı doktora tezinde romanı gerçeği anlatan tarihi bir roman olarak gören okurlar için şöyle der:

"Kitapta anlatılanlardan kuşku duyması için bulunmuş el yazması motifini kurguya katmaktadır. Bunu yaparken geleneksel yöntemi tersine çevirerek ve klişeyi kırarak hiçbir metnin saf dilli bir şekilde okunmaması gerektiğini okuyucuya gösteriyor. Böylece yazar metnin hem sahiciliğine hem de kurmacalığına göndermede bulunarak, romanda anlatılan hikâyenin gerçekten yaşanıp yaşanmadığından daha önemli bir şeyin bizzat hikâyenin kendisi olduğunu hatırlatmaktadır" (Doğan 2011: 151).

Beyaz Kale'de postmodern anlatıların tarihe bakışı örnek okur ve ampirik okuru birbirinden ayırır. *Beyaz Kale* tarihi bir bilgi aktarımının söz konusu olduğu bir roman olmadığı için tarihi bir roman değildir. Romandaki tarihsellik bir kurmacadır. Orhan Pamuk *Öteki Renkler* adlı kitabında yer alan "Kitaplarım ve Benim Hayatım" başlıklı kısımda kitabın bir tarihten söz ettiğini ama tarihsel bir dönemi anlatmak için olmadığını dile getirir:

"Evet, bu kitap tarihten söz ediyor. Ama bir tarihsel dönemi anlatmak için değil, bir hikâyeyi anlatmak için. Aklmda var olan bir hikâyeyi bir tarihsel zamana oturttum. Aslında bu zaman Avcı Mehmet dönemi değil de 30-40 yıl öncesi, yüzyıl sonrası bile olabilirdi. Dünyada da Türkiye'de de bir alışkanlık var: Tarihsel roman deyince, bir dönemin geniş anlamda toplumsal sorunlarını işleyen, o sorunlardan dramlaştırılarak çıkartılmış, neredeyse Shakespearevari kişileri ele alan, Savaş ve Barış'a benzer bir tür roman anlaşılıyor. Bu romanda anlattıklarım, bir tarihsel dönemin sorunlarını dile getirmek için değil, bir hikâyeyi daha canlı kılmak için tarihe oturtulmuş vaziyette" (Pamuk 2020: 132-133).

Örnek okurlar *Beyaz Kale* adlı romanın "Giriş" metni olarak romana yerleştirilen kısmı okuduklarında bir postmodern metinle karşı karşıya kaldıklarını ve metinde postmodern anlatı tekniklerinden olan üst kurmacanın kullanıldığını anlamlandırabilirler. Bu sebeple romanın bir tarihsel dönemi anlatmak için kurgulanan bir tarihi roman değil, tarihten hikâyeyi anlatmak için yararlanılan kurgusal strateji olduğunun farkına varabilirler.

Örnek okurun aksine ampirik okurlar ise "Giriş" metni olarak romana yerleştirilen metni bir tarihi romanın ön sözü olarak kabul edip metinde dedektif gibi iz sürerek gerçekten yaşanıp yaşanmadığını araştırmasını yaparlar. Ampirik okurlar bu araştırmalarının neticesinde romanda verilenlerle gerçekte olanların birbirini tutmadığını görünce de hangisinin gerçekten yaşanıp yaşanmadığı konusunda kafa karışıklığı yaşayabilirler. Bu durum örnek okuru ve ampirik okuru birbirinden ayırır.

Örnek okurlar metni kurgulayan kişinin *Sessiz Ev* romanındaki karakter olduğunu gördüklerinde yazarın okura bir oyun oynadığını ayırt edebilirler. Bu sebeple metin kendi örnek okurunu inşa etmiştir. Böylece romanın en başından itibaren ampirik okur ve örnek okur birbirinden ayrılmıştır. Bu bağlamda

Umberto Eco'da *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı eserinde metinlerin girişinde yer alan ifadelerin kendi örnek okurunu seçtiğini şöyle dile getirir: "Bir metin bir varmış bir yokmuş ile başlıyorsa kendi örnek okurunu hemen seçtiğine dair bir işaret göndermiş olur: bu okur ya bir çocuk olmalıdır ya da sağduyunun ötesine giden bir öyküyü kabul etmeye hazır birisi" (Eco 2019: 21).

Tüm bunlarla beraber Pamuk, bir hayali dünyayı yaratırken her şeyi yazara söyletmemektedir. Bu tutumu Eco "belli şeylere değinir ve kalanı için okurdan bir dizi boş alanı doldurarak iş birliği yapmasını ister. Kaldı ki daha önce yazmış olduğum gibi, her metin, okurdan onun içine katılmasını isteyen tembel bir araçtır. Bir metin alıcının anlaması gereken herhangi bir şeyi söylese mahvolurduk: Asla sona ermezdi böyle bir metin" (Eco 2019: 13-14) şeklinde ifade eder.

Orhan Pamuk romanın tamamında okura belirsizlikler bırakmıştır. Romandaki bu belirsizliklerin de kendi örnek okurunu talep ettiğinin göstergesidir. Okura açıkça söylenmeyen belirsizliklerin en başında el yazmasının kimin yazdığı sorusu gelir. Bu muğlaklığa paralel olarak çeşitli yorumlamalar ekseninde ortaya bir de Hoca ve Venedikli Köle'nin aynı kişi olup olmadıkları sorusu çıkmıştır. Bu bağlamda bu durum Eco'nun metin için yapılan tahminlerin tek bir doğru tahmini olmadığı, çeşit çeşit yorumların metnin kendi içindeki tutarlılığı ile kanıtlanabilir ve yanlışlanabilir olduğu düşüncesi ile ilişkilendirilebilir.

Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* adlı romanı hakkında geçmiş yıllardan şimdiye kadar birçok farklı çalışma yapılmış ve roman birbirinden farklı perspektiflerle ele alınmıştır. Romanın "Giriş" kısmından itibaren okurun aktif katılım sağladığı görülür. "Giriş" metnin tamamlanmasının ardından romanda birinci bölümden on birinci bölüme kadar geçen olaylarda yazarın kurduğu çok katmanlı ve metaforlarla örülü roman evrenini anlamlandırmak örnek okura bırakılır. Umberto Eco'nun orman metaforundan hareketle Orhan Pamuk'ta ormanda okurlarına birtakım belirsizlikler bıraktığı gibi okurun ormanda yolunu bulmasını kolaylaştıran ancak bazen daha da zorlaştıran ipuçları da bırakmıştır. Okurların metnin bıraktığı ipuçları doğrultusunda yorumlamaya başladığı birinci bölümden on birinci bölüme kadar geçen olaylar, şöyledir:

Yirmi üç yaşındaki İtalyan, Venedik'ten Napoli'ye giderken Türk gemileri yollarını keser. İtalyan, bilim ve sanat okumuş aynı zamanda matematik, fizik, astronomi ve resimden anlayan bir gençtir. Romanda bu genç daha sonra Venedikli Köle olarak geçmeye başlayacaktır. Türk gemileri tarafından yolları kesilen genç İtalyan esir düşmekten, cezalandırılmaktan ve küreğe verilmekten korktuğu için kendisinin hekim olduğunu söyler. Bu sayede Venedikli Köle yanında bulunan kitaplarından bir veya iki tanesini kurtarır. Ayrıca Venedikli Köle küreğe verilmez, İstanbul'a getirilir. İstanbul'a getirildikten sonra da Sadık Paşa'nın konağına atılır.

Kaldığı hücrede kendisi gibi esir düşenlerden hasta olanları iyileştirmeye, gardiyanlar için reçeteler yazmaya başlayınca diğer kölelerden ayrılan İtalyan Köle güneş ışığı alan bir hücreye atılır. Tedavileri sebebiyle Venedikli köle hekimlik ücreti de almaya başlar. Aldığı paranın bir kısmını köle kahyalarına ve gardiyanlara verse de onlardan saklamayı başardıklarıyla Türkçe öğrenmeye başlar. Venedikli Köle'ye Türkçe öğreten ise Sadık Paşa'nın ufak tefek işlerine bakan biridir. Venedikli Köle'nin günleri böyle geçerken sisli bir gecede yanına gelen kâhyanın kendisine söylediklerinden sonra böylesi sıradan geçen hayatının değişeceğine dair temeller atılır. Sisli bir gecede gelen kâhya Venedikli Köle'ye Paşa'nın onu görmek istediğini söyler. Yine aynı sisin içinde kâhya ve Venedikli Köle Paşa'nın konağına giderler. Paşa hastadır ve diğer hekimler bir çare bulamadıkları için Paşa Venedikli Köle'yi de görmek istemiştir.

Paşa'nın nefes darlığı olduğunu anlayan Venedikli Köle Paşa için çeşitli şeyler hazırlar. Naneli yeşil haplar, şurup vb. gibi. Köle Paşa'yı iyileştirmeyi başarır. Bir ay sonra Paşa Venedikli Köle'yi tekrar çağırır ve bir kese para verir ancak kendisine verilen bu paraların büyük çoğunluğuna gardiyanlar el koyar. Kış geçer. Bahar başında Paşa donanmayla Akdeniz'e açılır. Ardından yaz geçer ve sonbaharda Paşa donanmayla seferden döner. Paşa oğluna baş vezirin kızını alacak gösterişli bir düğün yapacaktır. Bu sebeple tekrar Venedikli Köle'yi yanına çağırılmıştır. Venedikli Köle içeri giren kişinin kendisine çok benzemesinden bir hayli etkilenir. "Paşa meşgulmüş bekleyeyim diye beni bir odaya aldılar, oturdum. Az sonra odanın öteki kapısı açıldı, içeri benden beş altı yaş büyük biri girdi, yüzüne bakınca şaşırđım, korktum birden!" (Pamuk 2018: 17).

Tüm bunlar doğrultusunda romanda kimlik üzerinden kurulan yansımali oyunun örnek okuru talep eder nitelikte olduğu görülür. Orhan Pamuk'un kimlik üzerinden kurduğu oyuna örnek okurda dahil olmaya

başlar. Örnek okurlar tarafından anlamlandırılan ikizler teması Hegel'in köle- efendi diyalektiği çerçevesinde de yorumlanmıştır. Örnek okurun "*olaylar dizisini yeniden oluşturması*" (Eco 2019: 50) gereksinimiyle romanda Hegel'in köle-efendi diyalektiği çerçevesinde yorumladığı köle-efendi'nin ortaya çıkışını Ramazan Korkmaz incelemiştir. Korkmaz Hoca ve Venedikli Kölenin ilk karşılaşmalarında şaşırın tarafın Venedikli Köle olmasına köle-efendi diyalektiği çerçevesinde bir analiz gerçekleştirmiştir. Korkmaz'ın bu analizi romanın kendisine verdiği belli ipuçları doğrultusunda gerçekleştirdiği anlaşılır. Dolayısıyla Korkmaz yazarın metinde bıraktığı belli ipuçlarından hareketle metne belli sınırlar dahilinde inceleme yapmıştır. Bu durumda Korkmaz'ın metin ile iş birliği yaptığı görülür.

"Hoca ile Köle'nin bu ilk karşılaşmalarında şaşırın taraf Köle'dir. Zira Köle norm karakteri ile tanışmıştır. Norm karakter, başkisinin bütün donanım eksiklerini yansıtan bir ayna niteliği taşır; Köle özgür değil, Hoca özgürdür. Köle güçsüzdür; Hoca, kendinden emin bir iktidar gücünü temsil etmektedir. Bütün bu özellikleriyle Köle, Jung'un söylediği gölge arketipi ya da Hoca'nın öte/öbür yüzü'dür" (Korkmaz 2009: 122).

Beyaz Kale romanında efendi-köle diyalektiğinin nasıl başladığına dair yapılan yorumlar örnek okur olarak tanımlanan okurların yorumlarıdır. Bu durumu Eco "*bu anımsamaların bir düzeni izlediğini, deyim yerindeyse bu anı 'geriye sarmalar'ın ya da zamansal değişikliklerin ve anlatsal şimdiki zamana hızlı beklenmedik dönüşlerin belli bir ritmi izlediğini*" (Eco 2019: 61) şeklinde ifade eder.

Odada kendisine ikizi kadar çok benzeyen Hoca ile Venedikli Köle karşılaştıktan sonra roman Paşa'nın yapılacak olan düğün için bir fişek gösterisi hazırlamak istemesi ile devam eder. Paşa, Venedikli Köle ve içeri giren Hoca'nın beraber çalışmasını istemektedir. Akabinde Venedikli Köle ve Hoca'nın bir süre üzerinde beraber çalıştıkları gösteri Paşa tarafından başarılı bulunur. Bu olanlardan sonra Paşa Venedikli Köle'ye Müslüman olursa kendisini azat edeceğini söyler. Ancak Venedikli Köle dinini değiştirmemekte direnir. Bu sebeple de Paşa Venedikli Köle'nin boynunun vurulmasını emreder. Fakat yine de Venedikli Köle dinini değiştirmek istemez. Paşa'da bu olanlardan sonra artık Venedikli Köle'yi beraber fişek gösterisi için çalıştırdıkları Hoca'ya hediye eder. Ardından köle zindan hayatını terk ederek Hoca ile beraber yaşamaya başlar. Hoca bu sırada Venedikli Köle'ye kendisine bildiği her şeyi öğretmesini ister. Bu süreçte de aslında Korkmaz'a göre aralarında köle-efendi ilişkisinin temelleri atılmıştır.

Venedikli Köle'nin kendi ülkesinde öğrendiği astronomi, tıp, mühendislik, coğrafya bilgilerini Hoca'ya aktarmaya başlar ve bir yılı Hoca ve Venedikli Köle astronomi ile uğraşarak geçirirler. Romanda, köle-efendi ilişkisi Venedikli Köle'nin bildiklerini Hoca'ya aktarmasıyla başlar. Romanın sonunda Hoca'nın Venedikli Köle'nin yerine geçerek İtalya'ya kaçmasıyla birbirinin yerine geçme veya birbirine dönüşüm izlediği daha da görünür kılınır. Bu durum örnek okurlar tarafından yorumlanmıştır. Örneğin, Ramazan Korkmaz bu durumu "*Metaforik Dönüştürme Biçimleri ve Efendi-Köle Diyalektiği Bakımından Beyaz Kale (2009)*" başlıklı makalesinde ele almıştır. Korkmaz'a göre;

"Birinin yerine geçme veya birine dönüşme edebiyatta çok eski zamanlardan beri kullanılan bir izlettir. Birinin yerini geçici bir süre alma, ona dönüşme eski zaman anlatılarında; don değiştirme başka bir kılığa girme, لباس değiştirme (tebdili kıyafet), tek taraflı onun yerini alma gibi unsurlardan oluşur. Masallar bu dönüşüm fikrini don değiştirme motifi ile çözümlenmiştir. Sözelimi yılan Prens masalında tıpkı Kafka'nın Dönüşüm romanında olduğu gibi bir insanın sürüngen/böceğe dönüşmesi anlatılır. Bu içe kapanma durumun aslında zorbalaşan dışsal gerçekliğin ve absürdeleşerek içi boşalan yaşam modellerinin topyekûn protestosu veya reddi anlamını taşır" (Korkmaz 2009: 119-120).

Hoca ve Venedikli köle birbirlerine ikiz kadar çok benzerler. Romanın başından beri sezdirilen bu benzerlik romanın sonunda artık okura birbirine yerine geçme veya birbirine dönüşme izlediği olarak yorum yapmasına imkân tanır. Bu birbirinin yerine geçme, başka biri olma veya birbirine dönüşme efendi-köle diyalektiği çerçevesinde ilerlemiştir. Venedikli Köle ve Hoca bir yılı astronomi ile ilgilenerek geçirirler. Bu süreçte Sadık Paşa Erzurum'a sürülür ve Hoca'da da namaz saatlerini kusursuz gösteren bir namaz saati yapma isteği başlar. Hoca bu saati daha rahat tasarlayabilmek ve daha sonradan da Venedikli Köle ile karşılıklı yazılar yazmak için kullanacağı masa ile ilk defa tanışır. Masa ile Venedikli Köle sayesinde tanışan Hoca ilk başlarda

masayı bir musalla taşına benzeterek onun uğursuz olduğunu söylese de dönüşüm ve değişme süreciyle beraber masaya karşı olan tutucu tavrı da değişmeye başlar. Bir yıldan sonra Paşa Erzurum'dan döner ve Hoca'da Paşa'yı tebrik etmek için Paşa'nın konağına gider. Giderken tasarladığı namaz saatini de yanında götürür. Hoca'nın üzerinde büyük bir emek harcayarak çalıştığı namaz saati Paşa tarafından beklediği ilgiyi görmeyince üzüntü ve sinirle evine döner. Ertesi gün Hoca tekrar Paşa'yı ziyarete gittiğinde Paşa Hoca'ya böyle faydasız uğraşlarla ilgilenmemesini, düşmanın karşısında güçlü ve yenilmez kılınacak bir silah tasarlamasını istediğini söyler. Hoca bu silah tasarlama fikrine önceleri pek olumlu yaklaşmasa da Paşa aracılığıyla Padişah IV. Mehmet'in huzuruna çıkabilmek için bunu bir fırsat beller. Ardından Hoca IV. Mehmet'in huzuruna çıkma fırsatını elde eder. Ancak yine işler istediği gibi gitmez. Silah fikri padişahın ilgisini çekmez. Ama Padişah'ın Hoca'dan aslanlar hakkında duydukları çok ilgisini çeker. Hoca Padişah'ın ilgisini çekmeyi sonunda başarmıştır.

Venedikli Köle ve Hoca silah üstünde beraber çalışmaya devam ederlerken yaz sonu Münecimbaşı Hüseyin Efendi öldürülür. Hoca da Münecimbashının mallarına el koyulduğunu öğrenince Münecimbashının kağıtlarını, kitaplarını, defterlerini ele geçirmek için birikmiş ne kadar parası varsa harcar ve istediklerini elde etmeyi başarır.

Hoca Padişah'ın hayvanlarına yaptığı yorumlarla ilgisini çekmeyi başarması sebebiyle Padişah'a Hayat-ül Hayal ve Acaibül Mahlukat adlı iki risale sunmaya karar verir ve hayvanlar ile ilgili çalışmalar yapmaya başlar. Tüm bu süreçte hayvanlarla ilgili yaptığı yorumların diğerleri de tutunca IV. Mehmet'in kendisine Gebze'de bir dirlik verdiğini öğrenir. Venedikli Köle ile Gebze'ye giderler. Gebze'deki insanlarla da astronomi bilgilerini paylaşmaya çalışır ancak oradaki insanlara göre bunlar sadece bir safsatadır. Bu sebeple evlerine geri dönmek üzere yola koyulurlar. Tüm bunlardan sonra Venedikli Köle'nin yaşadıkları en kötü üç yıl olarak tanımladığı bir süreç içine girerler.

Hoca'nın "Niye benim ben?" (Pamuk 2018: 45) sorusunu sormaya başlaması ile Venedikli Köle'nin köleliğinin önünde sonunda sona ereceğine dair ipuçlarının gönderilmeye başlandığı görülür.

"Niye kendisi olduğunu bilmediğini söyledikten sonra, bu sorunun, orada onlar arasında, çok sorulduğunu, her gün daha çok sorulduğunu ekleyiverdim. Bunu söylerken aklımda bu sözümlü dayandıracağım hiçbir örnek, hiçbir düşünce yoktu, hiçbir şey yoktu, yalnızca, soruyu istediği gibi cevaplamak istemiştım, belki, basit bir içgüdüyle oyundan hoşlanacağını sezdiğim için. Şaşırđı. Bana merakla bakıyordu, devam etmemi istiyordu; ben susunca sabredemedi, tekrarlamamı istedi: Demek onlar bu soruyu soruyorlardı? Gülümseyerek kendisini onayladığını görünce hemen öfkelendi: Onlar soruyor diye sormuyormuş bunu, onların ne yaptığı da kendisine vız gelirmiş" (Pamuk 2018: 44-45).

"Niye ben olduğunu düşünmesini söyledim, ama öğüt verir gibi demedim bunu; ben ona bu konuda yardım edemeyeceğim için iş ona kalıyordu da ondan. 'Yani ne yapayım aynaya mı bakayım?' dedi alaycılıkla. Ama rahatlamış gözüküyordu düşünmesi için sustum. Tekrarladı: 'Aynaya mı bakayım?' Bir den öfkelendim, Hoca'nın kendi kendine hiçbir yere yaramayacağını düşündüm. Bunu fark etmesini istedim, bensiz hiçbir şey düşünemeyeceğini yüzüne söylemek geldi içimden, ama cesaretim yoktu; uyuşuk bir tavırla aynaya bakmasını söyledim" (Pamuk 2018: 46-47).

Hoca bu süreçten sonra Venedikli Köle'den kendi hayatını yazmasını ister. Bir yandan aradığı soruların cevaplarını Venedikli Köle'nin yazdıklarında bulamadığını söylese de aslında Köle'nin yazdıkları çok hoşuna gider. Bir süre sonra Hoca da yazma konusunda ikna olur. İlk zamanlarda yazma konusunda çekingen davranırsa da Venedikli Köle'nin yaptırdığı masada karşılıklı oturarak yazmaya başlarlar. Bu yazma eylemi süregiderken İstanbul'da büyük bir veba salgını ortaya çıkar. Venedikli Köle veba salgınından çok korkarken Hoca aksine Allah'ın takdiri olduğunu söyleyerek hiç korkmamaktadır ve günlük hayatına devam etmektedir.

Birbirlerinin yerine geçme anının kırılma noktası mahallelilerden birinin dul kardeşini Hoca ile evlendirmek istemesidir. Hoca'nın evlenmeyi kabul etmemesiyle mahalleli Hoca hakkında olumsuz düşünmeye başlamıştır. Romanda mahalleli Hoca'ya karşı olumsuz tutum içindedir.

"Yıldızlara bakmasını, mercekler ile oynayıp, tuhaf saatler yapmasını kimse iyiye yormuyormuş. Yemeğini çömelip bağdaş kurarak değil, gâvurlar gibi masaya oturarak yediğini; kitaplara keselerle para verdikten sonra onları yere atıp içinde peygamberin adı olan sayfaların üstüne bastığını; gökyüzünü saatlerce seyretmekle içindeki şeytanı yatıştırmadığı için, gün ışığında yatağına yatıp evinin kirli tavanını seyrettiğini, kadınlardan değil, yalnızca oğlanlardan hoşlandığını, benim onun ikiz kardeşi olduğumu, ramazanda oruç yediğini, vebanın da onun yüzünden yollandığını..." (Pamuk 2018: 60).

Yukarıdaki ifadelerden anlaşıldığı gibi hoca mahalleli tarafından sevilmez. Ramazan Korkmaz Eco'nun örnek okur kavramına uygun olarak hocanın içinde yaşadığı topluma yabancılaştığını söyler. *"Bütün bunlar, Hoca'nın içinde yaşadığı topluma ve onun hurafelerle örüntülenmiş yaşama biçimine ne kadar yabancılaştığını öğrenmesine yardımcı olur. Böylece mutsuz ve yaralı bir bilinç olarak ötekilerle aynı duyguları paylaşmaktan ya da öyle görünmekten duyduğu huzurun sonuna geldiğine karar ver(ir)" (Korkmaz 2009: 125).*

Tüm bunlardan sonra Hoca ve Venedikli Köle masada karşılıklı oturup aile bireylerini, geçmiş yaşantılarını hatta rüyalarını bile yazarlar. Bir süre sonra Hoca'nın kölenin rüyalarına özenip kendi rüyasını yazdığı görülür. Hoca köleyi ikiz kardeşi, ağabeyi olarak görür. Ayrıca Hoca artık vebadan korkmamaktadır. Daha sonra Hoca'nın kölenin memleketini merak ettiği görülür. Bu durum aynı zamanda Dilber'e göre de bir köle-efendi diyalektiğine işaret etmektedir. Dilber'e göre *"Beyaz Kale'de karşımıza çıkan olay örgüsü aslında okuru içine alarak ilerleyen ve köle-efendi diyalektiğini temel alarak karmaşıklaşan bir yapılanmaya" (Dilber 2014: 110) işaret eder.*

Birbirlerine ikiz kadar çok benzeyen Venedikli Köle ve Hoca yani efendi ve köle artık birbirine dönüşmüştür. Bu benzerlik ve birbirlerine dönüşme motifi romanın sonunda da Hoca'nın Venedikli Köle ile yer değiştirmesiyle daha da belirgin kılınmıştır. Murat Gülsoy da birbirine ikiz kadar çok benzeyen Venedikli Köle ve Hoca'nın birbirine dönüşmesi hakkında *602. Gece Kendini Fark Eden Hikâye* başlıklı kitabında şöyle der:

"Beyaz Kale romanında, birbirine çok benzeyen Batılı Köle ile Doğulu kahramanımızın (Hoca) birbirlerinin yerine geçmelerinin hikâyeleri anlatılır. Hoca'nın Batı bilimine ve yaşam tarzına olan merakı temel konulardan biridir. Hoca tüm bunları bir iktidar aracı olarak kullanmaya çalışır ve bu süreç romanın olay örgüsünü oluşturur. Hoca'nın uğursuz içsesinin sorduğu (Niye benim ben?) Batılı köle tarafından verilen cevabı aslında Tanpınar'ın sözlerinin ifadesidir" (Gülsoy 2021: 246).

Tüm bunlar doğrultusunda Korkmaz, Dilber, Gülsoy'un örnek okur olarak metnin niyetiyle ilgilendikleri, metni belli yorumlar çerçevesinde inceledikleri ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda söz konusu örnek okurların aynı zamanda *Beyaz Kale* romanının Doğu-Batı çatışması ekseninde kimlik sorunuyla okuru karşı karşıya bıraktığının incelemesini yaptıkları görülür. Örnek okurların romanın ana konusunun Doğu-Batı sorunu olmadığını, Doğu-Batı ekseninin yarattığı bir kimlik sorununu ortaya çıkarmayı hedeflediğini ileri sürdüğü görülür. Çünkü örnek okurlara göre efendi-köle arasındaki ilişki bir anlamda simgesel olarak Doğu ile Batı arasındaki ilişkinin bir göstergesidir. Yapılan bu değerlendirmeler doğrultusunda kitapta yer alan Doğu-Batı eksenindeki kimlik sorununu ikiz ben motifi olarak ele almasını Orhan Pamuk *Öteki Renkler* adlı kitabında yer alan "Kitaplarım ve Benim Hayatım" başlıklı kısımda okurlar için ipucu niteliğindeki bilgileri şöyle dile getirir:

"Kitabın kalbinde ikizler hikayesi yatar. Doğu ve Batı kültüründe Alman edebiyatında Hoffman'da, Doğu kültüründe ise mesela Binbir Gece Masalları'nda sık sık görülen ikizler Doppelganger temasıdır. Ben demin sözünü ettiğimiz kimlik dertlerini bu temaya bir oyun havası içinde oturttum. Kahramanlarımın birbirine benzemesi ya da benzememesi, yani birbirlerinin kimliklerini karşılıklı bir ayna olarak kullanmaları aslında güncel bir şeye gönderme yapmaktan çok, ezeli bir kimlik sorununu oyunlaştırmaktan ibarettir. Doğu ve Batı'nın birbirlerinden ne kadar uzak ya da yakın olduğu kitabımın konusu değildir. Rudyard Kipling'in 'East is East, West

is West’ mısraları vardır. Kitabım belki bu basmakalıp tutumdan kurtulmak için yazılmıştır. Doğu Doğu olmasın, Batı da Batı olmasın isteği var bu kitapta” (Pamuk 2020: 134).

Öte yandan Ramazan Korkmaz’a göre ayrıca *Beyaz Kale*, “olay örgütleyici anlatıdan çok karakter ve fikir unsurunun sentezleyici olduğu bir roman yapısı içerdiğinden eserdeki kişiler düzlemi; köle/efendi, padişah/esirler gibi alegorik unsurlardan oluşur” (Korkmaz 2009: 122). Bu bağlamda yazarın eserde bıraktığı boşluk veya belirsizlikleri okurun doldurabilmesi ve okurun yön bulabilmesi için metaforlar oluşturduğu görülmüştür. Bu metaforlardan bazıları bir yandan okura eseri yorumlamada yön gösterirken bir yandan bırakılan belirsizliklerle eserin muğlak yanlarının devam ettiğini ortaya çıkarmıştır.

Örnek okurlar tarafından yorumlanan belirsizliklerden ilki “sis” metaforudur. Roman bir sis ile başlar. Romanın başlangıcında yer alan “sis” sözcüğünü Eco’ya göre yorumlayacak olursak “okurun üzerinde bir sis etkisi yaratmak üzere tasarlanmış gibidir” (Eco 2019: 46). Ramazan Korkmaz’ın romanda yer alan ayna metaforu yorumu bağlamında örnek okur olduğu görülür. Korkmaz romanda yer alan ayna metaforunu şöyle yorumlar:

“Ayna, köle ve efendi metaforu ile anlatılan içsel gerçekliğin dışa yansıtma aracıdır. Varlığında büyük zıtlıkları barındıran insan, öte yüzü ile karşılaşmaktan, bastırılmış duyguları ile yüzleşmekten sürekli korkar. Bastırılan duygular (köle gibi) bilinçaltına itilir ama yok olmazlar. Dönüşümün asıl amacı, ölümlü ve ölümsüz bir Dioskurs çifti olan insandaki bu zıtlıkları birbirine yakınlaştırmaktır. Fakat bilinç (efendi) buna direnir; çünkü öteki yabancıdır ve tekin değildir. Üstelik bizim bilinçle ev kabul ettiğimiz dünyamızın tek efendisi olmadığımız fikrine alışmak da kolay değildir. İçimizdeki ben ve ötekinin, efendi ve kölenin, dost ve düşmanın buluşması, uyuşması ve birbirini beslemesi; ruhsal bütünlüğümüz için kaçınılmazdır. Efendi ile kölenin yer değişmesi, içimizdeki dost ve düşmanın nasıl birbirinin öteki yüzü olduğunu ve zamanla yer değiştirebileceklerine işaret eder” (Korkmaz 2009: 127).

Beyaz Kale romanında oyunun bir parçası olması istenildiğinden dolayı okur pasif değil, tam tersine aktiftir. Daha önce söz edildiği üzere Eco kurmaca dünyaların okurundan belli bir kültürel ve entelektüel bir birikim talep ettiğini ileri sürer. Dolayısıyla *Beyaz Kale* romanın da bu gibi taleplerde bulunan bir roman olduğu görülür. Bu bağlamda metnin talep ettiği belli bir kültürel düzeye sahip örnek okurlar metnin ortaya koyduğu göndermelerle diğer metinler arasındaki bağlantıları ortaya çıkarmada zorluk çekmeyecektir. Ancak örnek okur olamayan diğer okurlar bu bağlantıları görmede zorluk çekecek ve metnin niyetini göz ardı edeceklerdir. Bu sebeple örnek okurlar postmodern anlatı tekniklerinden haberdar olan okurlardır.

Beyaz Kale romanı “Giriş” metninden itibaren postmodernizmin anlatı tekniklerine sahip bir romandır. Romanın üstkurmaca tekniği ile başladığından daha önce söz edildiği gibi postmodernizmin getirdiği tekniklerden bir diğeri olan romanda da yer alan kavram metinlerarasılıktır. Metinlerarasılık kavramının farkında olan örnek okurlar metinlerarasılığı anlatıda fark edebilirler. Örneğin, İslamoğlu *Beyaz Kale* romanının “metinlerarası okuma tekniğine gereksinim duyulacağı, sık sık geri-sapımlı okuma, kaynak araştırma yoluna gitmenin gerekeceği, postmodern anlatılarından biri” (İslamoğlu 2014: 35) olduğunu dile getirir.

Öte yandan yazarın kendisi de *Beyaz Kale* romanında yer alan metinlerarasılıkları romanın sonuna eklediği “Beyaz Kale Üzerine” adlı kısımda dile getirmiştir. Romanın sonunda yer alan “Beyaz Kale Üzerine” adlı kısımda açıklanan metinlerarasılık ilişkileri Adnan Adıvar’ın *Osmanlı Türklerinde İlimi*, Evliya Çelebi’nin de çok sevdiği tuhaf hayvan hikâyelerini anlatan *Acaib’ül Mahlûkat* türünden kitaplar, Arthur Koestler’in *Uykudagezerler*’deki Kepler yorumu (Niye benim ben?), Leonardo da Vinci’nin çocuksuluğu ve inanılmaz bir silâh yapma tutkusu, Kâtip Çelebi’nin çaresiz kitap kurtluğu, Dostoyevski’nin *Öteki* adıyla çevrilen romanı, Cervantes’in *Don Kişot*’u, Antoine Gallant, Lady Montagu, Baron de Tott, Ahmet Refik, Reşat Ekrem Koçu’nun Tarihimizde Garip Vakalar adlı eseri, Helmut von Moltke’nin Türkiye Mektupları, Tadeutz Trevanian’ın Transilvanya’da Yolculuklar adlı gravürlü kitabı ve Prof. Süheyl Ünver’in İstanbul Rasathanesi adlı kitabıdır.

Metin Balcı “Orhan Pamuk Romanlarında Modern ve Postmodern Unsurların Mukayesesi” (2019) başlıklı yüksek lisans tezinde Hakan Sazyek’in Umberto Eco’nun *Gülün Adı* ile Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale*

romanının metinlerarası bir ilişki içerisinde olduğu düşüncesini aktarmıştır ve Hakan Sazyek'e göre bu ilişki şöyledir:

"Eco, romanını 1968'de bulduğu bir yazma eserin metnini aktarma şeklinde kurmuştur. Eco, romanın önsözünde yazma nüshanın buluş serüvenini, onu çevirip yayımlarken dikkat ettiği hususları belirtmekle yetinir, ardından yazmanın metnini aktarır. Orhan Pamuk da Beyaz Kale'yi aynı formatta kurar. Ancak burada yazma eseri bulan ve yayımlayan, yazarın bir önceki romanı Sessiz Ev'in kişilerinden tarih doçenti Faruk Darvinoğlu'dur" (Balıcı 2019: 203).

Tüm bu değerlendirmeler ile birlikte *Beyaz Kale*'de postmodernizmin diğer teknikleri de yer almaktadır. Bu bağlamda romanda birçok metnin parodi ve pastişine de rastlanmıştır. Eco'ya göre yazarın bıraktığı ipuçları da olan bu teknikler örnek okurlar tarafından algılanabilir. Bu çerçevede örneğin Ahmet Alper Akçam "Orhan Pamuk'ta Çoksesli Roman'a Giriş: Beyaz Kale (2016)" başlıklı makalesinde *Beyaz Kale* romanında Venedikli Köle'nin Doğu toplumu ile ilgili gözlemlerinin çeşitli parodik öğeler olduğunu öne sürer. Akçam'a göre Venedikli Köle ve Hoca'nın Padişah için beraber yazdığı *Hayat-ül Hayvan* ve *Acaib-ül Mahlukat* gibi kitaplar, risaleler ve hikayeler romanda yer alan çeşitli parodik öğelerdir (Akçam 2016: 4-5). Dolayısıyla Akçam'ın söz konusu ifadeleri metnin niyetini anlayan örnek okur olduğunun göstergesidir.

Öte yandan Umberto Eco'nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı eserinde bahsettiği metnin hızı meselesinden yola çıkarak *Beyaz Kale* metninin hızı bağlamında da örnek okurlar tarafından yorumlanabileceği söylenebilir. Onun hikâyelerinde anlatım ve hikâye zamanı geçişlidir ve okuyucunun bunları zaman zaman takip etmesi önemlidir. Pamuk'un *Beyaz Kale* romanında, sık sık kronolojinin değiştiği bir yapı ön plana çıkmaktadır. Bu durum zaman zaman okuyucunun takibini zorlaştırmaktadır. Ancak örnek okurlar *Beyaz Kale*'de zamansal bir hızlanma olduğunun farkına varan okurlardır. Eco *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı eserinde "Proust'un belirttiği gibi okur nerede bulunduğunu, şimdiki zamanın mı yoksa geriye dönüşün mü söz konusu olduğunu görmek için her an geriye, önceki sayfalara dönmek zorundadır" (Eco 2019: 49) şeklinde Nerval'in *Sylvie* adlı eseri hakkında söylenenleri aktarmıştır. Yani Eco okurların anlatıda var olan ileri, geri giden zamansal anlarda kafa karışıklığı yaşayabildiğini öne sürer. Bu durumda Eco'nun öne sürdüğü zaman konusu bağlamında *Sylvie* için söylenenler kadar karmaşık olmasa da *Beyaz Kale* romanında da okurlar hangi zaman anı olduğu konusunda kafa karışıklığı yaşayabilir. Anlatılardaki zamanı anlama ve yorumlama konusunda da okurlar Eco'ya göre pasif durumdan çıkmaktadır. Bu bağlamda *Beyaz Kale* romanında pasif durumdan çıkan okur eserde karakter, mekân, zaman ve olayla ilgili muğlak bırakılmış noktaları çözmeye davet edilerek aktif hale getirilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla *Beyaz Kale*'de olaydan yola çıkarak romanda muğlak bırakılmış olan noktaları yorumlamaya çalışan okurun eserdeki zaman kavramına da bir anlam getirmeye çabaladığı görülür.

Beyaz Kale'de okurlar üç farklı anlatı zamanı ile karşılaşmaktadırlar. Yapılan incelemede anlatı zamanının ilki Venedikli Köle'nin yazdığı daha sonra Faruk Darvinoğlu'nun bulduğu el yazmasında geçen aksiyonel olaydır. El yazması eserde mevcut olan aksiyonel olayların geçtiği yıl eserde sadece verilen birtakım ipuçları izlenerek bulunabilir. Anlatıda yer alan Padişah'ın hayvanlara düşkünlüğü ve avlanmaya olan merakı sebebiyle IV. Mehmet'i işaret ettiği sonucuna varılabilir. IV. Mehmet'in 1648'de tahta geçtiği bilindiğinde el yazması eserde aksiyonel zamanın 17. yüzyıl olduğu anlaşılabilir. Öte yandan, Eco'nun örnek okur ve ampirik okurlar olarak sınıflandırdığı okur türlerinden ikisi de IV. Mehmet dönemi olduğunu anlayabilir. Örnek okur olarak Akçam "Ayrıca yazarın roman sonunda da hikâyesini 17. yüzyıl sonlarına oturttuğuna ilişkin bir açıklaması vardır" (Akçam 2016: 15) şeklinde metnin anlatı zamanı ile ilgili metnin kendisine sunduğu veri doğrultusunda analiz yapmıştır. Diğer taraftan romanda zaman bildiren ifadelerin anlatı boyunca kesinlik bildirmediği, zamansal bir hızlanmanın olduğu tespit edilmiştir. Bahsi geçen zamansal hızlanmaların örnekleri şöyledir:

"Bir ay sonra yine bir gece yarısı çağırdıklarında" (Pamuk 2018: 15).

"Kış böyle geçti" (Pamuk 2018: 16).

"Üç gün sonra Paşa bir daha çağırdı." (Pamuk 2018: 23).

"Paşa'nın sürgünden dönüşünü beklediğimiz yıllarda" (Pamuk 2018: 27).

"Yaz sonuna doğru bir gün" (Pamuk 2018: 38).

"Ondan sonraki üç yıl" (Pamuk 2018: 44) gibi ifadeler zamanı son derece muğlaklaştıran ve metni hızlandıran ifadelerdir.

Anlatıcının yani Venedikli Köle'nin başından geçen olayları yazmak istemesi ile geçmişe dönerek anlatmaya başlaması da diğer ikinci bir zamandır. Romanda var olan bu anlatı zamanı Umberto Eco'nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı eserinde dile getirdiği Gerard Genette'in analeks ve proleks adını verdiği geriye bakışlar ve ileriye bakışlar (Eco 2019: 46-47) olarak belirtilir.

Tüm bunlardan hareketle *Beyaz Kale* romanında ayrıca "Giriş" metninde de bir zaman dilimi olduğu tespit edilmiştir. Faruk Darvınoğlu bulduğu el yazması üzerinde epeyce çalışmıştır. Eseri günümüz Türkçesine aklında kalanlar ile aktardıktan sonra yayınevine yayımlatması için vermiştir. Bu olaylar anlatıda belli bir zamanda olup bittikleri için anlatının diğer bir zamanını oluşturur. Hem de romandaki hızlanmanın diğer işaretlerinden biridir.

Eco'nun ifade ettiği gibi anlatıların anlam alanına daha fazla nüfuz etmek isteyen örnek okurlar zamandan sonra romandaki mekân örgüsü ile de ilgilenirler. Metin Balcı bu örnek okurlardan biridir. Balcı "Orhan Pamuk Romanlarında Modern ve Postmodern Unsurların Mukayesesi" (2019) başlıklı yüksek lisans tezinde *Beyaz Kale*'de yer alan mekân kurgusu için şöyle der:

"Beyaz Kale, gerçek mekânlarla düşsel mekânların aynı anda yer aldığı bir anlatıdır. Düşsel mekânın yanı sıra, romanda gerçek mekânlar da tasvir edilir. Genelde kapalı mekânlarda günleri geçen anlatıcı, vebadan kaçmak için yola çıktığında İstanbul'un çeşitli semtlerinin sokaklarından geçer ve Haliç'i hoşlanarak seyrederek, daha önce genç bir rahipten güzelliğini duyduğu Heybeliada'ya gider. Veba salgını araştırırları dönemde, İstanbul'u sokak sokak gezmektedir" (Balcı 2019: 193).

Son olarak anlatıların anlam alanına nüfuz etmek isteyen örnek okurların anlatıyı öncelikle olay örgüsü bağlamından yola çıkarak yorumlamaya başladıkları görülür. Örnek okurların olay örgüsünün niyetini, yani ne anlatmaya çalıştığını metnin izin verdiği ölçüde ve kültürel birikimleri ile yorumlamaya başladıkları ön plana çıkmaktadır. Ardından romanda yer alan kişiler, zaman ve mekân bağlamında yine yazarın metine yerleştirdiği ipuçları doğrultusunda yorumlar yaptıkları görülür. Ek olarak örnek okur romanın postmodern unsurlar taşıması bağlamında yazarın kullandığı postmodern tekniklerini (üstkurmaca, metinlerarasılık, parodi, pastiş, vb.) gibi romanda bıraktığı muğlaklıkları, kurduğu metaforları anlamlandırmak ve metnin kodlarını çözmek için çaba sarf etmiştir.

Sonuç

Beyaz Kale romanında örnek okurların metni anlamlandırabilme yolculuğunun romanın "Giriş" metninden itibaren bir postmodern anlatı olduğunun farkında olması ile başladığı görülmüştür. Dolayısıyla postmodern tekniklerin farkında olan örnek okurların gerçek ve kurmaca arasındaki ayrımı yapabileceği, ampirik okurların ise bu ayrımı göz ardı edebileceği söylenebilir. Bununla birlikte romanda yer alan tarihsel bilgilerin gerçeği yansıtmadığını düşünen ampirik okurların olabileceği düşünülmüştür. Örnek olmayan okur romandaki tarihsel gerçekliğin gerçek ile ne kadar ölçüştüğünü sorunsallaştırmıştır. Ancak Yeni Tarihselcilik kuramının bilgisine sahip örnek okurlar Yeni Tarihselci yaklaşımın temelinde yer alan tarihe şüphe ile bakma olgusuna ve tarihi gerçekle örtüşmediği bilgisine sahip olduklarından bu tutarsızlıkları sorunsallaştırmayacaklardır.

Ayrıca romandaki zaman anlayışının değişmesi ile birlikte yazar metnin zamansal açıdan da yorumlanabileceğine imkân tanır. Bu sebeple romandaki olayları, kişileri, anlatı tekniklerini ve yazarın ördüğü metaforları yorumlama ile devam eden yorum yolculuğuna son olarak zaman ve mekân da eklenmiştir. Bütün bunlar birlikte ele alındığında Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanında kurduğu belirsizlikler, metaforlar evreninde okurdan belli bir kültürel birikim, deneyim ve entelektüel kimlik talep etmiştir.

Umberto Eco'nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti Adlı* eserinde dile getirdiği ve geliştirdiği örnek okur kavramının *Beyaz Kale* adlı eserde okurların metni anlamlandırma yolculuğunda iki türe ayrıldığı *Beyaz Kale*'nin hem örnek okurları hem de ampirik okurları olduğu sonucuna varılmıştır. Pamuk, okurun kültürel birikimi ve yazarın metinde bıraktığı ipuçları sayesinde metni yorumlayan okurların birbirinden farklı yorumlar

yapabileceğini ortaya koymuştur. İncelenen romanda Pamuk kendi örnek okurunu talep etmiştir. Oyunu kurallarına göre oynayan ve yazarın bıraktığı boşlukları doldurarak metnin kodlarını çözmeye çalışan örnek okurun *Beyaz Kale* romanında yazarın verdiği ipuçlarının dışına çıkmadığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla örnek okur söz konusu romanı metnin koyduğu sınırlar dahilinde yorumlamış, yorumda aşırıya kaçmamıştır. Örnek okur yorumlarını Doğu-Batı ekseninde kimlik sorunu üzerine yoğunlaştığını, postmodern bir anlatı olması sebebiyle üstkurmaca, metinlerarasılık, parodi gibi postmodern anlatı teknikleri, metnin anlam alanına daha fazla nüfuz etmek için romandaki zaman ve mekân konusu doğrultusunda yapmıştır. Dolayısıyla tüm bunlar örnek okur seviyesindeki okuma ile açıklığa kavuşacaktır. Öte yandan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanına bazı okurların yapacağı yüzeysel okumalar metni anlaşılabilir kılacaktır. Dolayısıyla Pamuk'un söz konusu eserini anlamlandırmaya yönelik yaklaşımların ancak örnek okur kimliğine sahip kişiler tarafından gerçekleştirilebileceği söylenebilir.

Kaynakça

- Akçam, A. Ahmet (2016). "Orhan Pamuk'ta Çoksesli Roman'a Giriş: Beyaz Kale". *Varlık Dergisi*, S. 1180, s. 32.
- Balcı, Metin (2019). Orhan Pamuk Romanlarında Modern ve Postmodern Unsurların Mukayesesi. Yüksek Lisans Tezi. Aksaray: Aksaray Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dilber, C. Kadir (2014). "Anlatı Ormanlarında Saf ve Düşünceli (Bir) Romancı Olmak yahut Beyaz Kale'den Baudolino'yu Selamlamak". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Y. 6, S. 12, s. 97-116.
- Doğan, Zafer (2011). Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi. Doktora Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi.
- Eco, Umberto (2019). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. (Çev. Kemal Atakay). İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, Umberto (2021). *Yorum ve Aşırı Yorum*. (Çev. Kemal Atakay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, Umberto (2021). *Açık Yapıt*. (Çev. Tolga Esmer). İstanbul: Can Yayınları.
- Gülsoy, Murat (2021). *602. Gece Kendini Fark Eden Hikâye*. İstanbul: Can Yayınları.
- İslamoğlu, Feyza (2014). Umberto Eco ve Orhan Pamuk'un Romanları Arasında Metinlerarasılık. Yüksek Lisans Tezi. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İkiz, Fatih. (2023). "Cemil Kavukçu'nun Başkasının Rüyaları Eserinde Örnek Okur". *TUDED*, 63(1), 245-260.
- Kara, Gökçen. (2021). "Orhan Pamuk'un Beyaz Kale Adlı Eserine Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım". *Asia Minor Studies*, 9(1), 591-601.
- Korkmaz, Ramazan (2009). "Metaforik Dönüştürme Biçimleri ve Efendi-Köle Diyalektiği Bakımından Beyaz Kale". *Bilig/Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 50, s. 119-130.
- Korat, Gürsel (2019). Edebiyat ve Sinema, (<https://www.gurselkorat.com/2019/02/> [Erişim Tarihi: 20.10.2024]).
- Pamuk, Orhan (2018). *Beyaz Kale*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, Orhan (2019). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, Orhan (2020). *Öteki Renkler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parlak, Betül (2008). "Yazınsal Çeviride Kaynak Metnin Okuru/Erek Metnin Yazarı Olarak Çevirmen Kimliğinin Çeviri Kararlarına Etkisi", VIII. Uluslararası Dil, Yazın, Deyişbilim Sempozyumu'nda Sunulmuş Bildiri, İzmir Ekonomi Üniversitesi, İzmir.
- Sandoval, Daniela. (2023). Literary Theory Series: Umberto Eco's Influence on Reader Response Criticism, (<https://www.byarcadia.org/post/literary-theory-101-umberto-eco-s-influence-on-reader-response-criticism> [Erişim Tarihi: 20.10.2024]).
- Yaprak, Tahsin. (2012). Postmodernizmin Orhan Pamuk'un Romanlarındaki Yansımaları. Yüksek Lisans Tezi. Adıyaman: Adıyaman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.



*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

*Geliş Tarihi / First Received: 31.07.2024

*Kabul Tarihi / Accepted: 21.10.2024

*Atıf Bilgisi: Boşdurmaz, N. (2024). "Tokat Şehir Müzesindeki Bahçe Fenerleri: Yerel Usta Dursun Turacı'nın Eserleri". Hars Akademi, 7 (2), 152-162.

*Citation: Boşdurmaz, N. (2024). "Garden Lanterns in Tokat City Museum: Works of Local Master Dursun Turacı". Hars Akademi, 7 (2), 152-162.

*DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14547935>

TOKAT ŞEHİR MÜZESİNDEKİ BAHÇE FENERLERİ: YEREL USTA DURSUN TURACI'NIN ESERLERİ

*Nurcan BOŞDURMAZ**

Öz

Geç Osmanlı dönemine ya da erken dönem cumhuriyet dönemlerine ait aydınlatma araçlarının bir kısmının Avrupa'dan ithal edildiği bilinmektedir. Bu pahalı ürünlerin tasarımları yerel üreticiler tarafından kopyalanmış, üretime geçerken yerel beğenileri de tasarımlarına dahil etmişlerdir. Bu çalışmanın konusunu Tokat kentinde uzun bir süre yerel ustalar tarafından üretilen ve dış aydınlatma için kullanılan "bahçe fenerleri" oluşturmaktadır. Çalışmada Tokat'ta 2016'ya kadar Taş Han'daki dükkânında bahçe fenerleri imal etmiş olan Dursun Turacı'nın yaptığı bahçe fenerleri konu edilmiştir. Tokat Şehir Müzesi envanterinde dört adet bahçe fenerinin iki tanesi Turacı tarafından imal edilmiştir. Dursun Turacı'nın bahçe fenerleri kataloğu ve bu fenerlerin yapımı öncesinde hazırladığı çizimler ve müze envanterinde bulunan bahçe fenerleri çalışmanın ana konusunu oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra bahçe fenerlerini meydana getiren parçalar hakkında Dursun Turacı'nın kullandığı terimlerle yeni bir terminoloji oluşturulmuştur. Objeyi yapan kişinin kullandığı terimlerin kullanılması terminolojinin daha anlaşılabilir hale gelmesini sağlamıştır.

Anahtar Sözcükler: Bahçe feneri, Tokat, yerel zanaatkarlar, tenekecilik, aydınlatma.

GARDEN LANTERNS IN TOKAT CITY MUSEUM: WORKS OF LOCAL MASTER DURSUN TURACI

Abstract

It is established that a certain number of the lighting instruments in use during the late Ottoman period or the early republican period were imported from Europe. The designs of these costly imported products were replicated by local producers, who also integrated local preferences into their designs during the manufacturing process. The subject of this study is the production of garden lanterns by local craftsmen in Tokat over an extended period of time, with a particular focus on their use for outdoor lighting. The study focuses on garden lanterns produced by Dursun Turacı, who operated a shop in Taş Han, Tokat, manufacturing garden lanterns until 2016. Two of the four garden lanterns in the Tokat City Museum inventory were manufactured by Turacı. The study's primary focus is on Dursun Turacı's catalog of garden lanterns and the drawings he prepared before the construction of these lanterns and the garden lanterns in the museum inventory. Additionally, a new terminology has been created based on the components described by Dursun Turacı in his work. Using the terms used by the person who made the object made the terminology more understandable.

Keywords: Garden lantern, Tokat, local artisans, tinsmithing, lighting.

Giriş

Aydınlatma insan hayatı için son derece önemli bir ihtiyaçtır. Yüzyıllar boyunca gündüzleri doğal ışığın verimli biçimde kullanılması amaçlanmış, geceleri ise yapay aydınlatma araçları vazgeçilmez olmuştur. Zamanla iç ya da dış mekân kullanımına göre kullanılan bu araçlar farklı tasarımlarla ortaya çıkmıştır. Kullanım alanlarına göre çeşitlenen aydınlatma araçlarının tarihi hakkında yapılan çalışmalar Antik Çağ, Bizans, Beylikler, Selçuklu ya da Osmanlı dönemlerinden günümüze ulaşan ve çoğunlukla müzelerdeki koleksiyonlar dikkate alınarak yapılmıştır (Yücel 1998; Demirarslan 2007; Karahüseyin 2009; Sezgin 2004). Osmanlı döneminde aydınlatma araçlarına odaklanıldığında başlangıçta çıra, mum, yağ/mum kandili, mum şamdanı gibi tasarımı basit araçların kullanıldığı bilinmektedir. Bu araçlar mekanlara göre değişebilmektedir. Çoğunlukla, cami, saray ya da zaviye gibi yapılarda bakır, cam ya da seramik kandillerin kullanıldığı bilinmektedir. Sokak aydınlatmaları ise Tanzimat dönemi ile başlamıştır. Daha önceki dönemlerde gece sokağa çok az çıkılır; sadece güvenlikten sorumlu yeniçeriler ellerinde körüklü fenerle dolaşır. 19. yüzyılda hava gazı ve elektrik gelene kadar sokakların aydınlatılmasında her tarafı kâğıt ya da camla çevrenmiş, içine mum ya da gaz lambası koyulan muhafazalı aydınlatmalar kullanılmıştır (Oral 2016: 87-104).



Görsel 1: Yeniçeri Ağasının Gece Devriyesi (And, 1993, s. 87)

Fener, kabaca dış mekâna asılabilen ya da kişi tarafından taşınabilir aydınlatma aracı olarak tanımlanabilir. Bu aydınlatma aracının ışık kaynağı yağ kandili, mum ya da petrol, asetilin veya hava gazı lambasıdır. İçinde yanan alevin hava akımlarından etkilenerek sönmemesi için yan yüzleri deri, yağlı kâğıt ya da cam gibi saydam/yarı saydam bir malzemeye kapatılmış bir muhafazaya sahip olan fenerlerin eski çağlardan beri kullanıldığı bilinmektedir (Gündüz 2015: 379). Fenerler Osmanlı döneminde de yaygın şekilde kullanılmış, kullanım alanına ya da imal edildiği malzemeye göre kapı feneri, gemi fanusu, büyük fener, küçük fener, demir fener, bakır fener, sırça fanus, billur fanus gibi farklı isimler almıştır (Esen 2022: 70).

Fenerlerin üç türü bulunmaktadır. İlki çok yüzü, camlı, açılıp kapanabilen bir kapağa sahip "cam fenerler"dir. Dip tablasına lehimlenmiş kısa bir kaideye mum oturtulmaktadır. Hava akışının sağlanabilmesi için bazı örneklerde fener tavanının merkezine konulmuş, bir kısmı fenerin içinde bir kısmı da dışında kalan silindirik biçimli, kısa bir havalandırma borusu, bazılarında ise külah kısmına açılan delikler bulunmaktadır. Rüzgârın içeri girip ışık kaynağını söndürmemesi için havalandırma borusunun üstüne metalden yapılmış, farklı biçimlerde olabilen küçük bir külah oturtulmuştur. Feneri asmak için kullanılan yüzük kısmı (tutamak) da buna bağlıdır. İkincisi "gemici feneri" olarak adlandırılan fener türüdür. Bu fenerler gaz lambasının gelişmesiyle ortaya çıkmıştır. Altında küçük bir gaz yağı deposu ve sağa sola çevirdikçe bez fitili yukarı aşağı hareket ettirerek ateşi kısıp açmaya yarayan bir ayar kolu vardır. Bu tür fenerler çoğunlukla denizciler

tarafından tercih edilse de halk tarafından da kullanılmıştır. Üçüncü fener türü "muşamba fener" veya "körüklü fener" olarak adlandırılan bir türdür. Silindir biçimindeki muşambadan bir körüğü vardır. Kullanan kişinin işi bittikten sonra bu kısım katlanarak küçültülmektedir. Yuvarlak biçimli alt ve üst tablaları başta pirinç olmak üzere bakır, gümüş, bafon gibi değişik madenlerden yapılmaktadır. Üst tablanın ortasında hava deliği bulunmakta ve yarım çember biçimindeki sap da bu tablaya takılmaktadır. Işık verecek saydam bölümleri işkembeden yapılmış olanlarına "işkembe feneri" denmektedir. Saydam kısmı kâğıttan yapılan, üzerinde Karagöz, Hacivat ve çiçek tasvirleri olan fenerler de "fener alayı" ve "donanma" gibi faaliyetlerin yapıldığı önemli gecelerde kullanılmaktadır (Gündüz 2015: 380). Bu körüklü fenerlerin Vüzerâ feneri, Çelebi feneri, İmam feneri, Cep feneri, Davulcu feneri, Tulumbacı feneri gibi kullanan kişiye göre adlandırılan türleri de bulunmaktadır (Gündüz 2015: 390).

Cam fenerler rüzgâr, yağmur ya da kar gibi dış etkilere karşı metal iskelete cam yerleştirilmek suretiyle imal edilir. Dolayısıyla bu fenerler imal edildikleri malzemeye göre "cam feneri" olarak; kullanım yerine göre de "bahçe feneri" ya da "sokak feneri" olarak bilinirler (Hasol 2005: 167). Bu fenerlerin güzel örneklerinden bir tanesi Dolmabahçe Sarayı Koleksiyonu'nda bulunmaktadır. 19. yüzyıla tarihlenen dört ayaklı, kare kaideli fener bronzdan imal edilmiştir. Mumluklu olan fener, 35x72 cm boyutlarındadır. Dikdörtgen biçimli fenerin köşelerinden yükselen sütunlar gotik kemer formları ile birleşir. Gotik tarzda dört köşede küçük kuleler bulunur. Üst kısmı örten ajurlu kubbecik tek kulpludur. Fenerin bir tarafı sürme camdır (Yücel 1998: 35). Modelin 19. yüzyılda Osmanlı mekânlarına girdiğini söylemek mümkündür. Bu ürünler öncelikle ekonomik durumu yüksek kişiler tarafından satın alınmış sonrasında da halk arasından yayılmıştır (Oral 2016: 92). Özellikle esnaf teşkilatlarının, üretimde yaratıcı çözümleri sayesinde ithal edilen bu tür mallar kısa sürede halkın alabileceği şekilde daha ucuza imal edilmiş, yerel zevkle birleştirilmiş bu modeller halk tarafından da benimsenerek kullanılmıştır (Mortan, Küçükerman 2010: 34).

Bu çalışmanın konusunu da yerel üretim örneği olarak değerlendirilebilecek Tokat yöresine ait bahçe fenerleri oluşturmaktadır. Bugün Tokat Şehir Müzesinin envanterinde dört adet bahçe feneri bulunmaktadır. Ayrıca müzenin, canlandırma kısmında bulunan "Tenekeci Dükkânı"nda yerel ustaların üretimi tenekeden imal edilmiş çeşitli ürünler sergilenmektedir. Müze envanterinde bulunan dört bahçe fenerinden iki tanesi Tokatlı teneke ustası Dursun Turacı'ya aittir. Bunun yanı sıra Dursun Turacı'nın oğlu Kadir Turacı tarafından verilen bahçe feneri çizimleri de bu çalışmada incelenmektedir.

Tokat'ta Üretilen Fenerler/ Tokat Bahçe Fenerleri

Bu çalışmada incelenen cam fenerler Tokat'ta "bahçe feneri" olarak tanımlanmaktadır. Bu tür bir adlandırma Tokat'ta en azından 20. yüzyıl ortalarına kadar yoğun biçimde devam ettiği bilinen bağ kültürü ve bahçeli konutlardaki yaşam biçimi ile ilgili olmalıdır. Bilindiği gibi Türklerde konut bahçeleri her ailenin ekonomik düzeyi ile paralel olarak içinde meyve ağacı, sebze ya da çiçek tarhları, çeşme/havuz olan birimlerdir. Konuta bitişik olan bu birimler hem estetik açıdan hoş hem de konut dışına taşan hayatın da sürdürüldüğü küçük ya da büyük bahçe ve bağdan oluşur (Kayakent 1999: 26). Kentteki bahçeler hakkında erken dönemlere ait bir bilgi bulunmasa da 19. yüzyılda misyonerlik faaliyetleri için Tokat'ta bulunan Henry John Van Lannep kentin bahçelerini detaylı olarak anlatır:

"Neredeyse her ev küçük veya büyük bitişik bir bahçeye sahiptir. Bahçelerin bir sistemi veya düzenli bir planı yoktur. Ağaçlar plansız veya çok az planlı olarak serpiştirilmişlerdir. Küçük sebzelikler bulunur, bunlar arasında soğan ve lahanalar herkesçe kabul gören favorilerdir. Fakat bir bahçede en çok değer verilen, gücü yeterse herkesin sahip olmayı istediği süs mermer bir şadırvandır. Bu kare, oval veya sekiz köşe olabilir ve ortasındaki fiskeye her zaman bozuktur. [...] Bu şadırvanlar çoğu kez çok zevkli şekilde oyulmuş ve süslenmişlerdir. Etraflarındaki zemin daima düzgündür, buraya kaliteli çim ekilir ve sık sulamayla taze tutulur. Kafes şeklindeki bir çardağın etrafına üzüm asma sarmak suretiyle bu nokta genellikle gölgeli tutulur. Çimlerin üzerine bir halı atmak ve bağdaş kurarak oturarak nargile çekmek veya kahve yudumlamak Şark lüksünün zirvesidir. Çoğu kişi yazın yemeğini burada yer. Arkadaşlar toplanırlar ve günün serin saatlerini ve hatta gecenin bir kısmını birlikte geçirirler. Neşeyi artırmak için müzik, saz, tambur veya davul çağrılır. Çocuklar yaramazlık yapar, kadınlar dedikoduya dalar. Sıcak bir yaz günü

öğle sonrasında kadınlar, erkek çocukları ve kızlar soğuk şadırvanın içine girer ve serinlerler”
(Van Lennep 1870: 430).

Van Lennep'in yazdıkları Türk bahçelerinin¹ göstermelik bir bahçe olmadığını aksine fonksiyonel kullanımın ön plana çıktığını göstermesi açısından önemlidir. Sedat Hakkı Eldem'in de belirttiği gibi Türkler bahçelerini doğaya karşı duyulan saygı ve sevginin bir sonucu olarak doğa ortasına kurmaktaydılar (Eldem 1976: 341). Tokat'taki bahçeler de bu tanımlamaya uygun olduğu gibi iklimin el verdiği ölçüde bahçelerin gündüz ve gece kullanılmakta olduğu Van Lennep'in yazdıklarından anlaşılmaktadır. Dolayısıyla geceleri de kullanılan bu bahçelerde, aydınlatma için cam fenerler² kullanılmıştır. Öte yandan bu tür cam fenerlerin kentteki başka bir kullanım yeri de kapı sundurmalarıdır (Görsel 1). Bilindiği üzere Osmanlı'da modern anlamda sokak aydınlatması hava gazının kullanımı ile mümkün olmuş, 1853 senesinde önce Dolmabahçe Sarayı; sonrasında cadde-i kebir (İstiklâl Caddesi) aydınlatılmıştır. Bu yüzyılın sonlarına doğru da İstanbul'da elektrik kullanılmaya başlanmıştır (Engin, Gülsoy 2015: 372). Fakat imparatorluğun diğer bölgelerine hava gazı ya da elektriğin daha geç gelmesi nedeniyle sokakların aydınlatılması pratik bir şekilde çözülmüş, sundurmalarındaki bu fenerler hem evlerin hem de sınırlı da olsa sokağın aydınlatılmasında kullanılmıştır. Özellikle Tanzimatla birlikte Batılılaşma birçok eşyanın da ithal edilmesinin önünü açmıştır. Avrupa'dan aydınlatma gereci olarak avizeler, aplikler, fitilli lambalar vb. getirilmiştir (Oral 2016: 107-108). İthal olan bu aydınlatma gereçleri pahalı olduklarından halk tarafından yerli üretim olan fenerler tercih edilmiştir. Tokat Şehir Müzesi'nde de yer alan bu fener örnekleri çalışmanın ana konusunu oluşturmaktadır.



Görsel 2: Tokat'ta Fransız misyoner okulu öğrencilerinin fotoğrafı 1899 (Hasan Erdem Arşivi)

Tokat Şehir Müzesi envanterinde³ kayıtlı 4 adet cam fener ve Dursun Turacı'nın çizdiği 26 adet model çizimi incelendiğinde bunların yüzük kısmından bir yere asılmak üzere tasarlandıkları görülmektedir. Şinasi Acar'ın çalışmasında görülen fenerin tutamak kısmının form yapısından elde taşınmak için tasarlandığı anlaşılmaktadır (Görsel 2).

¹ Türk bahçeleri hakkında bk. Aslanoğlu Evyapan, Gönül (1972). *Eski Türk Bahçeleri ve Özellikle Eski İstanbul Bahçeleri*. Ankara: ODTÜ Yayınları. Aslanoğlu Evyapan, Gönül (1974). *Tarih içinde Formel Bahçenin Gelişimi ve Türk Bahçesinde Etkileri*. Ankara: ODTÜ Yayınları. Atasoy, Nurhan (2003). *Hasbahçe-Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek*. İstanbul: Koç Kültür Sanat Tanıtım. Eldem, Sedat Hakkı (1976). *Türk Bahçeleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. Erdoğan, Elmas (2009). Historical Palace Gardens of İstanbul. *African Journal of Agricultural Research*, 4 (9), 823-835. Şahin Kuş, Candan; Erol, Ulvi Erhan (2009). "Türk Bahçelerinin Tasarım Özellikleri", *SDÜ Orman Fakültesi Dergisi*, Seri 2, 170-181.

² Bu fenerlerin ve varyasyonlarının 1960'lı yıllara kadar kullanıldığı bilinmektedir. Detaylı bilgi için bk. Emiroğlu, Kudret (2001). *Gündelik Hayatımızın Tarihi*. İstanbul: Dost Kitabevi, s. 142-146.

³ Tokat Şehir Müzesinde bulunan aydınlatma eşyalarıyla ilgili detaylı çizim ve bilgi için bk. Esen, Veysel (2022). Tokat Şehir Müzesinde Bulunan Aydınlatma Araçları. Yüksek Lisans Tezi. Samsun: 19 Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tokat Şehir Müzesinde Bulunan Bahçe Fenerleri

Tokat Şehir Müzesinde envantere kayıtlı dört adet bahçe feneri bulunmaktadır. Bunlardan iki tanesi Dursun Turacı tarafından imal edilmiştir (041 ve 044 numaralı fenerler). Diğer fenerlerin ustası/ustaları bilinmemektedir.

041 Envanter Numaralı Bahçe Feneri

28,5 x 64 cm. ölçülerine sahip olan 041 envanter numaralı fener; ayak, gövde, tepelik, baca ve tutamak kısımlarından oluşmaktadır (Görsel 4). Gövdeyi oluşturan çerçeveler camla kapatılmıştır. Fenerin köşelerinde yer alan silindirik profilleri sarmal biçimde kırmızı bezler dolanmaktadır. Fener parçaları birbirine lehimleme işlemiyle tutturulmuştur. Sekizgen bir kaide üzerinde yükselen fenerin köşelere denk gelen kısımda yer alan kenarları ana yüzlere göre oldukça kısa tutulmuştur. Fenerin kaidesi iç bükey kaval silme biçimine getirilmiş sac malzemeden imal edilmiştir. Kaidenin zemine oturan kenarın köşeleri ovalleştirilmiştir. Kaidenin yüzeyinde birbirine paralel ve birbirlerine eş şekilde yapılmış oluklar yer almaktadır. Tepelik kısmı kaideyle birebir aynıdır. Yalnız tepelik kısmı dışbükey kaval silme formundadır. Tepeliği oluşturan dışbükey parçalar arasında tenekeden imal edilmiş tam yaprak motifi koyulmuştur. Çerçevelerin üst kısmını sınırlayan şeritte ajur tekniğiyle yapılmış yıldız sırası bulunmaktadır. Bunun altında dış sırası yer almaktadır. Ayrıca iki uzun kenarda ajur tekniğiyle oluşturulmuş süsleme şeridi bulunmaktadır. Fenerin taban kısmında karşılıklı duran metal çubuklar bu kısma koyulacak olan mum ya da şinanayın sabitlenmesi içindir.



Görsel 5: Tokat Şehir Müzesinde Bulunan 041 Envanter Numaralı Bahçe Feneri

042 Envanter Numaralı Bahçe Feneri

Kaide, gövde, mumluk, tepelik, baca ve tutamak kısımlarından oluşan 042 envanter numaralı fener 10,5 x 51,3 cm. ölçülerindedir (Görsel 5). Parçaların lehimleme tekniği kullanılarak birleştirilmesiyle meydana getirilmiştir. Teneke malzemeden üretilen fenerin gövde kısmını oluşturan çerçeveler camla kapatılmıştır. Kare tabana sahip olan fenerin kaidesi daralarak yükselmekte ve dış sırasıyla sonlanmaktadır. Gövde kısmı kaideden itibaren tepelik kısmına kadar genişletilerek yükseltilmiştir. Gövde kısmının üstten sınırlayan şeritte halkaların geçtiği açıklıklar bulunmaktadır. Bu açıklıklara geçirilen halkaların ucunda pırpır adı verilen yapraklar yer almaktadır. Bu yaprakların benzerlerine taç kısmının tepesinde her köşede birer tane olmak üzere yer verilmiştir. Ayrıca gövde kısmının tepesinde dört köşede birer tane olmak üzere sekizgen biçimli cam parçaları asılıdır. Tepelik kısmı bacaya doğru daralan iç ve dışbükey kıvrımlardan oluşmaktadır. Yuvarlak kemerli baca kısmı ajur tekniği kullanılarak oluşturulmuş daire biçimli havalandırma deliklerine sahiptir. Baca üzerinde yer alan tutamak halka şeklinde olup bacaya eklenmiştir.



Görsel 6: Tokat Şehir Müzesinde Bulunan 042 Envanter Numaralı Bahçe Feneri

043 Envanter Numaralı Bahçe Feneri

10.5 x 36 cm. ölçülerine sahip olan 043 envanter numaralı bahçe feneri, ayak, gövde, mumluk, tepelik, külâh, baca ve tutamak bölümlerinden oluşmaktadır (Görsel 6). Kabartma ve kazıma yöntemleri kullanılarak süslenen dikdörtgen tabanlı fenerin parçalarından kapak kısmı menteşelerle kalan kısım lehim tekniğiyle birleştirilmiştir. Küre formuna sahip baca kısmı tutamakla birleşmiştir. Bacanın üzerinde çiçek biçiminde yapılmış külâh yer almaktadır. Fenerin ayak kısmında meydana getirilen süsleme taç kısmında da tekrarlanmıştır. Çerçeve üzerinde her iki yanda onar, alt kısmında ise altışar tane olmak üzere beş yapraklı çiçek kabartmasına yer verilmiştir.



Görsel 7: Tokat Şehir Müzesinde Bulunan 043 Envanter Numaralı Bahçe Feneri

044 Envanter Numaralı Bahçe Feneri

20,7 x 40 cm. ölçüsünde imal edilmiş olan 044 Envanter numaralı fener, kaide, gövde, mumluk, omuz, baca ve tutamak kısımlarından oluşturulmuştur. Süsleme açısından oldukça zengin olan fenerin parçalarında kazıma, kabartma ve ajur tekniğiyle yapılmış süslemeler bulunmaktadır. Altıgen tabanlı fenerin kaide kısmı, içbükey kavaş silme formunda getirilmiş altı parçanın birbirine tutturulmasıyla meydana gelmiştir. Fenerin

kapağının alt kısmında bir sıra kabartma bulunmaktadır. Bu sıranın üzerinde merkezlerinde delik bulunan dış sırası yer almıştır. Aynı süsleme düzeni kapağın üst kısmında da tekrarlanmıştır. Kapağın üst kısmında alt kısımdan farklı olarak dış sırasının hemen altına pırpır adı verilen yapraklar halkalar yardımıyla eklenmiştir. Bacaya doğru 45° açıyla pahlanmış olan omuz kısmında gövdede meydana getirilen kabartmalar tekrarlanmıştır. Baca kısmında kabartma tekniğiyle oluşturulmuş "X" biçiminde süslemenin arasında kalan kısımlara delikler açılmıştır. Baca üstünde külah yer almaktadır. Bu kısmın kenarlarında bulunan halkalara pırpır adı verilen yapraklar yerleştirilmiştir. Külah kısmının üzerinde de tutamak bulunmaktadır.



Görsel 8: Tokat Şehir Müzesinde Bulunan 044 Envanter Numaralı Bahçe Feneri

Dursun Turacı'nın Kataloğunda Bulunan Bahçe Fenerleri



Görsel 9: Dursun Turacı'nın Kataloğunda Bulunan Fener Modelleri

Dursun Turacı'nın⁵ kataloğu⁶ incelendiğinde farklı fener modellerinin çizildiği görülmektedir (Görsel 9). Katalogda yer alan 26 fener modelinden sadece birinin silindirik gövdeye sahip olduğu geri kalan kısmının ise dört, beş, altı, sekiz olmak üzere çok yüzlü tasarlandıkları anlaşılmaktadır. Katalogda bulunan bahçe fenerlerinden 15 tanesinin dört yüzlü, 5 tanesinin altı yüzlü, 3 tanesinin beş yüzlü, 1 tanesinin silindirik, 2 tanesinin sekiz yüzlü olduğu görülmektedir. Bunlardan 6 tanesinde şinanay, 13 tanesinde mumluk yer almaktadır. Her ne kadar bu tasarımlar mumluk ya da şinanaylı biçimde çizilmiş olsa da şinanayın fenere sabit bir parça olmadığı bilinmektedir. Dolayısıyla Tokat bahçe fenerlerinin ışık kaynağı tercihine açık şekilde tasarlandığı anlaşılmaktadır. İspirtonun tükendiği zamanlarda söz konusu fenerler mumla da kullanılabilir özelliğe sahiptir. Buradan hareketle bu fenerlerin ergonomik olduğunu söylemek de yanlış olmaz. Katalogda yer alan fenerlerden 13 tanesinde kıvrım kenar olarak adlandırılan parçalardan oluşan tepelik kısmı yer almaktadır. Bu tepelikler genelde pırpır adı verilen yaprakların asılması suretiyle hareketlendirilmiştir. Bunun yanında sade şekilde bırakılmış modellerin olduğu da görülmektedir. Başka bir süsleme ögesi de genellikle bitkisel motiflerle donatılmış olan yüzlerde bulunan köşebentlerdir. Bu fenerlerden 12 tanesi ayaklıyken 14 tanesi kaide üzerinde yükselmektedir. Katalogda yer alan fenerler incelendiğinde sayısal olarak öne çıkan tasarım çok yüzlü modellerdir. Dolayısıyla bu modellerin daha çok tercih edildiği söylenebilir. Bunun temel sebebi de çok yüzlü fenerlerin ışığı daha fazla yayması olmalıdır.

Dursun Turacı'nın, modeli çizdiği müsveddede bulunan parçalara verilen isimler aslında yeni ve doğru bir terminolojinin oluşmasına olanak tanımaktadır. Doğrudan meslek erbaplarının ürettikleri eserlerin parçalarını adlandırmaları bilimsel açıdan daha doğru bir terminolojinin ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Görsel 10).



Görsel 10: Dursun Turacı'nın Tokat Şehir Müzesi Envanterinde Bulunan Çizimine Göre Fenerin Bölümleri

Sonuç

Tokat'ın Osmanlı döneminde önemli bir maden işleme merkezi olduğu bilinmektedir. Maden ile metal, yapıları ve işlenmeleri itibarıyla birbirlerine oldukça yakın malzeme türleridir. Bu nedenle yumuşak çelikten üretilerek kalayla kaplanan tenekeden mamûl mallar elde etmek Tokat zanaatkarlarının aslında yabancı olmadıkları bir üretim faaliyetidir. Tokat'ta bölgesel üretimin önemli bir kolu olan tenekecilik bahçe fenerleri bağlamında ele alındığında yerel zanaatkarların aslında oldukça üretken olduğunu göstermesi açısından son derece önemlidir. Bunun yanı sıra Tokat'ta, tenekeden yapılan fenerler dışında aynı malzemeye imbiklerin, avizelerin ve şamdanların da imal edildiği bilinmektedir.

⁵ Oğlunun beyanlarına göre Dursun Turacı ayrıca imbik ve avize de yapmıştır.

⁶ Söz konusu katalog Dursun Turacı'nın oğlu Kadir Turacı'nın izniyle incelenmiştir.

Cam fenerlerin Osmanlı döneminde özellikle İstanbul'daki örneklerinin yurt dışından ithal edildiği bilinmekteyse de bu yolla ülkeye gelen mallar oldukça maliyetlidir. Dolayısıyla gelir seviyesi daha düşük olan kesimin bu tür pahalı eşyalara ulaşabilmesi için zanaatkarların kolay elde edilebilir ham maddeyle daha ucuza üretim yaparak ihtiyaca cevap vermesi oldukça dikkat çekicidir.

Zanaatkarlar taklit edecekleri objeleri kendi kültür potalarında eriterek yeni bir yorumla yeniden imal etmişlerdir. Dolayısıyla aslında tasarımları ithal olan bu ürünlerin üzerinde yöresel motiflerin bulunması bu bağlamda şartıcı değildir.

Bu zanaatın son temsilcilerinden biri olan Dursun Turacı'nın 1955 doğumlu olduğu düşünüldüğünde ailesinin İstiklal Harbi ve II. Dünya Savaşı'nın zorluklarını ve yarattığı yokluğu yaşadıklarını söylemek yanlış olmaz. Dolayısıyla Anadolu'nun birçok yerinde bu dönemleri yaşayan ve zanaatkarların da bir parçası olduğu halkın, eldeki malzemeleri tutumlu bir şekilde kullanarak en küçük bir parçayı bile ziyan etmeden üretim yapmak sıklıkla başvurduğu bir yöntemdir. Dursun Turacı da bu düsturla yetişmiş bir zanaatkardır. Bu durum aslında oldukça yeni kavramlar olan "geri dönüşüm" ve "geri dönüştürülebilir malzeme"nin muhtevasının daha önceki dönemlerde ortaya çıktığını da göstermektedir. Günümüz dünyasında geri dönüştürülebilir malzemeler birçok sanatçının elinde sanat eserine dönüşürken Anadolu'da çok daha önce zanaatkarlar tarafından üretim zincirinde kullanılan bir malzeme halindedir.

Günümüzde de birçok ev ve iş yerinde söz konusu fenerlerin dekoratif amaçla kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca bazı modelleri elektrik ya da pille çalışan mum görünümüne sahip ampullere sahiptir. Dolayısıyla öncüllerinin tasarımı model alınarak modern çağın gerekliliklerine göre donatılan fenerler hâlâ toplumun günlük yaşantısındaki yerini korumaktadır.

Kaynakça

- And, Metin (1993). *16. Yüzyılda İstanbul Kent-Saray Günlük Yaşam*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları.
- Aslanoğlu Evyapan, Gönül (1972). *Eski Türk Bahçeleri ve Özellikle Eski İstanbul Bahçeleri*. Ankara: ODTÜ Yayınları.
- Aslanoğlu Evyapan, Gönül (1974). *Tarih İçinde Formel Bahçenin Gelişimi ve Türk Bahçesinde Etkileri*. Ankara: ODTÜ Yayınları.
- Atasoy, Nurhan (2003). *Hasbahçe-Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek*. İstanbul: Koç Kültür Sanat Tanıtım.
- Demirarslan, Deniz (Şubat 2007). "Osmanlı'da Modernleşme/ Batılılaşma Sürecinin İç Mekân Donanımına Etkileri", *Erdem*, C. 15, S. 45-46-47, s. 35-66.
- Eldem, Sedat Hakkı (1976). *Türk Bahçeleri*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Basımevi.
- Elmas, Erdoğan (2009). "Historical Palace Gardens of İstanbul", *African Journal of Agricultural Research*, C. 4 S. 9, s. 823-835.
- Emiroğlu, Kudret (2001). *Gündelik Hayatımızın Tarihi*. İstanbul: Dost Kitabevi.
- Engin, Vahdettin; Gülsoy, Engin (2015). "İstanbul'un Aydınlatılmasında Elektrik Dönemi", *Büyük İstanbul Tarihi*. C. 9, İstanbul: Kültür A.Ş., s. 372-395.
- Ergin, Osman Nuri (1922). "Tenvirat", *Mecelle-i Umur-ı Belediye*, C. 1, İstanbul: Matbaa-i Osmaniye.
- Esen, Veysel (2022). Tokat Şehir Müzesinde Bulunan Aydınlatma Araçları. Yüksek Lisans Tezi, Samsun: 19 Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gündüz, Şinasi (2015). *Osmanlıda Günlük Yaşam Nesneleri*. (Genişletilmiş 2. Baskı), İstanbul: YEM Yayınları.
- Hasol, Doğan (2005). "Fener", *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yem Yayınları, s. 167.
- Karahüseyin, Güller (2009). *Bir Döneme Işık Tutanlar 19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarında Aydınlatma Araçları Koleksiyonu*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
- Kayakent, Tuğba (1999). *Tarih İçinde Bahçe Olgusu ve Eski Türk Bahçelerinin Günümüz Bahçelerine Dönüşüm Süreci*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Mortan, Kenan; Küçükerman, Önder (2010). *Çarşı, Pazar, Ticaret ve Kapalıçarşı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Oral, Özlem (2016). *Osmanlı Tereke Kayıtlarındaki İç Mekân İthal Aydınlatma Eşyaları*. Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sezgin, Candan (2004). *Sanayi Devrimi Yıllarında Osmanlı Saraylarında Sanayi ve Teknoloji Araçları*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
- Şahin, Candan Kuş; Erol, Ulvi Erhan (Temmuz 2009). "Türk Bahçelerinin Tasarım Özellikleri", *SDÜ Orman Fakültesi Dergisi*. C. 2, s. 170-181.
- Van-Lennep, Henry John (1870). *Travels in Little-Known Part of Asia Minor: With Illustrations of Biblical Literature and Researches in Archaeology*. London: John Murray.
- Yücel, İhsan (Ed.) (1998). *Milli Saraylar Aydınlatma Koleksiyonu*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar.



*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article
*Geliş Tarihi / First Received: 20.09.2024
*Kabul Tarihi / Accepted: 05.12.2024
*Atf Bilgisi: Memmedova, Ş. (2024). "Türk Devletlerinin Latin Əlifbasına Keçidi". Hars Akademi, 7 (2), 163-168.
*Citation: Memmedova, Ş. (2024). "Turkish States Transition to Latin Alphabet". Hars Akademi, 7 (2), 168-168.
*DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14547940>

TÜRK DÖVLƏTLƏRİNİN LATİN ƏLİFBASINA KEÇİDİ

*Şeker MEMMEDOVA**

Öz

Məqalədə türk dövlətlərinin latın əlifbasına keçid mərhələlərindən bəhs olunur. Türk dövlətlərini birləşdirən ən mühüm şərtlərdən olan ortaq əlifba məsələsi hazırda Türkologiyanın əsas tədqiqat obyektlərindədir. Müxtəlif təsirlər altında bir çox əlifba sistemindən istifadə edən türk xalqları öz tarixi boyunca göytürk, uyğur, ərəb, latın, kiril və s. kimi əlifbalardan istifadə etmişlər. Əslində bu müxtəlif əlifbalar türk dillərinə tam uyğun gələn əlifbalar olmaqdan savayı, həm də türk dövlətlərini bir-birindən müəyyən dərəcədə ayrı düşməsinə də səbəb olmuşlar. Müqayisəli götürülsə, nə ərəb və nə də kiril əlifbası türk dillərinin heç birinə tam şəkildə uyğun gəlirdi. Latın əlifbası isə türk dilləri üçün seçilmiş ən münasib əlifba sayılmalıdır. Əminliklə demək mümkündür ki, ortaq türk-latın əlifbasından istifadə edilməsi türk xalqları arasındakı əlaqələri daha da möhkəmləndirəcəkdir. Tarixinə baxılsa, latın əlifbasına keçid mərhələsində birinci addımı Türkiyə Cümhuriyyəti atmışdır. Onun ardınca isə müəyyən fasilələrlə Azərbaycan, Türkmənistan, Özbəkistan, Qazaxıstan ortaq latın əlifbasına keçmişlər. Təəssüf ki, Qırğızıstan isə hələ də kiril əlifbasından istifadə etməkdədir. Düzdür, latın əlifbasına keçidlə bağlı ciddi müzakirələr aparılsa da, hələlik qəti qərara gəlinməmişdir. Ümumi kökə və mədəniyyətə sahib olan türk xalqlarının ortaq əlifbaya sahib olmalarının müstəsna əhəmiyyəti bir-biri ilə sürətli inteqrasiya proseslərinin daha tez və asan olmasıdır. Vahid əlifbanın mövcudluğu ortaq türk ədəbi dilinə aparən yolda ilkin şərtlərdəndir.

Anahtar Sözcüklər: ortaq əlifba, türk dilləri, latın əlifbası, türkologiya.

THE TRANSITION OF TURKIC STATES TO THE LATIN ALPHABET

Abstract

The article talks about the transition stages of the Turkish states to the Latin alphabet. The issue of the alphabet, which is one of the aspects that unites the Turkic states, is one of the main research objects of Turkology. The Turkic peoples who used many alphabet systems under different influences, like goyturk, uyghur, arabic, latin, krill, etc. used alphabets like The use of different alphabets separated the turkic states from each other to a certain extent, and they were not exactly suitable for the Turkish language. The Arabic and Cyrillic alphabets did not fully correspond to any turkic language. The latin alphabet is the best alphabet chosen for Turkic languages. The use of a common Turkish-Latin alphabet will further strengthen the ties between the turkic peoples. The Republic of Turkey took the first step in the transition to the latin alphabet. After him, Azerbaijan, Turkmenistan, Uzbekistan, and Kazakhstan switched to the common latin alphabet. Kyrgyzstan still uses the Krill alphabet. Although there have been discussions about the transition to the latin alphabet, no definitive decision has been made. The exceptional importance of the common alphabet of the Turkic peoples, who have a common root and culture, is that the processes of rapid integration with each other are faster and easier. The existence of a single alphabet is one of the prerequisites on the way to a common Turkish literary language.

Keywords: common alphabet, turkic languages, latin alphabet, turkology.

*Dr., Azərbaycan Devlet Pedagoji Universiteti, Filoloji, Türkoloji, Bakü. shakarmammadova1986@gmail.com / ORCID: 0009-0005-5385-4733.

Giriş

Yazı bir xalqın mədəniyyətini keçmişdən gələcəyə daşıyan faktordur. İnsan yarandığı bir gündən ünsiyyət qurmağa, fikrini başqalarına çatdırmağa çalışmışdır. Bunun üçün ən mükəmməl vasitələrdən birincisi məhz yazının - əlifbanın ixtira olunmasıdır. Dil və əlifba bir-birilə əlaqəli olduğu kimi, hər bir xalqın varlığını, mövcudluğunu təsdiq edən faktorlardan sayılır. Qrafik işarələr toplusu olan əlifbanın xalqlara məxsus mədəniyyətin inkişafının və yüksəlməsinin əsas hərəkətverici qüvvəsi olmaqla yanaşı ədəbi dilin inkişafında da çox böyük əhəmiyyəti var.

Hər bir dövrün mədəni inkişafı və tərəqqisi üçün zəruri sayılan əlifba məsələsi bugün türkologiya elmi üçün çox böyük əhəmiyyət və aktualıq kəsb edir. Belə ki, türk xalqları arasında vahid ünsiyyət dilinin yaradılması orta əlifbadan keçir. *"Ortaq türk dilinə gedən yolda orta əlifba yaradılması mütləqdir. Ortaq əlifba olmadan vahid ünsiyyət dilini yaratmaq mümkün deyildir"* (İbrahimov 2017: 8).

Tarixinə baxılsa, türklərin əsrlər boyu müxtəlif təsirlər altında bir çox əlifba sistemindən istifadə etdikləri məlum olur. Bunlardan göytürk, uyğur, ərəb, latın və kiril əlifbaları ən geniş şəkildə istifadə olunan əlifbalardır. Orxon-Yenisey yazısı – qədim göytürk əlifbasının tarixi haqqında əlimizdə hələ də dəqiq məlumat olmasa da, Türkcənin yazıldığı ilk əlifba göytürk yazısıdır ki, istifadə tarixi miladın VII əsrindən başlayır. Belə ki, *"göytürk yazı sistemi ilə yazılmış ilk nümunələr VII əsrin sonlarına aiddir"* (Clauson Sir Gerard, 1962).

1300 illik tarixə malik Orxon-Yenisey yazısını qədim türk dillərini araşdıran bir çox tədqiqatçılar "Göytürk əlifbası", "Orxon (Orxan, Orkun) əlifbası", "türk əlifbası", "göytürk yazısı" terminləri ilə adlandırmışlar. Sibirdən Avropaya qədər uzanan bir ərazidə əsasən daş üzərində qazılmış göytürk əlifbası qədim olmasına rəğmən, elmi aləmə yalnız XVIII əsrdən məlum olmuşdur. Əlifba birbaşa bəşəriyyətin tərəqqisi ilə bağlı olduğundandır ki, bu abidənin araşdırılmasına bütün dünya alimləri qoşulub iştirak etdi. Beləliklə, türk tarixində yeni bir səhifənin açılmasına səbəb olan bu daş abidənin tədqiqi Türk əlifbası məsələsinə də aydınlıq gətirdi.

Göytürk yazısından sonra Türklərin ikinci milli yazısı olan uyğur əlifbasının nə vaxt istifadə edilməyə başlanıldığı haqqında tarixi mənbələrdə dəqiq məlumat yoxdur. 18 hərfdən ibarət olan uyğur əlifbası mindən artıq əlyazmanı əhatə etməsi baxımından çox böyük əhəmiyyət daşıyır.

Türk xalqlarının mədəniyyət tarixində daha uzun ömürə malik olanı ərəb əlifbasıdır. VII əsrdən başlayaraq bütün türk dövlətləri ərəb əlifbasından istifadə etməyə başladı. Ərəblərin işğal etdikləri ərazilərdə islam dinini və mədəniyyətini yaymağa başlaması ilə İslamı qəbul edən hər bir türk dövləti birbaşa ərəb əlifbasını da qəbul etmiş oldu, çünki "Qurani-kərim" in yazıldığı əlifba olduğu üçün Türk dillərinə uyğun olub olmamasına baxmayaraq üstünlük qazandı. Əslində bu əlifba Türk dillərinin fonetik quruluşuna tam olaraq uyğun deyildi. *"Ərəb əlifbasında saitləri ifadə edən hərflərin yoxluğu uzun müddət mübahisələrə səbəb olmuşdur. Ancaq islam dininin, "Qurani-kərim" in əlifbası kimi qiymətləndirildiyi üçün ərəb əlifbası XX əsrə qədər, demək olar ki, heç bir islahata məruz qalmamışdır"* (İbrahimov 2017: 18).

Ərəb əlifbası türk dillərinə uyğun olmadığı kimi bir çox sahədə bu xalqların geriləməsinə səbəb olurdu. Bu əlifba ilə oxuyub-yazmaq çətin olduğundan savadsızlaşma kütləvi hal almışdı, bu da elmi geriliyə gətirib çıxarırdı. Elmi gerilik isə bir xalqın inkişafının qarşısında duran ciddi problemlərdən biridir. Bu problemi Azərbaycanda ilk olaraq Mirzə Fətəli Axundov dilə gətirmiş və uzun müddət ərəb əlifbasının islahı uğrunda çalışmışdır.

"Modern çağda bu problemi ilk dəfə qaldıran və təcrubi olaraq gerçəkləşdirən Mirzə Fətəli Axundzadə olmuşdur. İsmayıl bəy Qaspiralının, Üzeyir bəy Hacıbəylinin, Cəlil Məmmədquluzadənin, Məhəmməd Şahtaxtiniskinin, Firudin bəy Köçərlinin, Əlimərdan bəy Topçubaşlının, Abdulla Şaiqin, Vəli Xülflunun maarifçilik, cədidçilik fəaliyyətlərində əlifba, ana dili və onun tədrisi problemi ön sırada olmuşdur" (Nərimanoğlu, Ağakışiyev, Abdullayeva 2006: 6).

Ərəb əlifbasının dilimizə uyğun olmadığı kimi cəhalətə də səbəb olduğu haqqında B. Xəlilov yazır: *Məlumdur ki, əlifbamızda ərəbcilik cəhalət yaratmış, dilimizdə, imlamızda müxtəlif çətinlikləri meydana çıxarmışdır* (Xəlilov 2006: 345-346).

Latin əlifbası ilə tanış olan Axundov əlifba islahatı üçün iki yol təklif edirdi: *"Mən iki cür əlifba düşünmüşəm. Onlardan biri latın əlifba hərflərindən seçilərək tərtib edilməlidir ki, onu soldan-sağa yazmaq lazım gələcəkdir. İkincisi isə, hazırkı əlifbamız əsasında qurulmalıdır ki, onu hazırda olduğu kimi sağdan-sola yazmaq olar"* (Axundzadə 2005: 172). Bütün cəhdlərə baxmayaraq M. F. Axundzadə nəinki ərəb əlifbasının islahına, nə də onu başqa əlifba ilə əvəz olunmasına nail ola bilmədi.

Heç təsadüfi deyildir ki, Milli əlifba məsələsi Bakıda 1926-cı ilin fevralın 26-dan martın 5-dək keçirilmiş I Türkoloji Qurultayının qarşısında duran əsas problemlərdən birincisi olmuşdur.

Türkoloji Qurultayda ilk növbədə, ərəb əlifbasından Türk əlifbasına keçirilməsi məsələsi əsas məqsəd kimi ortaya qoyulmuşdu. Bununla yanaşı ərəb əlifbasında islahatların aparılması təklifi də var idi. Qurultayda səs çoxluğu ilə yeni əlifba- latın əlifbasına keçmək qərarı qəbul olunur:

"Yeni türk (latın) əlifbasının ərəb əlifbası və islah olunmuş ərəb əlifbaları üzərində üstünlüklərini və texniki üstünlüyünü, həmçinin yeni əlifbanın ərəb əlifbası ilə müqayisədə nəhəng mədəni-tarixi və mütərəqqi əhəmiyyətini qeyd edən Qurultay, yeni əlifbanın qəbulunu və onun ayrı-ayrı türk-tatar respublikaları və vilayətlərində həyata keçirilmə üsullarını hər bir respublikanın və hər bir xalqın öz işi sayır" (Nərimanoğlu, Ağakişiyev 2006: 424).

Ərəb əlifbasından latın əlifbasına keçid əslində kiril əlifbasına keçmək üçün seçilmiş bir yol idi. Çox az bir müddətdə istifadə olunan latın əlifbasının kiril əlifbası ilə əvəzlənməsinin səbəb və məqsədləri digər əlifbalardan fərqlənirdi. Kiril əlifbasına keçid siyasi xarakter daşdığı üçün qısa müddət ərzində həyata keçirildi. Elə buna görə də bu əlifbanın türk dillərində işlədilməsi uzun müddət çəkmir. Kiril əlifbası da ərəb əlifbası kimi türk dilinə tam olaraq uyğun gəlmirdi.

Son iki əsr ərzində türk dövlətlərində bir neçə əlifbadan istifadə edilməsi onlar arasında əlaqələrə, dilin vahid ünsiyyət vasitəsinə çevrilməsinə mənfi təsir göstərirdi. Ona görə də əlifba məsələsi Türkologiyada aktual olan problemlərdən, daim müzakirə olunan məsələlərdəndir. *"Bir-birlərinin dilini, ədəbiyyatını, tarixini bu qədər izləyən türk xalqlarının bu gün üçün ünsiyyətdə ən böyük problemi əlifba mövzusunadır"* (Sertkaya 2016: 52).

Türk dövlətlərinin latın əlifbasına (ortaq əlifbaya) keçidi olduqca mürəkkəb və keşməkeşli olmuşdur. Sovet hakimiyyəti dağıdıldıqdan sonra qəbul olunan latın əlifbasında müəyyən fərqliliklərin olduğunu görmək hələ də mümkündür.

"Alfabe birlighinin saqlanmasi hususunda bir alfabe tipini seçmekle de bu ishin tamamlanmasi mümkün degildir. Mesela, bugun Kiril alfabesinden cikan Turklerin bir kismi Latin alfabesini kabul etmistir. Ancak, bu alfabeler bazi ozellikleriyle birbirinden farklidir. Ayni ses icin ayni harfi kullanmak alfabe birlighinin uzerinde en cok durulmasi gereken hususudur. Ancak 1991 sonrasinda Latin alfabesine gezen Turk topluluklari, Sovyetler donemindeki durumu, yani ayni alfabede ayni seslerin bazilarini farkli sekillerle gostermeye durumunu devam ettirmektedirler" (İbrahimov 2016: 216).

Ortaq əlifba türkləri bir-birinə bağlayan əsas vasitələrdən biri olmaqla yanaşı, türk dillərinin işlənmə arealının genişlənməsinə, bütün türk dövlətləri və türk topluluqları arasındakı mədəni, sosial, iqtisadi və siyasi əməkdaşlığı artırmaq baxımından əhəmiyyətli rol oynayır.

"Türk dillərinin latın əsaslı əlifbaya keçidi, əlbəttə, nəticə etibarilə iki baxımdan maraqlı doğurur: birincisi odur ki, bir türk dilinin daşıyıcıları digər türk dillərindəki yazıları rahat oxumaqla dillər arasında "ünsiyyət" in coğrafiyası genişlənmiş, uyğun və ya oxşar cəhətlərin miqyası-ortaqlıq səviyyəsi meydana çıxmış olur; ikincisi isə odur ki, "türkcənin nə dərəcədə müstəqil dillərə diferensiallaşdığı yalnız elmi deyil, praktik gözlə də birbaşa görünür" (Qəribli 2018: 150).

Türk xalqları arasında birliyin təşkil olunmasında ortaq türk əlifbasının – latın əlifbasının qəbul olunması ilə iş bitmir. Bu sahədə görüləsi işlər hələ də var və davam edir.

“Əlifba birliyi bir əlifba qrafik tipini seçməklə bitmir. Məsələn, bu gün kirildən çıxan türklərdən hamısı latın qrafikasını qəbul edib. Ancaq bu, vahid əlifba ölçüsünə sığırımı? Eyni səsüçün gərəklidir ki, etni hərfi işlədəsən. Bu baxımdan eynən sovet dövründə olan vəziyyətdəyik, bəlkə, hələ ondan pis haldayıq. Ona görə pis haldayıq ki, sovet dövründə pozuculuq işi bir yerdən – Moskvadan idarə olunurdu. Ancaq indi hər türk dövlətində başqa-başqa tərəflərdən diktələr var. Bununla belə, bu pozuculuq üslubu bizə sovet ideologiyasından irs qalıb” (Hacıyev 2013: 210-211).

Latın əlifbasının türk xalqları tərəfindən yazılışı əməli olaraq XX əsrin ilk yarısından başlayır. Bu əlifbanın istifadə tarixinin uzunluğuna görə Türkiyə Cümhuriyyəti seçilir. Belə ki, 1928-ci ildən Türkiyə Cümhuriyyəti latın əlifbasından istifadə edir.

Osmanlı Dövlətinin son dövrlərindən etibarən ən çox müzakirə olunan məsələlərdən biri əlifba olmuşdur. Ərəb əlifbasının Türkcəyə uyğun olmaması ilə bağlı ilkin müzakirələr 1850-ci illərdə Əhməd Cövdət Paşa və Munif Paşa ilə bağlıdır. Daha sonra bu müzakirələrə Namiq Kamal, Əli Suyavi, Şəmsəddin Sami, Ziya Göybal kimi maarifçilər qoşuldular. Bu ziyalılar ərəb əlifbasının Türkcəyə uyğunsuzluğunu dilə gətirərək latın əlifbasına keçilməsinin tərəfdarları olmuşdular. Bununla yanaşı ərəb əlifbasından istifadənin davam etdirilməsi tərəfdarları da var idi ki, onlar latın əlifbasına keçildikdə qədim Osmanlı tarixi və İslam dünyası ilə əlaqələrin kəsiləcəyindən narahat idilər. Beləliklə, Türkiyədə latın əlifbasına keçid ikitərəfli gərgin müzakirələrdən sonra baş vermişdir.

“Təqribən 75 il davam edən əlifba islahatı prosesinin sonunda 1 noyabr 1928-ci ildə 1353 sayılı qanunla latın hərflərinə əsaslanan türk əlifbası qəbul edilir. Qanuna görə, iki ay sonra, yəni 1929-cu ilin əvvəllərindən etibarən dövlət vasitəsilə yerinə yetiriləcək bütün yazışmalarda, mətbuatda və digər sahələrdə yeni türk əlifbasından istifadəyə, bundan sonra isə məktəblərdə və digər təhsil sahələrində də yeni əlifba ilə tədrisə başlanılır” (İbrahimov 2017: 41).

Türkiyə Cümhuriyyətindən sonra latın əlifbasına keçən ikinci türk dövləti Azərbaycan idi. Lakin Azərbaycanda latın əlifbasına keçid Türkiyədəki kimi tez və asan olmadı. Azərbaycanda əlifba islahatı İslam dinin qəbulundan başlayaraq 1922-ci ilə qədər davam etdi. Azərbaycan Sovet hakimiyyətinin tərkibinə daxil olduqdan sonra ardıcıl olaraq əlifba islahatı ilə qarşı qarşıya qaldı. Ərəb əlifbası artıq sıradan çıxarılırdı. Azərbaycan Mərkəzi İcraiyyə Komitəsinin 1924-cü il 27 iyun tarixli qərarı ilə latın əlifbası məcburi və dövlət əlifbası hesab olundu. Yeni türk əlifba komitəsinin hazırladığı yeni əlifba 33 hərfdən ibarət idi. Bu əlifba 1939-cu ildə kiril əlifbasının təsdiq olunmasına qədər istifadə edildi. 1 yanvar 1940-cı ildən etibarən kiril əlifbası Azərbaycanda rəsmi olaraq istifadə olunmağa başlanılır.

1980-cu illərin sonu 1990-cı illərin əvvəllərindən başlayaraq latın əlifbasına keçmək məsələsi yenidən gündəmə gətirildi. Ziya Bünyadov, Firudin Cəlilov, Tofiq Hacıyev, Kamil Vəli Nərimanoğlu, Süleyman Əliyərli, Sabir Rüstəmخانlı və s. kimi ziyalılarımız latın əlifbasına keçilməsinin önəmindən danışaraq bu haqda müzakirələr aparırdılar. F.Cəlilov ziyanın yarısından qayıtmağın da önəmli bir addım olduğunu bildirərək yazırdı:

“Azərbaycan xalqı latın əlifbasını öz istəyi ilə, kiril əlifbasını isə təzyiq altında qalaraq qəbul etmişdir. Azərbaycan xalqı son iki yüz ildə bütövlüyünü, müstəqilliyini, milli ənənələrini, imanını, inancını, oğullarını, milli adını, soyadını, yazı mədəniyyətini itirdi. Xalqın mədəniyyətinə ziyan vuran, eyni dildə danışan doğmalarından uzaq salan bir əlifbanı çətin vəziyyətdə olsaq belə dəyişdirməliyik. Anadoludakı qardaşlarımız bir başqa əlifbada, Arazın o tərəfindəkilər də bir başqa əlifbada, biz isə hər ikisinin başa düşmədiyi bir əlifbada “tarix” yazırıq. Ziyanın yarısından da qayıtmaq kişilikdir” (Cəlilov 1990: 3).

1991-ci ildə tam olaraq 50 ildən sonra 1930-1940-cı illərdə qəbul olunmuş 32 hərfdən ibarət latın əlifbası bərpa olundu. 1991-2001-ci illərdə latın və kiril əlifbası paralel olaraq istifadə edildi. Azərbaycan Respublikası Prezident Heydər Əliyev`in 2001-ci il iyunun 18-də “Dövlət dilinin tətbiqi işinin

təkmilləşdirilməsi haqqında" fərmanı ilə 2001-ci il avqustun 1-dən Azərbaycan tam şəkildə latın qrafikalı əlifbaya keçdi. İlk olaraq bütün media və kütləvi nəşrlərin latın əlifbasına keçirilməsi rəsmiləşdirildi, ardınca isə bütün dövlət idarələrində, təhsil müəssisələrində, rəsmi və qeyri-rəsmi iş yerlərində, rəsmi sənədlərdə və s. sahələrdə latın əlifbasına keçildi və zamanında bunlar haqqında mətbuatda da çox geniş məlumatlar verildi.

Təqribən 70 ilə yaxın bir amana ərzində dörd əlifba dəyişən Türkmənistan Respublikasında hazırda latın əlifbasından istifadə olunsa da, türk-latın əlifbalarından müəyyən qədər fərqlənir. Buna səbəb qısa vaxt ərzində dörd əlifbadan - ərəb, latın, kiril, latın əlifbalarından istifadə etməsidir. 1922-ci ilə qədər ərəb əlifbasından istifadə edilən Türkmənistanda 1929-cu ilə qədər isə əlifbada müəyyən islahatlar edərək yeni formaldan istifadə etmişlər. 1929-cu ildə Türkmənistan SSR-də yeni əlifba – 40 hərfdən ibarət latın əlifbasına keçid qəti qərarla qəbul edilir. Bu əlifbanın ömrü uzun çəkmir. 1940-cı ilin mayında Türkmənistan SSR Ali Sovetinin dördüncü iclasında böyük səs çoxluğu ilə yeni əlifba - kiril əlifbası qəbul edilir. Kiril əlifbasının Türkmənistan`da istifadəsi 53 il çəkmişdir.

SSRİ-nin dağılmasıyla müstəqil Türkmənistan Respublikasında artıq latın əlifbasına keçid məsələləri müzakirə olunmağa başlayır. Nəticə etibarilə 12 aprel 1993-cü ildə 30 hərfdən ibarət yeni Türkmən latın əlifbasına keçidlə bağlı qanun qəbul edilir.

Bir çox türk xalqları kimi özbəklər də ilk ədəbi dil nümunələrini ərəb əlifbası ilə yazdılar. Bu onlarda 1930-cu ilə qədər davam etdi. 1926-cı ildə isə Bakıda keçirilən Birinci Türkoloji Qurultayının latın əlifbasına keçidlə bağlı gördüyü işlərin və atılan ilk addımların digər türk dövlətlərinə olduğu kimi Özbəkistana da xeyli təsiri oldu. Türk xalqlarının ortaq latın əlifbasına keçməsi əsas Qurultayın məqsədlərindən biri idi. Qurultayın aldığı qərarların təsiri ilə 1929-cu ildə Səmərqənd`də Dil və İmla Konfransı keçirilir və 34 hərfdən ibarət özbək-latın əlifbası qəbul edilir. 1934-cü ildə özbək-latın əlifbası yenidən müzakirə edilir və sayı 9 olan sait həflərin sayı 6-ya endirilir. SSRİ tərkibinə daxil olan digər türk dövlətlərində olduğu kimi Özbəkistanda da latın əlifbasının istifadə müddəti çox az – 10 il çəkir. 1940- cı ildə özbək-kiril əlifbasına keçirilir. Təbii ki, qısa müddət 3 əlifbadan istifadə özbək dilinə təsirsiz ötürülməmişdir. Müstəqillik əldə etdikdən sonra 1993-cü ildə Özbəkistan Respublikası da latın əlifbasına keçdi. 1995-ci ildə qəbul edilən özbək-latın əlifbası digər türk latın əlifbalarından fərqlənirdi. Bu yeni əlifbada özbək dilinə özbək dilinin səs quruluşuna uyğun olmayan işarələr də var idi. Zaman keçdikcə əlifba üzərində islahatlar apararaq yeni təkmilləşdirilmiş özbək-latın əlifbası hazırlanmış və 2021-ci il fevralın 10-da Özbəkistan Nazirlər Kabinetinin qəbul etdiyi qərara əsasən, ölkə tam olaraq latın əlifbasına 2023-cü il yanvarın 1-dək keçməli idi.

Qazax yazı dilinin ilk əsərləri ərəb əlifbası ilə çap edilmişdir. Ərəb əlifbası ilə yanaşı kiril əlifbası ilə də qazaxların öyrənməsi üçün kitablar nəşr olunurdu. 1923-cü ildən başlayaraq ərəb əlifbasının latın əlifbası ilə dəyişdirilməsi təklif edilirdi. Qazaxıstanda da latın əlifbasına keçidi sürətləndirən Bakıda keçirilən Birinci Türkoloji Qurultay olur. *"Bakıda keçirilən Birinci Türkoloji Qurultaydan iki il sonra 1928-ci ildə Qazaxıstan Mərkəzi İcraiyyə Komitəsi 6-cı iclasın qərarı ilə 24 yanvar 1929-cu ildə latın əlifbası əsasında yeni qazax əlifbasının qəbulu haqqında qərarı təsdiqləyir. Bu qərar "Enbeşq qazax" qəzetinin 1 fevral 1929-cu il tarixli sayında xalqa elan edilir"* (İbrahimov 2018: 29).

29 hərflik yeni qəbul olunmuş latın əlifbası 1938-ci ildə islahat aparılması ilə 32 hərf olmaqla müəyyən edilmişdir. İslahat aparılmasına baxmayaraq kiril əlifbasına keçmək üçün konfranslar təşkil edilmiş, müzakirələr aparıldı. 10 noyabr 1940-cı ildə yeni qazax-kiril əlifbası qəbul olunur və 13 noyabr tarixində xalqa elan edilir. SSRİ-nin dağılmasından sonra müstəqillik əldə etmiş Qazaxıstan`da digər türk dövlətlərindən fərqli olaraq latın əlifbasına keçid mərhələsi bir qədər gecikməkdədir. Müstəqillikdən sonra əlifba ilə bağlı bir neçə layihə işlənib hazırlanmışdır. Qazaxıstan prezidenti Nursultan Nazarbayev hökumətə 2017-ci ilin oktyabrında "Qazax dilinin əlifbasının kiril əlifbasından latın qrafikasına keçirilməsi haqqında" fərman imzalayıb. Qazax dili əlifbasının 2025-ci ilə qədər 34 hərfdən ibarət latın qrafikasına mərhələli şəkildə köçürülməsi təmin ediləcək. Qazax alimləri digər türk dövlətlərinin əlifba təcrübəsi ilə tanış oldu və Azərbaycan təcrübəsini daha uğurlu hesab etdilər.

Qazaxıstanda bu sahədə hazırlıqlar artıq həyata keçirilir, 2025-ci ilədək ortaq türk əlifbasına keçidin yekunlaşacağı gözlənilir.

Qırğızistana gəldikdə deməliyə ki, ölkə 1923-1927-ci illərdə ərəb əlifbasından istifadə etdilər. Latin əlifbası isə 1927-ci ildə qəbul edilsə də, 1928-ci ildə istifadə edilməyə başlandı. Burada latin əlifbasına keçid ilk növbədə Bakıda keçirilən Birinci Türkoloji Qurultayın rolu oldu.

SSRİ-nin tərkibində olan türk dövlətlərində əlifbanın kirilləşdirilməsi prosesi Qırğızistana da təsirsiz keçmədi. 1939-cu ildə əlifba məsələsi yenidən müzakirə edilir və 1940-cı ildə kiril əlifbasından istifadə edilməsi rəsmiləşdirilir və nə qədər qərribə olsa da bugünə qədər həmin kiril əlifbasından istifadə edilməkdədir. Qırğızistan yeganə türk ölkəsidir ki, hələ də kiril əlifbasından istifadəyə davam edir. Latin əlifbasına keçid haqqında müzakirələr aparılsa da, hələlik bu haqda ciddi addımlar atılmamışdır.

Sonuç

Bütün türk dövlətlərində başlayan milliləşdirmə prosesinin əsas faktlarından biri latin əlifbasına keçid idi. Bu yolda türk dövlətlərində ciddi addımlar atılmaqda davam edilir. Bu sahədə işin gedişi göstərir ki, ortaq latin əlifbasına keçid türk dillərini yazı baxımından da birləşdirəcək, bu dilin daşıyıcıları bir-birilə ünsiyyətdə daha rahat olacaq, türk dillərinin praktik əhəmiyyəti də artmış olacaqdır. Ümid etmək olar ki, latin əlifbası bütün türk dövlətləri və türk xalqları arasındakı mədəni, sosial, iqtisadi və siyasi əməkdaşlığı artırmaqla yanaşı, bütün türk dilləri arasındakı ortaqlığı və yaxınlığı getdikcə daha da inkişaf etdirəcəkdir.

Türk xalqları arasında ortaq ünsiyyət dilinin qurulması və işləkliyin artırılması üçün vahid əlifbanın mühüm yeri vardır. Ümumi kökə və mədəniyyətə sahib olan türk xalqlarının bir-biri ilə sürətli inteqrasiya proseslərinin gətirdiyi müasir dövrdə bu xalqların ortaq əlifbaya sahib olmaqlarının tarixi əhəmiyyəti var. Həmçinin latin əsaslı türk əlifbasına keçid dövrün ən aktual məsələlərindən biridir. Dövlət müstəqilliyi qazanan ilk günlərdən Türk xalqları arasında bu istiqamətdə işlər davam etməkdədir və türk xalqlarının çoxu artıq bu əlifbaya keçid edib.

Türk xalqlarının ortaq keçmişi ilə yanaşı, həm də ortaq gələcəyini qurmaq üçün əlifbanın ümumiliyi çox vacibdir. Ümümtürk dillərinin latin əlifbasına keçidi bu ümumiliyi tamamlayacaqdır.

Kaynakça

Axundzadə, Mirzə Fətəli (2005). Əsərləri. Üç cild. III cild. Bakı: Şərq-Qərb nəşriyyatı.

Buludxan Xəlilov (2006). *Türkologiyaya Giriş*. Bakı: Nulan nəşriyyatı.

Cəlilov Firudin (30.03.1990). Zıyanın Yarısından // "Azərbaycan" qəzeti, Bakı, s.3.

Clauson Sir Gerard (1962). *Turkish and Mongolian Studies*, London, (261s.)

Hacıyev Tofiq (2013). *Türklər Üçün Ortaq Ünsiyyət Dili*. Bakı: "Təhsil".

İbrahimov Elçin. (2017). *Türk Xalqlarının Ortaq Əlifba, İmla Və Ünsiyyət Dili*. Bakı: Mütərcim.

İbrahimov, Elçin (2016). "Türk Dünyasında Ortak Konuşma Dili Oluşturulmasında Alfabe ve İmla Sorunları", *Gazi Türkiyat*, Bahar, Sayı 18, s. 213-220.

İbrahimov, Elçin (2018). "Bağımsız Türk Cumhuriyetlerinde Dil Politikası (Azerbaycan Örneği)", *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, Sayı 50, Türk Dil Kurumu, s. 99-116.

İbrahimov, Elçin (2021). "Azerbaycan'da Dil Politikalarının Toplumdilbilimsel Paradigmaları", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Aralık (50), s. 27-41.

Qəribli Aysel (2018). "Türk Dili", "Türk Ləhcələri" və "Türk Dilləri" Anlayışlarının Genotipologiyası. Bakı: "Elm və təhsil".

Nərimanoğlu Kamil Vəli; Ağakışiyev Əliheydər (2006). "1926-cı il I Bakı Türkoloji Qurultayı", Bakı: Çinar-Çap.

Nərimanoğlu Kamil, Vəli; Əliheydər Ağakışiyev; Səadət Abdullayeva (2006). *Latin Əsaslı Yeni Türk Əlifbası və I Bakı Türkoloji Qurultayı*. (Bibliografiya), Bakı.

Sertkaya, Osman Fikri (2016). "Çağdaş Türk Dünyasında Tarihi İletişimin Değerlendirilmesi ve Çağdaş Türk Halkları Arasında İletişimin Sağlanması Üzerine", *The great steppe*, II, Astana, International Turkic Academy.



*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

*Geliş Tarihi / First Received: 21.09.2024

*Kabul Tarihi / Accepted: 01.11.2024

*Atf Bilgisi: Keskin, S.; Yıldırım, K. (2024). "Geleneksel Kemaliye Evlerinin Analitik Hiyerarşi Projesi ile İç Mekân Özgünlüğünün Değerlendirilmesi". Hars Akademi, 7 (2), 169-190.

*Citation: Keskin, S.; Yıldırım, K. (2024). "Evaluation of the Interior Authenticity of Traditional Kemaliye Houses With Analytical Hierarchy Process". Hars Akademi, 7 (2), 169-190.

*DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14549365>

GELENEKSEL KEMALİYE EVLERİNİN ANALİTİK HİYERARŞİ PROJESİ İLE İÇ MEKÂN ÖZGÜNLÜĞÜNÜN DEĞERLENDİRİLMESİ

Serdar KESKİN - Kemal YILDIRIM**

Öz

Bu çalışmada, Erzincan iline bağlı Kemaliye ilçesinde yer alan geleneksel konutların iç mekân özgünlüğü araştırılmıştır. Buna göre, Kemaliye ilçesinin ana hattı üzerinde bulunan ve ziyaretçilerin sıklıkla ziyaret ettiği güzergâhta yer alan 20 adet tescilli geleneksel konut araştırma kapsamına alınmıştır. Alan çalışması için her bir konutun fotoğrafları çekilmiş, künyesi ve rölöve çizimlerinin yer aldığı yapı kataloğu oluşturulmuştur. Bu konutların iç mekân özgünlükleri; Kemaliye evleri, geleneksel Türk evi ve mimaride özgünlük alanlarında bilimsel çalışmalar ve tez danışmanlığı yapmış olan 10 uzman tarafından değerlendirilmiştir. Çalışmada kullanılan Analitik Hiyerarşi Süreci (AHP) değerlendirme formu; üniversitelerin mimarlık, mimari restorasyon, kültür varlıklarını koruma ve onarım bölümlerinde görev alan öğretim elemanlarına, restorasyon çalışmaları yapmış mimarlara, Erzurum kültür varlıklarını koruma bölge müdürlüğü çalışanlarına, bölgede restorasyon çalışması yapmış yerel ustalara uygulanmıştır. Ele edilen veriler, bulanık mantık analiz yöntemiyle test edilerek evlerin özgünlük değerleri sayısal veriye dönüştürülmüştür. Kullanılan bu yöntem ile tek bir kişinin görüşleri yerine, farklı görüşler bütünlüğe analiz edilmiştir. Elde edilen bulgular neticesinde UNESCO tarafından geçici miras listesine alınan Kemaliye bölgesinde yer alan geleneksel konutların özgünlüklerinin korunması, uygun müdahale yöntemlerinin belirlenmesi amaçlanarak, kültürel miras niteliği taşıyan bu konutların gelecek kuşaklara aktarılması sürecine yardımcı olacak önemli sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Geleneksel Kemaliye evleri, mimari koruma, mimaride özgünlük, AHP.

EVALUATION OF THE INTERIOR AUTHENCITY OF TRADITIONAL KEMALİYE HOUSES WITH ANALYTICAL HİYERARCHY PROCESS

Abstract

In this study, the interior originality of traditional houses located in Kemaliye district of Erzincan province was investigated. Accordingly, 20 registered traditional houses located on the main line of Kemaliye district and on the route frequently visited by visitors were included in the scope of the research. For the field study, photographs were taken of each house, and a building catalogue was created that included the building description and survey drawings. The interior originality of these houses was evaluated by 10 experts who have done scientific studies and thesis consultancy in the fields of Kemaliye houses, traditional Turkish houses and originality in architecture. The Analytical Hierarchy Process (AHP) evaluation form used in the study was applied to academic staff working in the architecture, architectural restoration, cultural heritage protection and repair departments of universities, architects who have done restoration work, employees of the Erzurum Cultural Heritage Protection Regional Directorate, and local masters who have done restoration work in the region. The data obtained were tested with the fuzzy logic analysis method and the authenticity values of the houses were converted into numerical data. With this method, instead of the opinions of a single person, different opinions were integrated and analysed. As a result of the findings obtained, it was aimed to protect the authenticity of the traditional houses in the Kemaliye region, which is included in the temporary heritage list by UNESCO, to determine the appropriate intervention methods, and important results were reached that will help the process of transferring these houses, which are cultural heritage, to future generations.

Keywords: Traditional Kemaliye houses, architectural conservation, architectural uniqueness, AHP.

*Öğr. Gör., Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ağaç İşleri Endüstri Mühendisliği Ana Bilim Dalı, Ankara. skeskin@erzincan.edu.tr /ORCID: 0000-0002-4550-1904.

*Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Teknoloji Fakültesi, Ağaç İşleri Endüstri Mühendisliği, Ankara. kemaly@gazi.edu.tr / ORCID: 0000-0001-5447-1201.

Giriş

Yapılan çalışmalarda Türk Evi kavramı; temelinde aynı kültürel ve fiziksel özellikleri taşısa da “Türk Evi”, “Osmanlı Evi”, “Anadolu Evi” gibi farklı başlıklar altında ele alınmıştır (Gür 2023: 7). Türk geleneğinde anne, baba, çocuklar, gelinler ve damatların bir arada yaşadığı büyük aile düzeni, göçebelikteki gibi yerleşik düzene geçildikten sonra da konutun plan kurgusunun yapılanmasında etkili olmuştur. Çadırda birbirine yakın konumlandırılan birimler, yapı içinde odalara dönüşmüştür (Küçükerman, Güner 1995: 41). Türk evinin gelişimini “Otağ”dan “oda”ya evirilerek gerçekleştiğini savunmuştur. Genel ilkeler açısından iki mekân arasında büyük yakınlıklar bulunmaktadır. Bu benzerlikler kapalı depolama alanları, yüklük, sedir, sandık ve sekilerdir. Isınma için konumlanan ocak ise otağlarda merkezde yer alırken odalarda kenarlara konumlandırılmıştır.

Geleneksel Türk evi örneklerinden biri olan Kemaliye evlerinde mimari kurguya yön veren fonksiyonlar yaşama, hizmet etme ve servis şeklinde oluşmuştur. Yaşama eylemleri; yemek yeme, dinlenme; servis eylemleri pişirme, yıkama, hayvan bakımı, hazırlama, hizmet eylemleri ise dokuma, kurutma, yetiştirme şeklinde gruplanmıştır. Mekân kurgusunda bu fonksiyonlar ana rol oynamakta, yazlık-kışık odalar, selamlık, başoda, divanhane, sofa, samanlık, ahır, yetme adı verilen dam, kahve ocağı ve soğukluk olarak geleneksel Kemaliye evlerini oluşturmaktadır (Alper 1990: 66).

Kemaliye evlerinde iç sofaya aralık adı verilmektedir. Sofa girişin devamı olacak şekildedir. Ana katta bir kot yüksekte yer alan divanhaneye sofadan çıkılmaktadır. Sofaya tüm odalar açılmakta ve merdivenlerde sofa da yer almaktadır. Bu evlerde oturma amaçlı kullanılan ve evin en iyi manzarasının bulunduğu bölüme divanhane adı verilir (Vural 2010:76). Geleneksel Kemaliye evlerinde iç mekân donatılarının başında yüklükler gelmektedir. Üç parça ve iki bölümden oluşan bu yüklükler hem depolama amaçlı hem de gusülhane olarak kullanılmaktadır. Bazı evlerde bu gusülhanelerin zemini çinkodur. Odalarda ocak, niş, sedir, çiçeklik ve odayı boydan boya kuşatan ahşap kuşak bulunmaktadır (Keskin 2016: 31).

Tarihçe olarak bakıldığında geleneksel Türk evlerinin yapım tarihleri kesin olarak bilinmemekle birlikte zaman içinde ihtiyaçlar dahilinde gelişmiş, yöre halkının yaşam tarzıyla uyumlu ve zamanla genel şekle oturmuş olduğu söylenebilir (Şahin 2024: 138). Geleneksel Kemaliye evlerinde ise 1895 yılında gerçekleşen ayaklanma ile evlerin kentsel dokusunun mekansal gelişimi etkilenmiştir bu nedenle bazı konutların yapım tarihi bilinirken çoğunlukla 19. yy başlarında veya 18. yy sonlarında yapıldığı tahmin edilmektedir (Yapan, Büyükmihci 2023: 248).

Genel anlamda geleneksel konut mimarisinde yapılan tarihsel ve kültürel çalışmalarda, yapı bağlamında kültür, bölgenin konut anlayışı, mekân ilişkisi, din, mahremiyet, nesnel çevre ve sosyal yapı gibi etmenlerin etkileşimi vurgulanmıştır (Turgut 1990: 63; Çahantimur 1997: 81). Kemaliye’de yer alan geleneksel konutlarda da bu etkileşimlerin çoğunu görmek mümkündür. Literatüre bakıldığında otantiklik bağlamında yapılan çalışmalarda konutlardan ziyade anıt yapılar üzerine çalışmaların olduğu görülmektedir. Toplumun kültürünün temel ifadesi olan sivil mimarinin, dünya genelindeki kültürlerin farklılığı yansıtması ve konutların bulunduğu bölge ile kültür arasındaki ilişkiyi göstermesi açısından önem arz etmektedir (Arı Akman 2024: 43).

Bu çalışmada, literatürde fazla yer almaması nedeniyle konutlar üzerine çalışılmış ve bu bağlamda Erzincan iline bağlı Kemaliye ilçesinde yer alan ve UNESCO tarafından geçici miras listesine alınan tescilli yapıların iç mekân özgünlüğü araştırılmıştır.

Özgünlük kavramı; kültürel mirasın korunması bağlamında malzeme, işçilik, tasarım ve bulunduğu konumu yani yapılışından günümüze kadar geçen süreçte kazandığı kimlik olarak ifade edilmiştir (Şahin 2021: 69). Özgün kavramı yaratıcılık, özerklik, yenilik gibi anlamları kapsamaktadır (Duygun 2023: 44).

Mimaride Özgünlük; Mimari olarak bir eser veya yapı, başka eser veya yapıya benzerlik gösterse bile bu Mimari eser tarihi belge niteliği taşıyorsa o eser korunmaya değerdir (Ahunbay 2014: 19). Günlük hayatta “sahte olmayan, gerçekçi” anlamlarıyla ifade edilen otantiklik kavramı; mimaride tarihibir süreçle ilişkili, samimi, doğru, orijinal anlamıyla birlikte ifade edilen yapının malzemesi, işçiliği, işlevi, biçimi, ve konumu ile kazandığı kimliği belirten geniş bir anlama sahiptir (Şahin 2021: 70). Bu çalışmada geleneksel Kemaliye konutlarının özgünlüğünün belirlenmesinde bulanık mantık ve Analitik Hiyerarşi Süreci (AHP) kullanılmış ve bu kavramlar aşağıda açıklanmıştır.

Bulanık mantık analiz yöntemi klasik mantığa karşı çıkararak geliştirilmiştir ve günümüzde birçok alanda ve disiplinde, problemlerin belirsizlik halini belirli hale getirip karmaşık sorunların çözümü için kullanılmaktadır. Klasik mantıkta yer alan kesin kümeler ve önermelere karşı belirsiz ve kesin olmayan kavramlardan yararlanarak daha tutarlı ve anlamlı karar vermeyi kolaylaştırmaktadır (Altaş 1999: 82). Bulanık mantık analiz yönteminde bulanık küme teorisinden faydalanarak sözel ifadeler sayısal verilerle ortaya koyulmaktadır (Keskenler, Keskenler 2017: 7). Bulanık mantık ilk kez Lotfi Zadeh tarafından ortaya atılmıştır. Zadeh’in ortaya koyduğu bu yöntemde klasik mantığın iki değerli mantığına karşın alternatif olarak teknolojiyle desteklenmiş süreç geliştirilmiştir. Aristoteles’in “yanlış” ve “doğru” veyahut “0” ve “1” gibi keskin ifadeler yerine bulanık mantık ara değerlerinin kullanılabilceğini savunmuştur (Şahin 2021: 82).

Doğada karşılaşılan ifadelerde örneğin az-çok, yavaş-hızlı, sıcak-soğuk, kısa-uzun gibi ikili değişkenlerin arasında yani “0” ile “1” arasındaki değerler çok kısa, biraz kısa, kısa, orta uzun, uzun, çok uzun gibi esnek ara değerler bulanık mantık yöntemi ile tanımlanmıştır (Ertuğrul, 1996:41). Bulanık mantık ile klasik mantık arasındaki fark, bulanık değerlerin sonsuz değer taşıma ihtimalidir (Işıklı, 2010:96). Renkler üzerinden bir örnek oluşturulacak olunursa iki kavram “beyaz” ve “siyah” değerleri klasik mantık, “beyaz” ile “siyah” arasında yer alan tüm gri tonlarının oluşturduğu değerler ise bulanık mantığı ifade eder.

Saaty (1977) tarafından geliştirilen AHP yöntemi daha etkin kararlar verebilmek için insanların kendi karar verme mekanizmasını oluşturmuştur. Bu yöntemle karmaşık karar problemleri, karar alternatifi ve kriterlerin göreceli olarak önem sırasının belirlenip, karar mekanizmasının çalışmasını sağlayan yöntemdir (Timor 2011: 45). Analitik hiyerarşi sürecinde problemin çözümü üç aşamadan oluşmaktadır. Bunlardan birincisi problemin çözümlenmesi amacıyla hiyerarşi modelinin yapısının oluşturulması, ikinci adım olarak belirlenen kriterlerin ikili karşılaştırma matrislerinin uygulanarak derece ağırlıklarının belirlenmesi ve son olarak karar matrislerinden faydalanarak alternatif seçimi ve sıralamanın yapılmasıdır (Şahin 2021: 90).

Bulanık mantık sistemini kullanmak amacıyla Matlab2023 programı kullanılmıştır. Araştırma kapsamında bulunan geleneksel konutların özgünlüklerini değerlendirmek için oluşturulan gruplandırılmalarındaki her bir kriterin değer aralıkları ve sisteme işleyiş aşamaları belirlenerek bulanık mantık sisteminde girdi bölümüne, iç mekân için belirlenmiş olan özgünlük değerlerinin kriterleri giriş bölümüne işlenmiştir.

Çalışmanın bu aşamasında ise kural tablosunu belirlemek için sadece uzmanların o anki bilgi birikimi ve algısına göre yapılması yerine AHP yöntemi kullanılarak her bir kriterin kendi içerisinde özgün ağırlıklarını hesaplanması yapılmıştır. Özgünlük kriterleri iç mekân mimari özgünlük kriterleri olarak hazırlanarak konunun uzmanlarına, AHP yöntemi kullanarak bir şablon oluşturularak değerlendirme yapılmıştır.

Yöntem

Araştırma Ortamı

Bu çalışmada, Erzincan iline bağlı Kemaliye ilçesinde yer alan tescilli konutlar içinden seçilen yirmi konutun iç mekân özgünlüğü araştırılmıştır. UNESCO tarafından geçici miras listesine alınan Kemaliye’de kentin ana güzergâhı içerisinde yer alan, yerli ve yabancı konukların sıklıkla ziyaret ettiği, kentin ileri gelenlerinin yaşadığı, tarihçe daha eski inşa edildiği bilinen kentin simgesi niteliğinde değerlendirilebilecek ve koruma kurulu tarafından korunmaya alınmış tescilli konutlar seçilmiştir.

Özgünlük Değerlendirme Modeli Geliştirme

Bölgede seçimi yapılan 20 konut için 10 uzmana Özgünlük Değerlendirme Kriterlerine göre konutların iç mekân özgünlüğünün değerlendirilmesi istenmiştir. İç mekân özgünlük kriterleri malzeme özgünlüğü, form (biçim) özgünlüğü, yapım tekniği işçilik özgünlüğü, kullanım ve işlev özgünlüğü, kentsel çevre ve konum özgünlüğü, yapının ruhu ve kimliği özgünlüğü olarak altı bölüme ayrılmıştır.

Malzeme özgünlük kriteri, yapıyı oluşturan duvar, tavan, döşeme, süsleme, bezeme ve iç mekân donatıları gibi yapı elemanlarını kapsamaktadır. Form (Biçim) özgünlüğü, özgün malzeme kullanılarak yapıyla bütünlük oluşturmasını ifade etmektedir. Yapım tekniği (İşçilik) özgünlüğü, Malzeme ve form biçim özgünlüğüyle birlikte ele alınmıştır. Yapıda meydana gelen çeşitli onarım ve müdahaleler yapıyla bütünleşmiş ise özgün kabul edilmiştir. Kullanım ve işlev özgünlüğü, mekânı oluşturan duvarları tamamen veya kısmen değiştirerek yeni mekânların oluşturulması veya yapıya farklı işlevler verilmesi durumunda yapının özgün

işlevinin yitirip yitirmediği dikkate alınmıştır. Kentsel çevre ve konum özgünlüğü, yapıyı çevresi ile birlikte ele almak amaçlanmıştır. Yapının etrafındaki dokunun korunması, dönem mimarisini ifade etmesi açısından önemlidir. Yapının ruhu ve kimliği, yapıların benzer dönemlerde inşa edilmesi, bölge halkının benzer kültüre sahip olması nedeniyle konutların aynı kültür ve dönem kriterlerini sağlaması gerekmektedir.

Kullanılan malzemenin özgünlüğü, yapının form özgünlüğü ve yapının yapım tekniği özgünlüğü değer (derece) aralıkları yedi basamaklı olarak oluşturulmuştur. Bu değer aralık basamakları; **Özgün değil (1), Çok az özgün (2), Az Özgün (3), Orta derecede özgün (4), İyi derecede özgün (5) Çok iyi derecede özgün (6), Tam özgün (7)** şeklindedir.

Kullanım ve işlev, kentsel çevre içindeki konumu, yapının aurası ve kimliği kriterlerinin değer (derece) aralıkları ise beş basamaklı olarak oluşturulmuştur. Bu değer aralık basamakları; **Özgün değil (1), Az özgün (2), Orta derecede özgün (3), İyi derecede özgün (4), Tam özgün (5)** şeklinde düzenlenmiştir.

Yapı özgünlük kriterlerinin değer aralıkları ve tanımları ise şu şekilde düzenlenmiştir.

Yedi Basamaklı Ölçeğin Değer Aralıkları ve Tanımları

Özgün Değil (1): Tasarım bağlamında yapının özgün durumunun olmaması durumu. Özgün yapım tekniğinin yapı genelinde olmaması durumu.

Çok Az Özgün (2): Yapı genelinde özgün materyallerin az olması durumu. Özgün mekân biçiminden ve malzemelerinden yapı genelinde çok az kalıntının bulunması durumu. Özgün malzeme ve yapım tekniğinin yapı genelinde çok az olması durumu.

Az Özgün (3): Müdahaleler sonucu yapı genelinde az ile orta arasında özgün malzemenin bulunması durumu. Özgün malzeme ve yapım tekniğinin yapı genelinde orta düzeyden az olması ve özgün olmayan tekniklerin fazla olması durumu.

Orta Derecede Özgün (4): Müdahaleler sonucu yapıda bulunan özgün malzemelerin özgünlüğünün orta derecede olması. Mekân ve öge olarak yapı genelinde özgün formların, özgün olmayan form ve malzemelere eşit olması durumu. Özgün malzeme ve yapım tekniğinin özgün olmayan tekniklerle benzer ölçüde olması durumu.

İyi Derecede Özgün (5): Mekân ve öge olarak özgün malzeme ve formun sonradan yapılan malzeme ve formlara göre daha fazla olması durumu. Özgün malzeme ve yapım tekniğinin fazla olması ve özgün olmayan tekniklerinde görülmesi durumu.

Çok İyi Derecede Özgün (6): Yapının genelinde özgün malzemelerin bütüne yakın korunmuş olması durumu. Özgün form ve malzemenin yapı genelinde büyük oranda korunmuş olması durumu. Özgün malzeme ve yapım tekniğinin hemen hemen yapının tamamında özgün olarak bulunması durumu.

Tam Özgün (7): Yapının bütünüyle özgün olması durumu. Yapım tekniğinin tam olarak yapı genelinde özgün olması durumu.

Beş Basamaklı Ölçeğin Değer Aralıkları ve Tanımları

Özgün Değil (1): Yapının özgün işlevini farklı bir işlev verilmesi sonucu kaybetmesi durumu. Yapının ilk yapıldığı konumda bulunmaması durumu. Yapının yeniden yapılması ve yapının kimliğini ve ruhunu yansıtacak öğelerin bulunmaması durumu.

Az Özgün (2): Yapının sadece bir mekânının veya çok az kısmının özgün işlevini koruması diğer kısımlarının ise farklı işlevlerde kullanılması durumu. Yapının ruhunu ve kimliğini yansıtacak öğelerin sadece birinin veya çok azının bulunması durumu.

Orta Derecede Özgün (3): Yapı mekânlarının birkaçının özgün işlevini yerine getirmesi, farklı işlevlerle kullanılan mekânların biraz daha fazla olması durumu. Yapının çevresinin kısmi olarak değişmemiş olarak kalması ve yapının ilk yapıldığı konumda bulunması durumu. Yapının ruhunu ve kimliğini yansıtacak öğelerin yapı genelinde ortalama derecede bulunması durumu.

İyi Derecede Özgün (4): Yapının hemen hemen bütün mekânlarının özgün işlevle kullanılması durumu. Yapının çevresinin büyük ölçüde korunmuş olması. Yapının ruhunu ve kimliğini yansıtacak öğelerin yapı genelinde çoğunlukla bulunması ve yapının özgün kimliğinin çoğunlukta olması durumu.

Tam Özgün (5): Yapının tamamının özgün işlevinde kullanılması durumu. Yapının tamamıyla özgün konumda olması ve çevresinin özelliklerini günümüze ulaştırmış olması durumu. Yapının ruhunu ve kimliğini yansıtacak öğelerin yapı genelinde tamamen bulunması, yapının günümüze tam olarak özgün bir şekilde ulaşması durumu.

Bu kriterlere göre değerlendirme aşamasında yapıda yer alan iç mekan donatılarının malzeme, işçilik, form, kullanım ve işlev, kentsel çevre ve yapının ruhuna göre özgünlükleri değerlendirilmiştir. Yapıda yer alan bu donatıların yapılan müdahaleler sonucu yok olması, izlerinin kalması, eşit olması veya özgünlüğünü korumuş olması dikkate alınmıştır. Örneğin yöreye özgü nitelikte olan yüklük ve çiçeklikler tamamen değiştirilmiş ise özgün biçimde yeniden yapılar yapılmadığı, kalan izler varsa bu izlerin korunup korunmadığı veya günümüze kadar ulaşmış ise işlevini koruyup koruyamadığı dikkate alınmıştır.

Yukarıdaki kriterlere göre uzman görüşleri alındıktan sonra çoklu karar verme yöntemlerinden biri olan AHP ile alternatif düşüncelerin ele alınması ve kriterlerin göreceli önem sırasının belirlenmesi amaçlanmıştır. Elde edilen veriler ile bulanık mantık analizi yapılarak evlerin özgünlük değerleri sayısal olarak ifade edilmiştir. Böylece uzmanların kriter değerlendirmeleri belli bir sistematik doğrultusunda önem sıralarının etkisiyle değişimleri ve farklı sonuçlara ulaşmayı sağlamıştır. Örneğin; uzmanların çok iyi olarak değerlendirdiği kentsel çevre ve konum özgünlüğü AHP ile yapılan önem sırasında diğer kriterlere göre daha az etkilediği sonuçlandırmada yapının genel özgünlüğüne etkisi sayısal olarak biraz daha azalacaktır. Bu durum sonuçların önem sırasına göre değişimini sağlayacaktır. Çalışmada uzman görüşlerinin direkt alınmayarak AHP ve bulanık mantık ile değerlendirilmesi bu çeşitliliği ve değişimi sağlamıştır.

Bulanık mantık analizi için kural tabloları oluşturulmuştur. Kural tablosunun sistematikliğini oluştururken daha nicel ve özgün bir değerlendirme yapabilmek için AHP yöntemi devreye girmektedir. Bu aşamada özgünlük değerlendirme modelinde belli bir sistematik eşliğinde kural tablosu oluşturmak için AHP yöntemi kullanılarak kriterlerin özgün değer ağırlıkları belirlenmiştir. Bu değerler neticesinde kural tablosu oluşturulmuştur. Bu sayede ortaya çıkacak modelin daha objektif ve doğru kararlar vermesi amaçlanmıştır.

Bu kapsamda AHP yöntemi ile çalışmanın amacına uygun bir şekilde; konunun uzmanlarının verileri eşliğinde geleneksel konutların iç mekân özgünlük kriterlerinin etki ağırlıkları ortaya konmuştur. AHP yöntemi ile özgünlük kriterlerinin değer ağırlıkları hesaplandıktan sonra, bulanık mantık sistemindeki kural tablosunda yer alan her satırdaki her bir kriterin değer ortalaması ile özgün değer ağırlıkları çarpılarak ortalama değeri hesaplanmış ve sonuç kural değeri elde edilmiştir.

İç mekân özgünlükleri için hazırlanan AHP değerlendirme formu (Şekil 1); üniversitelerin Mimarlık bölümleri, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım, Mimari Restorasyon bölümlerinde görev yapmakta olan akademisyenlere, restorasyon alanında serbest piyasada çalışan mimarlara, Kemaliye evlerinde restorasyon çalışmaları yapmış firmalara, Erzurum Kültür Varlıklarını Koruma Müdürlüğü çalışanlarına, Kemaliye ile ilgili yüksek lisans veya doktora tezi hazırlamış olanlara ve bölge halkından restorasyon ve koruma hakkında çalışmalar yapmış olan toplam 120 kişiye doldurtulmuş ve içlerinden tutarlı olan 40 form değerlendirmeye alınmıştır. Veri toplamak için kullanılan değerlendirme formunun gerekli etik izni, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Fen ve Mühendislik Bilimleri Etik Kurulu tarafından 31.10.2023 tarih ve 03/01 sayılı numarasıyla verilmiştir.

Bulgular

İç mekân için yapılan AHP ile değerlendirmede ortaya çıkan sonuçlar; malzeme özgünlüğü (0,12), form-biçim özgünlüğü (0,16), yapım tekniği (işçilik) özgünlüğü (0,20), kullanım ve işlev özgünlüğü (0,16), kentsel çevre ve konum özgünlüğü (0,11), yapının ruhu ve kimliği özgünlüğü (0,25) şeklindedir. Elde edilen sonuçlara göre geleneksel konutlarda iç mekân özgünlüklerinin en önemli kriteri olarak yapının ruhu ve kimliği özgünlüğü olduğu, önem sıralamasına göre etki oranı en düşük olan özgünlük değeri ise kentsel çevre ve konum özgünlüğü olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Yapılan araştırmada iç mekân özgünlüğü için çıkan sonuçlar aşağıda ele alınmıştır.

Ahmet Çetinkaya Evi



Şekil 3. Ahmet Çetinkaya evi iç mekân görsel örnekleri.

Zemin kattan gelen merdivenle binanın güneybatı cephesine, komşu bahçeye bakan sofa bölümüne ulaşılmaktadır. Bu katta sofadan geçilen 3 oda bulunmaktadır. Yapıda yöreye özgü çiçeklik ve yüklük örneği bulunmaktadır. Tablo 1’de Ahmet Çetinkaya Evi uzman görüşleri ve AHP analizi sonucu elde edilen görüşlerin bulanık mantık ile değerlendirilmiş sayısal sonuçları verilmiştir.

Tablo 1. Ahmet Çetinkaya Evi uzman görüşleri ve sayısal sonuçları

İç Mekân										
Özgünlükler	U 1	U 2	U 3	U 4	U 5	U 6	U 7	U 8	U 9	U 10
Malzeme	Az	Orta	Orta	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi
Form (Biçim)	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi
Yapım Tekniği İşçilik	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	Çok İyi	İyi	Orta	İyi
Kullanım ve İşlev	Orta	Orta	Orta	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi
Kentsel Çevre ve Konum	Az	Orta	Orta	İyi	Orta	İyi	Orta	İyi	Az	İyi
Yapının Ruhu ve Kimliği	Orta	Orta	Tam	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi
Bulanık Mantık Analiz Sonucu										
İç Mekân Özgünlük	50	70	66,53	77,52	70	77,52	75,44	77,52	50	77,52

Not: U= Uzman'ın kısaltması

Tablo 1’de verilen uzman değerlendirme sonuçlarının ortalamasına göre, Ahmet Çetinkaya evi iç mekân özgünlüğü **İyi** olarak bulunmuştur. Yapılan değerlendirmelerin çeşitlilik göstermesi konutun içinde kullanılan çiçeklik öğelerinin sonradan müdahale edilerek üst yüzey işlemi yapılması olarak düşünülmektedir. Yapının diğer iç mekân donatılarını korumuş olması özgünlüğünün İyi olarak değerlendirilmesini sağlamıştır.

Ali Fuat Güven Evi



Şekil 4. Ali Fuat Güven evi iç mekân görsel örnekleri.

Bodrum+ zemin+ çatı katı (Dam Yetme) olmak üzere 3 katlıdır. 1. katında altı oda, selamlık, mutfak, banyo ve tuvalet bulunmaktadır. Giriş ve hol zeminleri rihtım kaplama olup oda iç kısımlarında yüklük ve çiçeklik yer almaktadır. Oda iç kısımları sade ve yalındır. Tablo 2’de Ali Fuat Güven evi uzman görüşleri ve AHP analizi sonucu elde edilen görüşlerin bulanık mantık ile değerlendirilmiş sayısal sonuçları verilmiştir.

Tablo 2. Ali Fuat Güven evi uzman görüşleri ve sayısal sonuçları

İç Mekân										
Özgünlükler	U 1	U 2	U 3	U 4	U 5	U 6	U 7	U 8	U 9	U 10
Malzeme	Orta	Çok İyi	Çok İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi
Form (Biçim)	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	Çok İyi	İyi	Orta	İyi
Yapım Tekniği İşçilik	Az	İyi	Çok İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi
Kullanım ve İşlev	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi
Kentsel Çevre ve Konum	Az	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi	Orta	İyi	Orta	İyi
Yapının Ruhu ve Kimliği	Az	İyi	Tam	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi
Bulanık Mantık Analiz Sonucu										
İç Mekân Özgünlük	35,42	77,52	72,74	77,52	70	77,52	75,44	77,52	50	77,52

Tablo 2’de verilen uzman değerlendirme sonuçlarının ortalamasına göre, Ali Fuat Güven evi iç mekân özgünlüğü **İyi** olarak bulunmuştur. Yapılan değerlendirme sonucunda uzman görüşleri yapıda yer alan iç mekân donatılarının özgünlüğünü koruması ve sonradan müdahale ile değiştirilmemesi nedeniyle **İyi** olarak sonuçlanmıştır.

Ann Marie evi



Şekil 5. Ann Marie evi iç mekân görselleri

Yapının çatı katında yetme (Dam) bulunmaktadır. Yetmenin bulunduğu alan yöreye özgü döşeme türü olan rıhtımdan yapılmıştır. Yapının aralık kısımlarında rıhtım döşeme bulunurken diğer kısımlarda ahşap döşeme kullanılmıştır. İç mekân donatıları olarak yüklük ve çiçeklik bulunmaktadır. Tablo 3’de Ann Marie evi uzman görüşleri ve AHP analizi sonucu elde edilen görüşlerin bulanık mantık ile değerlendirilmiş sayısal sonuçları verilmiştir.

Tablo 3. Ann Marie evi uzman görüşleri ve sayısal sonuçları

İç Mekân										
Özgünlükler	U 1	U 2	U 3	U 4	U 5	U 6	U 7	U 8	U 9	U 10
Malzeme	İyi	İyi	İyi	Orta	Orta	İyi	İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Form (Biçim)	Çok İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Yapım Tekniği İşçilik	İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Kullanım ve İşlev	İyi	İyi	İyi	Orta	Orta	İyi	İyi	Tam	İyi	İyi
Kentsel Çevre ve Konum	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	Orta	Tam	İyi	Tam
Yapının Ruhu ve Kimliği	Tam	İyi	Tam	İyi	İyi	İyi	İyi	Tam	İyi	İyi
Bulanık Mantık Analiz Sonucu										
İç Mekân Özgünlük	81,42	77,52	75,44	50	70	77,52	75	94,53	77,52	88,30

Tablo 3’de verilen uzman değerlendirme sonuçlarının ortalamasına göre, Ann Marie evi iç mekân özgünlüğü **İyi** olarak bulunmuştur. Ann Marie evinde dam kısmında bulunan yöreye özgü rıhtım döşemelerin bulunması ve yüklük, çiçeklik gibi unsurların korunmuş olması özgünlük değerlendirme sonucunun **İyi** olmasını sağlamıştır.

Berrin Dinçer Evi



Şekil 6. Berrin Dinçer evi iç mekân görselleri

Bodrum kat, zemin kat, 1. kat ve çatı katı (yetme katı) olmak üzere 4 kattan oluşan yapının yetme katında dam kısmı kapatılarak kapalı mekân haline getirilmiştir. Bu mekânı ve binayı örten çatıda özgün dam örtü sistemine sonradan yapılan ilavedir. Doğu yönde orijinalinde bulunan odalar iptal edilmiştir ve çatı katı tek mekân olarak kullanılmaktadır. Tablo 4’de Berrin Dinçer evi uzman görüşleri ve AHP analizi sonucu elde edilen görüşlerin bulanık mantık ile değerlendirilmiş sayısal sonuçları verilmiştir.

Tablo 4. Berrin Dinçer evi uzman görüşleri ve sayısal sonuçları

İç Mekân										
Özgünlükler	U 1	U 2	U 3	U 4	U 5	U 6	U 7	U 8	U 9	U 10
Malzeme	Orta	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi	Çok İyi
Form (Biçim)	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi	Çok İyi
Yapım Tekniği İşçilik	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi	Çok İyi
Kullanım ve İşlev	Orta	İyi	Orta	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Kentsel Çevre ve Konum	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi
Yapının Ruhu ve Kimliği	Orta	Orta	Tam	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Bulanık Mantık Analiz Sonucu										
İç Mekân Özgünlük	50	70	74,46	77,52	70	77,52	83,52	77,52	85,02	85,02

Tablo 4’de verilen uzman değerlendirme sonuçlarının ortalamasına göre Berrin Dinçer evi iç mekân özgünlüğü **İyi** olarak bulunmuştur. Berrin Dinçer evinde yer alan iç mekân donatılarına müdahale edilmemiş olması ve dam kısmında bulunan yöreye özgü rihtim döşemesinin korunması özgünlük değerinin **İyi** olarak sonuçlanmasını sağlamıştır.

Mahmut Efeoğlu Evi



Şekil 7. Mahmut Efeoğlu evi iç mekân görselleri

Günümüzde yapı alt kat, yer katı, avlu katı ve dam katı olmak üzere dört katlı olup özgün plan şemasını korumaktadır. Kemaliye evlerinin genelinde olduğu gibi yapının dam katı ahşap dikmeler ile kırma çatı yapılarak kapatılmıştır. Yapının avlu katı ve alt katı halen aktif olarak kullanılmaktadır. Bu evde, sokağa açılan avlu ile birlikte bahçeye açılan kademeli teraslar yer almaktadır. Evin avlusu ve servis birimleri “rihtim” döşeme ile kaplıdır. Bu döşeme sistemi “aralık” mekânından evin “başoda”sına kadar ulaşmaktadır. Tablo 5’de Mahmut Efeoğlu evi uzman görüşleri ve AHP analizi sonucu elde edilen görüşlerin bulanık mantık ile değerlendirilmiş sayısal sonuçları verilmiştir.

Tablo 5. Mahmut Efeoğlu evi uzman görüşleri ve sayısal sonuçları

İç Mekân										
Özgünlükler	U 1	U 2	U 3	U 4	U 5	U 6	U 7	U 8	U 9	U 10
Malzeme	Çok İyi	Çok İyi	Orta	Çok İyi	Orta	Çok İyi	İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Form (Biçim)	Tam	İyi	İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi	Çok İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Yapım Tekniği İşçilik	Çok İyi	İyi	İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi	Çok İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Kullanım ve İşlev	İyi	İyi	İyi	Tam	Orta	Tam	İyi	İyi	İyi	Tam
Kentsel Çevre ve Konum	Tam	İyi	Orta	Tam	İyi	Tam	Orta	İyi	İyi	Tam
Yapının Ruhu ve Kimliği	İyi	İyi	Tam	İyi	İyi	Tam	İyi	İyi	İyi	İyi
Bulanık Mantık Analiz Sonucu										
İç Mekân Özgünlük	84,38	77,48	85,02	93,49	74,52	94,53	83,52	85,02	77,52	87,53

Tablo 5’de verilen uzman değerlendirme sonuçlarının ortalamasına göre, Mahmut Efeoğlu evi iç mekân özgünlüğü **Çok İyi** olarak bulunmuştur. Kemaliye ilçesinde yer alan en özgün konutlardan biri olarak nitelendirilen Mahmut Efeoğlu evinde iç mekân donatıları korunmuş ve herhangi bir işlem uygulanmamıştır, bu nedenle yapının özgünlük değerlendirmesi **Çok İyi** olarak sonuçlanmıştır.



Şekil 8. Hanımeli Pansiyon iç mekân görselleri

Zemin, 1. kat ve çatı katından oluşan yapı düzgün bir plana sahiptir. Çatının üst dokusu galvaniz saçtır. Yapı, günümüzde pansiyon olarak kullanılmaktadır. Zemin kattan tek kanatlı ahşap kapı ile giriş yapılan yapıda, 1. kata sağ cepheden birer tek kanatlı kapı ile girilmektedir. Tablo 6’da Hanımeli Pansiyonu uzman görüşleri ve AHP analizi sonucu elde edilen görüşlerin bulanık mantık ile değerlendirilmiş sayısal sonuçları verilmiştir.

Tablo 6. Hanımeli Pansiyon uzman görüşleri ve sayısal sonuçları

İç Mekân										
Özgünlükler	U 1	U 2	U 3	U 4	U 5	U 6	U 7	U 8	U 9	U 10
Malzeme	Orta	Orta	İyi	Az	Orta	Az	Orta	İyi	Orta	İyi
Form (Biçim)	Az	İyi	Çok İyi	Az	İyi	Az	Az	İyi	Orta	İyi
Yapım Tekniği İşçilik	Orta	İyi	Orta	Az	İyi	Az	Orta	Orta	Orta	İyi
Kullanım ve İşlev	Az	İyi	İyi	Az	Orta	Az	Az	İyi	Orta	Orta
Kentsel Çevre ve Konum	Az	Orta	İyi	Az	İyi	Az	Orta	İyi	Orta	İyi
Yapının Ruhu ve Kimliği	Orta	Orta	İyi	Az	İyi	Az	Orta	Orta	Orta	Orta
Bulanık Mantık Analiz Sonucu										
İç Mekân Özgünlük	35,41	70	77,54	30	70	30	50	70	50	70

Tablo 6’da verilen uzman değerlendirme sonuçlarının ortalamasına göre, Hanımeli Pansiyon iç mekân özgünlüğü **Orta** olarak bulunmuştur. Yapıya yapılan müdahaleler sonra yüküklerin yöreye özgü formunu yitirmiş olması ve döşemelerin değiştirilmesi sebebiyle özgünlük değeri **Orta** olarak değerlendirilmiştir.

Eğim Konağı Butik Otel



Şekil 9. Eğim Konağı Butik Otel iç mekân görseli

Eğimli araziye oturtulan yapı bodrum, zemin kat, 1. kat ve yetme olmak üzere 4 kattan oluşmaktadır. Yapının yetme hariç her katına sokaktan veya bahçeden giriş kapısı bulunmaktadır. Yapı günümüzde otel olarak kullanılmaktadır. Yapılan yenileme sonrası teras olarak kullanılan son kat camekân ile kapatılmıştır.

Tablo 7’de Eğin Konağı Butik Otel uzman görüşleri ve AHP analizi sonucu elde edilen görüşlerin bulanık mantık ile değerlendirilmiş sayısal sonuçları verilmiştir.

Tablo 7. Eğin Konağı Butik Otel uzman görüşleri ve sayısal sonuçları

İç Mekân										
Özgünlükler	U 1	U 2	U 3	U 4	U 5	U 6	U 7	U 8	U 9	U 10
Malzeme	Orta	İyi	İyi	Orta	Orta	İyi	Az	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Form (Biçim)	Orta	Çok İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	Orta	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Yapım Tekniği İşçilik	Orta	İyi	Çok İyi	Orta	İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	Çok İyi
Kullanım ve İşlev	Orta	Orta	Orta	Orta	Orta	İyi	Az	İyi	İyi	Orta
Kentsel Çevre ve Konum	Orta	Orta	İyi	Orta	İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	Tam
Yapının Ruhu ve Kimliği	Orta	Orta	Tam	Orta	İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi
Bulanık Mantık Analiz Sonucu										
İç Mekân Özgünlük	500	71	77,84	50	72,45	77,62	50	80,70	77,62	91,52

Tablo 7’de verilen uzman değerlendirme sonuçlarının ortalamasına göre, Eğin Konağı Butik Otel iç mekân özgünlüğü **İyi** olarak bulunmuştur. Konut olarak inşa edilen yapının işlev kazandırılarak otel haline getirilmesine rağmen iç mekân öğelerinin özgünlüğünü korumuş olduğu sonucuna varılmıştır.

Halil Akfırat Evi



Şekil 10. Halil Akfırat evi iç mekân görselleri

Yapının zemin katı depo olarak kullanılmakta, ara katı ise hol, odalar, mutfak ve banyodan oluşmaktadır. Mutfakta niş yer alırken, konutta şerbetlik ve yüklük bulunmaktadır. Tablo 8’de Halil Akfırat Evi uzman görüşleri ve AHP analizi sonucu elde edilen görüşlerin bulanık mantık ile değerlendirilmiş sayısal sonuçları verilmiştir.

Tablo 8. Halil Akfırat evi uzman görüşleri ve sayısal sonuçları

İç Mekân										
Özgünlükler	U 1	U 2	U 3	U 4	U 5	U 6	U 7	U 8	U 9	U 10
Malzeme	Orta	Orta	İyi	Az	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	Çok İyi
Form (Biçim)	Orta	Orta	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	Çok İyi
Yapım Tekniği İşçilik	Orta	Orta	Çok İyi	Orta	İyi	İyi	Çok İyi	Tam	İyi	Çok İyi
Kullanım ve İşlev	Orta	İyi	İyi	Orta	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Kentsel Çevre ve Konum	Orta	İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi
Yapının Ruhu ve Kimliği	Orta	Orta	Tam	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Bulanık Mantık Analiz Sonucu										
İç Mekân Özgünlük	50	58,46	79,44	50	70	77,62	75,44	80,70	77,62	86,03

Tablo 8’de verilen uzman değerlendirme sonuçlarının ortalamasına göre, Halil Akfırat evi iç mekân özgünlüğü **İyi** olarak bulunmuştur. Yapılan değerlendirme sonucu iç mekân öğelerinin çoğunluğuna müdahalede bulunulmadığı tespit edilmiş ve bu nedenle özgünlük değeri **İyi** olarak bulunmuştur.

Hatice Balioğlu evi



Şekil 11. Hatice Balioğlu evi iç mekân görselleri

Bozuk bir dikdörtgen planı olan bina; bodrum kat, zemin kat, birinci kattan oluşmaktadır. Çatı galvaniz saç kaplamasıyla örtülmüştür. Ahşap hatıllı taş duvarlar sokak cephesinde, bahçe ve iki yan cephede kat yüksekliğince devam etmektedir. İç mekân donatısı olarak dolap, yüklük ve çiçeklik bulunmaktadır. Tablo 9’da Hatice Balioğlu Evi uzman görüşleri ve AHP analizi sonucu elde edilen görüşlerin bulanık mantık ile değerlendirilmiş sayısal sonuçları verilmiştir.

Tablo 9. Hatice Balioğlu evi uzman görüşleri ve sayısal sonuçları

İç Mekân										
Özgünlükler	U 1	U 2	U 3	U 4	U 5	U 6	U 7	U 8	U 9	U 10
Malzeme	Çok İyi	Çok İyi	Orta	Orta	Orta	İyi	İyi	Çok İyi	Çok İyi	Çok İyi
Form (Biçim)	Tam	İyi	Çok İyi	Orta	İyi	İyi	Çok İyi	Çok İyi	Çok İyi	Çok İyi
Yapım Tekniği İşçilik	Çok İyi	Çok İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi	Çok İyi	Çok İyi	İyi
Kullanım ve İşlev	İyi	İyi	İyi	Orta	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Kentsel Çevre ve Konum	İyi	İyi	Orta	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Yapının Ruhu ve Kimliği	Orta	İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Bulanık Mantık Analiz Sonucu										
İç Mekân Özgünlük	78,35	80,70	70	50	70	77,62	78,54	85,02	85,02	80,70

Tablo 9’da verilen uzman değerlendirme sonuçlarının ortalamasına göre, Hatice Balioğlu evi iç mekân özgünlüğü **İyi** olarak bulunmuştur. Bölgede yer alan konutlar içerisinde sınırlı müdahaleye maruz kalmış yapılardan biri olan Hatice Balioğlu evinde iç mekân donatılarının özgünlüğü **İyi** olarak değerlendirilmiştir.

Hatice Buzcuoğlu Evi



Şekil 12. Hatice Buzcuoğlu evi iç mekân görseli

Bozuk bir dikdörtgen planı olan bina, zemin kat, 1. kat, 2. kat ve çatı katından oluşmaktadır. Konutun genelinde kullanılan malzeme ahşap çamdır. Konutta sedir, yüklük ve çiçeklik bulunmaktadır. Tablo 10’da Hatice Buzcuoğlu Evi uzman görüşleri ve AHP analizi sonucu elde edilen görüşlerin bulanık mantık ile değerlendirilmiş sayısal sonuçları verilmiştir.

Tablo 10. Hatice Buzcuoğlu evi uzman görüşleri ve sayısal sonuçları

İç Mekân										
Özgünlükler	U 1	U 2	U 3	U 4	U 5	U 6	U 7	U 8	U 9	U 10
Malzeme	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	Çok İyi	İyi	İyi
Form (Biçim)	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	Çok İyi	İyi	İyi
Yapım Tekniği İşçilik	Orta	İyi	Çok İyi	İyi	Orta	Orta	İyi	Çok İyi	İyi	İyi
Kullanım ve İşlev	Orta	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi
Kentsel Çevre ve Konum	Orta	İyi	Orta	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Yapının Ruhu ve Kimliği	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Bulanık Mantık Analiz Sonucu										
İç Mekân Özgünlük	50	77,62	73,19	77,62	70	70	73,54	85,02	77,62	77,62

Tablo 10’da verilen uzman değerlendirme sonuçlarının ortalamasına göre, Hatice Buzcuoğlu evi iç mekân özgünlüğü **İyi** olarak bulunmuştur. Hatice Buzcuoğlu evinde iç mekân donatıları genel anlamda özgünlüğünü korumuş bu nedenle değerlendirme sonucu **İyi** olarak bulunmuştur.

Hatice Nuray Aytekin Evi



Şekil 13. Hatice Nuray Aytekin evi iç mekân görselleri

Düzgün bir kare planı olan bina; 2. bodrum kat, 1. bodrum kat, zemin kat, birinci kattan oluşmaktadır. Yapıda katlar arasında merdivenler bulunmaktadır. Oda kapıları tek kanatlı olup yüklük ve çiçeklikler mevcuttur. Tablo 11’de Hatice Nuray Aytekin Evi uzman görüşleri ve AHP analizi sonucu elde edilen görüşlerin bulanık mantık ile değerlendirilmiş sayısal sonuçları verilmiştir.

Tablo 11. Hatice Nuray Aytekin evi uzman görüşleri ve sayısal sonuçları

İç Mekân										
Özgünlükler	U 1	U 2	U 3	U 4	U 5	U 6	U 7	U 8	U 9	U 10
Malzeme	Orta	İyi	Çok İyi	Orta	Orta	Çok İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Form (Biçim)	Orta	Orta	Çok İyi	Orta	İyi	Çok İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Yapım Tekniği İşçilik	Orta	İyi	Çok İyi	Orta	İyi	Çok İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Kullanım ve İşlev	Orta	İyi	Orta	Orta	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Kentsel Çevre ve Konum	Orta	İyi	İyi	Orta	Orta	İyi	Orta	İyi	İyi	Tam
Yapının Ruhu ve Kimliği	Orta	Orta	İyi	Orta	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Bulanık Mantık Analiz Sonucu										
İç Mekân Özgünlük	50	70	83,30	50	70	85,03	74,16	77,62	77,62	78,44

Tablo 11’de verilen uzman değerlendirme sonuçlarının ortalamasına göre, Hatice Nuray Aytekin evi iç mekân özgünlüğü **İyi** olarak bulunmuştur. Hatice Nuray Aytekin evinde sınırlı müdahaleler yapıldığı tespit edilirken yapının genel anlamda özgünlüğünü koruduğu tespit edilmiştir.

Hilmi Balioğlu Evi



Şekil 14. Hilmi Balioğlu evi iç mekân görselleri

1899 yılında yapıldığı belirtilen yapı yol üzerinde ve bahçeli olup giriş kat, 1. kat ve yetme katı olmak üzere 3 katlıdır. Odaların giriş kapıları tek kanatlı olup yüklük, çiçeklik ve nişler bulunmaktadır. Tablo 12’de Hilmi Balioğlu Evi uzman görüşleri ve AHP analizi sonucu elde edilen görüşlerin bulanık mantık ile değerlendirilmiş sayısal sonuçları verilmiştir.

Tablo 12. Hilmi Balioğlu Evi uzman görüşleri ve sayısal sonuçları

İç Mekân										
Özgünlükler	U 1	U 2	U 3	U 4	U 5	U 6	U 7	U 8	U 9	U 10
Malzeme	Çok İyi	Çok İyi	Çok İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	Çok İyi
Form (Biçim)	Çok İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	Çok İyi	İyi	İyi	Çok İyi
Yapım Tekniği İşçilik	İyi	Çok İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	Çok İyi	İyi	İyi	İyi
Kullanım ve İşlev	Tam	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Kentsel Çevre ve Konum	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi
Yapının Ruhu ve Kimliği	Tam	İyi	Tam	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Bulanık Mantık Analiz Sonucu										
İç Mekân Özgünlük	83,63	80,70	81,02	77,62	72,28	77,62	83,52	77,62	77,62	80,70

Tablo 12’de verilen uzman değerlendirme sonuçlarının ortalamasına göre, Hilmi Balioğlu evi iç mekân özgünlüğü **Çok İyi** olarak bulunmuştur. Bölgede yer alan geleneksel konutlar içerisinde özgünlüğünü çoğunlukla koruyan konutlardan biri olan Hilmi Balioğlu evinde sınırlı müdahaleler yapılmış genel anlamda özgünlüğünü koruduğu tespit edilmiştir.

Hüseyin Avni Güven Evi



Şekil 15. Hüseyin Avni Güven evi cephe görseli

Zemin kat, 1. kat ve yetme katı olmak üzere 3 kattan oluşan yapıya bahçe içerisinden giriş bulunmaktadır. Yapının zeminlerinde rihtim döşeme kullanılmış olup odalarda yüklük, çiçeklik vb. öğeleri barındırmaktadır. Tablo 13’de Hüseyin Avni Güven Evi uzman görüşleri ve AHP analizi sonucu elde edilen görüşlerin bulanık mantık ile değerlendirilmiş sayısal sonuçları verilmiştir.

Tablo 13. Hüseyin Avni Güven Evi uzman görüşleri ve sayısal sonuçları

İç Mekân										
Özgünlükler	U 1	U 2	U 3	U 4	U 5	U 6	U 7	U 8	U 9	U 10
Malzeme	İyi	İyi	Çok İyi	İyi	Orta	Çok İyi	İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Form (Biçim)	İyi	Orta	Çok İyi	İyi	Orta	Çok İyi	İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Yapım Tekniği İşçilik	Çok İyi	İyi	Tam	İyi	İyi	Çok İyi	Çok İyi	Çok İyi	İyi	İyi
Kullanım ve İşlev	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Kentsel Çevre ve Konum	Orta	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi	Orta	İyi	İyi	Tam
Yapının Ruhu ve Kimliği	İyi	İyi	Tam	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Bulanık Mantık Analiz Sonucu										
İç Mekân Özgünlük	75,44	75,26	84,83	77,62	70	85,02	75,44	85,02	77,62	80,69

Tablo 13’de verilen uzman değerlendirme sonuçlarının ortalamasına göre, Hüseyin Avni Güven iç mekân özgünlüğü **İyi** olarak bulunmuştur. Değerlendirilen konutta iç mekan donatılarının özgünlüğünü çoğunlukla koruduğu çiçeklik, yüklük ve döşemelerde müdahalelerin çok az olduğu kanısına varılmış ve özgünlüğü **İyi** olarak belirlenmiştir.

İlhami Örneççi Evi



Şekil 16. İlhami Örneççi evi iç mekân görseli

Zemin kat, 1. kat ve 2. kat olmak üzere 3 kattan oluşan yapı meyilli araziye oturmuştur. Yetme katı bulunmayan yapıda pencereler doğrama olarak yapılmış ve tornada işlenen yarım lokmalıklar konulmuştur.

Tablo 14’de İlhami Örnekçi Evi uzman görüşleri ve AHP analizi sonucu elde edilen görüşlerin bulanık mantık ile değerlendirilmiş sayısal sonuçları verilmiştir.

Tablo 14. İlhami Örnekçi Evi uzman görüşleri ve sayısal sonuçları

İç Mekân										
Özgünlükler	U 1	U 2	U 3	U 4	U 5	U 6	U 7	U 8	U 9	U 10
Malzeme	Orta	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	Çok İyi	İyi	Orta
Form (Biçim)	Orta	İyi	Orta	İyi	Orta	İyi	Çok İyi	Çok İyi	İyi	Orta
Yapım Tekniği İşçilik	Orta	İyi	Çok İyi	İyi	Orta	İyi	Çok İyi	Çok İyi	İyi	Orta
Kullanım ve İşlev	Orta	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Kentsel Çevre ve Konum	Orta	İyi	Orta	İyi	Orta	İyi	Orta	İyi	İyi	Tam
Yapının Ruhu ve Kimliği	Orta	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	Orta
Bulanık Mantık Analiz Sonucu										
İç Mekân Özgünlük	50	77,62	70	77,62	50	77,62	83,52	85,02	77,62	55

Tablo 14’de verilen uzman değerlendirme sonuçlarının ortalamasına göre, İlhami Örnekçi evi iç mekân özgünlüğü **İyi** olarak bulunmuştur. İlhami Örnekçi evinde iç mekân donatıları özgünlüğü korunmuş olması, yapıda yöreye özgü döşeme olan rıhtımın bulunmaması nedeniyle **İyi** olarak değerlendirilmiştir.

Kemav Müze Evi



Şekil 17. Kemav Müzesi iç mekân görseli

Konut olarak inşa edilen yapı 2017 itibari ile Kemav tarafından satın alınmış ve vakfın müzesi olarak hizmet vermektedir. Giriş kat, 1. kat ve yetme katı olarak 3 kattan oluşmaktadır. Tablo 15’de Kemav Müzesi uzman görüşleri ve AHP analizi sonucu elde edilen görüşlerin bulanık mantık ile değerlendirilmiş sayısal sonuçları verilmiştir.

Tablo 15. Kemav Müzesi uzman görüşleri ve sayısal sonuçları

İç Mekân										
Özgünlükler	U 1	U 2	U 3	U 4	U 5	U 6	U 7	U 8	U 9	U 10
Malzeme	Çok İyi	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi	Orta	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Form (Biçim)	Çok İyi	Orta	Çok İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Yapım Tekniği İşçilik	Çok İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	Çok İyi	İyi	İyi
Kullanım ve İşlev	Tam	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	Orta
Kentsel Çevre ve Konum	Çok İyi	Orta	Tam	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	Tam
Yapının Ruhu ve Kimliği	Tam	Orta	Tam	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Bulanık Mantık Analiz Sonucu										
İç Mekân Özgünlük	87,53	70	82,44	77,62	70	77,62	70	85,02	77,62	82,73

Tablo 15’de verilen uzman değerlendirme sonuçlarının ortalamasına göre, Kemav Müzesi iç mekân özgünlüğü **Çok İyi** olarak bulunmuştur. Yapıya yapılan müdahaleler Sonucu yapının işlevi değiştirilerek müze olarak kullanılmaya başlanmış olmasına rağmen özgünlüğünü **Çok iyi** derecede korumuştur.

Mehmet Ekrem Karausta Evi



Şekil 18. Mehmet Ekrem Karausta Evi iç mekân görselleri

Pencereler ahşap olup çift kanatlı, çift kepenkli ve ahşap lokmalıklıdır. İç mekânda ahşap eleman olarak kapı, tavan, sedir ve yüklük bulunmaktadır. Tablo 16’da Mehmet Ekrem Karausta Evi uzman görüşleri ve AHP analizi sonucu elde edilen görüşlerin bulanık mantık ile değerlendirilmiş sayısal sonuçları verilmiştir.

Tablo 16. Mehmet Ekrem Karausta Evi uzman görüşleri ve sayısal sonuçları

İç Mekân										
Özgünlükler	U 1	U 2	U 3	U 4	U 5	U 6	U 7	U 8	U 9	U 10
Malzeme	Orta	İyi	Çok İyi	İyi	Orta	Orta	Çok İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Form (Biçim)	Orta	İyi	Çok İyi	İyi	Orta	İyi	Çok İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Yapım Tekniği İşçilik	Orta	İyi	Tam	İyi	Orta	Orta	Çok İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Kullanım ve İşlev	Orta	İyi	İyi	İyi	Orta	Orta	İyi	İyi	İyi	Tam
Kentsel Çevre ve Konum	Orta	İyi	İyi	İyi	Orta	Orta	Orta	İyi	İyi	Tam
Yapının Ruhu ve Kimliği	Orta	İyi	Orta	İyi	Orta	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi
Bulanık Mantık Analiz Sonucu										
İç Mekân Özgünlük	50	77,62	78,35	77,62	50	50	83,52	85,02	77,62	87,53

Tablo 16’da verilen uzman değerlendirme sonuçlarının ortalamasına göre, Mehmet Ekrem Karausta Evi iç mekân özgünlüğü **İyi** olarak bulunmuştur. Yapı genel anlamda özgünlüğünü korumuş müdahalede bulunulmasına rağmen yöreye özgü yüklük, çiçeklik gibi donatı elemanları korunmuştur.

Mualla Poyraz Konukevi



Şekil 19. Mualla Poyraz Konukevi iç mekân görselleri

Önceleri konuk evi olarak kullanılan yapı şu an boş durumdadır. Konutta ahşap çiçeklik, yüklük ve oda kapıları bulunmaktadır. Tablo 17’de Mualla Poyraz Konukevi Evi uzman görüşleri ve AHP analizi sonucu elde edilen görüşlerin bulanık mantık ile değerlendirilmiş sayısal sonuçları verilmiştir.

Tablo 17. Mualla Poyraz Konukevi Evi uzman görüşleri ve sayısal sonuçları

İç Mekân										
Özgünlükler	U 1	U 2	U 3	U 4	U 5	U 6	U 7	U 8	U 9	U 10
Malzeme	Orta	Çok İyi	Orta	İyi	Orta	Orta	Orta	Çok İyi	Orta	İyi
Form (Biçim)	Orta	Çok İyi	İyi	İyi	Orta	Orta	İyi	Çok İyi	Orta	İyi
Yapım Tekniği İşçilik	Orta	Çok İyi	İyi	İyi	Orta	Orta	İyi	Çok İyi	Orta	İyi
Kullanım ve İşlev	Orta	İyi	İyi	İyi	Orta	Orta	İyi	İyi	Orta	İyi
Kentsel Çevre ve Konum	Orta	İyi	İyi	İyi	Orta	Orta	Orta	İyi	Orta	Tam
Yapının Ruhu ve Kimliği	Orta	İyi	İyi	İyi	Orta	Orta	İyi	İyi	Orta	İyi
Bulanık Mantık Analiz Sonucu										
İç Mekân Özgünlük	50	85,03	70	77,62	50	50	72,86	85,02	50	73,54

Tablo 17’de verilen uzman değerlendirme sonuçlarının ortalamasına göre, Mualla Poyraz Konuk Evi iç mekân özgünlüğü **İyi** olarak bulunmuştur. İşlev değişikliği ile konukevi olarak kullanılan konutta müdahaleler olmasına rağmen iç mekan donatıları özgünlüğünü korumuştur.

Mustafa Haznedar Evi



Şekil 20. Mustafa Haznedar Evi cephe görselleri

2 bodrum+ zemin olmak üzere 3 katlıdır. Zemin katta 4 oda, selamlık, mutfak, kiler, tuvalet bulunmaktadır. Yetme katı bulunmayan yapıda çatı katı rıhtım döşeme ile kaplanmıştır. Odalarda ahşap kapı, yüklük, çiçeklik bulunmaktadır. Tablo 18’de Mustafa Haznedar Evi uzman görüşleri ve AHP analizi sonucu elde edilen görüşlerin bulanık mantık ile değerlendirilmiş sayısal sonuçları verilmiştir.

Tablo 18. Mustafa Haznedar Evi uzman görüşleri ve sayısal sonuçları

İç Mekân										
Özgünlükler	U 1	U 2	U 3	U 4	U 5	U 6	U 7	U 8	U 9	U 10
Malzeme	Çok İyi	Çok İyi	Orta	İyi	İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Form (Biçim)	Tam	İyi	İyi	İyi	İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Yapım Tekniği İşçilik	İyi	Çok İyi	Orta	İyi	İyi	Çok İyi	Çok İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Kullanım ve İşlev	Tam	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	Tam
Kentsel Çevre ve Konum	İyi	İyi	Orta	İyi	Orta	İyi	Orta	İyi	İyi	Tam
Yapının Ruhu ve Kimliği	İyi	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Bulanık Mantık Analiz Sonucu										
İç Mekân Özgünlük	80,69	80,70	75,56	75,56	73,56	85,03	75,44	85,02	70	87,53

Tablo 18’de verilen uzman değerlendirme sonuçlarının ortalamasına göre, Mustafa Haznedar Evi iç mekân özgünlüğü **Çok İyi** olarak bulunmuştur. Bölgenin en iyi korunmuş yapılarından biri olan Mustafa Haznedar evinde iç mekan donatıları özgünlüğünü korumuş ve değerlendirme Sonucu **Çok İyi** olarak bulunmuştur.

Naci Bilen Evi



Şekil 21. Naci Bilen evi iç mekân görselleri

Eğimli araziye oturtulan yapı 4 katlıdır ve buna ilave olarak sonradan eklenen çatı örtüsünün içine de küçük bir hacim yerleştirilmiştir. Odalarda ahşap kapı, yüklük, çiçeklik ve seki bulunmaktadır. Kemaliye'nin en büyük kütesine sahip yapılardan biridir. Tablo 19’da Naci Bilen Evi uzman görüşleri ve AHP analizi sonucu elde edilen görüşlerin bulanık mantık ile değerlendirilmiş sayısal sonuçları verilmiştir.

Tablo 19. Naci Bilen Evi uzman görüşleri ve sayısal sonuçları

İç Mekân										
Özgünlükler	U 1	U 2	U 3	U 4	U 5	U 6	U 7	U 8	U 9	U 10
Malzeme	Tam	Çok İyi	Orta	Orta	Orta	İyi	Çok İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Form (Biçim)	Tam	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi	Çok İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Yapım Tekniği İşçilik	Çok İyi	Çok İyi	Çok İyi	İyi	Orta	İyi	Çok İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Kullanım ve İşlev	İyi	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	Tam
Kentsel Çevre ve Konum	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	Tam
Yapının Ruhu ve Kimliği	Tam	İyi	Orta	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi	İyi
Bulanık Mantık Analiz Sonucu										
İç Mekân Özgünlük	80,06	80,70	70	70	66,17	70	83,52	85,02	70	87,53

Tablo 19’da verilen uzman değerlendirme sonuçlarının ortalamasına göre, Naci Bilen Evi iç mekân özgünlüğü **Çok İyi** olarak bulunmuştur. Konutta iç mekân donatılarına müdahalede bulunulmadığı ve donatı elemanlarının özgünlüğünü koruduğu tespit edilmiştir.

Mustafa Özkaymaz Evi



Şekil 22. Mustafa Özkaymaz evi iç mekân görseli

Konut olarak inşa edilen yapı sonrasında işlev kazandırılarak kaymakamlığa bağlı kurs merkezi olarak kullanılmış, günümüzde ise boş olarak durmaktadır. Bodrum, 1. kat, 2. kat ve çatı katından oluşmaktadır. Ahşap kapılara sahip odalarda yüklük, çiçeklik örnekleri mevcuttur. Tablo 20’de Mustafa Özkaymaz Evi uzman görüşleri ve AHP analizi sonucu elde edilen görüşlerin bulanık mantık ile değerlendirilmiş sayısal sonuçları verilmiştir.

Tablo 20. Mustafa Özkaymaz Evi uzman görüşleri ve sayısal sonuçları

İç Mekân										
Özgünlükler	U 1	U 2	U 3	U 4	U 5	U 6	U 7	U 8	U 9	U 10
Malzeme	Orta	Orta	Orta	İyi	Orta	İyi	İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Form (Biçim)	Orta	Az	Orta	İyi	Orta	İyi	Orta	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Yapım Tekniği İşçilik	Orta	Orta	İyi	İyi	Orta	İyi	İyi	Çok İyi	İyi	Çok İyi
Kullanım ve İşlev	Orta	Orta	Orta	İyi	Orta	İyi	Az	İyi	İyi	Tam
Kentsel Çevre ve Konum	Orta	Orta	Orta	İyi	Orta	İyi	Orta	İyi	İyi	Tam
Yapının Ruhü ve Kimliği	Orta	Az	Orta	İyi	Orta	İyi	Orta	İyi	İyi	Orta
Bulanık Mantık Analiz Sonucu										
İç Mekân Özgünlük	50	50	50	70	50	70	70	85,03	70	84,41

Tablo 20’de verilen uzman değerlendirme sonuçlarının ortalamasına göre, Mustafa Özkaymaz Evi iç mekân özgünlüğü **İyi** olarak bulunmuştur. İşlev kazandırılan yapıda bazı alanların tavan döşemelerinde kaplama yapıldığı diğer iç mekan donatı elemanlarının korunduğu bu nedenle değerlendirme sonucunun **İyi** olarak belirlendiği tespit edilmiştir.

Sonuç

Araştırma kapsamına alınan tescilli evlerin iç mekân özgünlüklerinin değerlendirmeleriyle ilgili elde edilen sonuçlar ve yapılan öneriler aşağıda verilmiştir.

Araştırmada, bu alanda uzman olan kişilerden alınan görüşler ile sağlıklı sonuçların alınması hedeflenmiştir. Elde edilen sonuçların değişkenlik göstermesi bu hedefe ulaşıldığını göstermektedir. Genel anlamda ise özgünlüğünü koruduğu düşünülen evlerde veya özgünlüğünün az olduğu düşünülen evlerde uzmanların görüşleri paralel sonuçlar vermiştir. AHP ile yapılan değerlendirme ile uzmanların bir yapıda etkili kriterin seçilmesi istenmiş ve yapının ruhu ve kimliğinin etkili kriter olduğu ortaya çıkmıştır. İkinci etkili kriter ise yapım tekniği ve işçilik özgünlüğüdür. Etki değeri en düşük kriter ise kentsel çevre ve konum özgünlüğüdür. Bu sonuçlar bulanık mantık analiz yöntemiyle test edilerek kesin değerler yerine ara değerlere ulaşılmıştır.

Geleneksel Kemaliye evlerinde yer alan iç mekân donatıları sedir, yüklük, çiçeklik, şapkalık, ocak, kahvelik şeklinde sıralanabilir. Araştırmada iç mekânlarda özgünlüğünü korumuş bu donatıların yer aldığı konutların değerlendirme sonuçları genel anlamda iyi veya çok iyi olarak ortaya çıkmıştır. Bazı yapılarda özgün çiçeklik ve yüklükler form olarak değişkenlikler göstermektedir. Sonradan yapılan müdahalelerde ise üst yüzey işlemleri uygulanmış ve boyama yapılarak özgünlüklerini azalttığı tespit edilmiştir.

Araştırma sonucunda yapılan değerlendirmede iç mekân özgünlüğü en yüksek olan konutlar Mahmut Efeoğlu evi, Hilmi Balioğlu evi, Kemav Müze evi, Mustafa Haznedar evi ve Naci Bilen evi özgünlük değeri **Çok İyi** olarak değerlendirilmiştir. Bu konutlarda iç mekânlarda müdahalede bulunulmamış veya aslına uygun olacak şekilde müdahaleler yapıldığı tespit edilmiştir. Kemav müze evi işlev kazandırılmış bir yapı olarak diğer konutlardan ayrılmıştır. Bu konutlarda müdahalelerin az olması veya yapılan müdahaleler sonucunda yöreye özgü formların bozulmaması, yöre kültürünü betimleyen çiçekliklerin muhafaza edilmesi, kullanılan malzemelerin geleneksel Kemaliye evlerinde kullanılan malzemeler ile uyumlu olması bu konutların özgünlüğünün çok iyi ile değerlendirilmesini sağlamıştır. Bu yapılarda yüklük, sedir gibi donatı elemanlarının muhafaza edildiği belirlenmiştir. Yöreye özgü döşeme çeşidi olan Rıhtım döşemenin bu konutlarda varlığını sürdürdüğü tespit edilmiştir.

Araştırılan yirmi tescilli konut içerisinde iç mekân özgünlüğü en düşük olan ev ise **Orta** derecesi ile Hanımeli Pansiyon olarak belirlenmiştir. Yapının yeniden işlev kazandırılarak pansiyona dönüştürülmesi esnasında yapılan müdahaleler nedeniyle yüklüklerin formlarında ve kullanılan malzemelerde çeşitlilik ve değişkenlik söz konusudur. Ayrıca döşemelerde yapılan değişikliklerde dikkate alınmıştır. Yörenin özgün iç mekân donatılarından biri olan yüklüklerde biçim değişikliği ile birlikte malzemeninde değişmesi sonucu görünümüyle fazlasıyla değişmiştir.

Konutların bazılarında koruma amacıyla üst yüzey işlemi olarak boya kullanılması çiçekliklerin özgünlük değerini azalttığı tespit edilmiş ve yüklüklerin form değişikliğine uğraması veya malzemelerinin değişmesi sonucu yapının özgünlüğünün olumsuz olarak etkilendiği gözlemlenmiştir.

Gelecek nesillere aktarılması gereken kültürel miraslarımız içerisinde yer alan Kemaliye evlerinin özgünlüğün korunması ve kentsel bütünlüğün sağlanması için yapılacak müdahalelerde gereken özenin gösterilmesi ve uzman desteği alınması önerilmektedir. Koruma kapsamında yer alan bu konutlarda

standartların belirlenerek yapılan akademik araştırmaların ışığında müdahale sınırlarının belirlenmesi gereklidir. Konutlarda kullanılan iç mekân donatılarından özellikle boya işlemi uygulanan çiçeklik, kapı, yüklük gibi öğelerin boyalarının temizlenerek uygun üst yüzey işlemlerinin yapılması, yenilenmesi kaçınılmaz olan öğelerin yeniden yapımında yöreye özgü ahşap malzemenin kullanılması, yine yöreye özgü motiflerin kullanılmasının gerekli olduğu düşünülmektedir. Konutlarda özgün döşeme çeşitlerinin kullanılması, müdahalede bulunulmuş döşemelerde özellikle kaplama yapılmış ise bu kaplamaların sökülerek koruma müdahalelerinin yapılması önem arz etmektedir.

UNESCO tarafından geçici miras listesine alınan kentte restorasyon çalışmaları her geçen gün daha fazla önem kazanmaktadır. Konutların restorasyonu esnasında ilçede bulunan Meslek Yüksekokulu Mimari Restorasyon bölümünde görev yapan tecrübeli akademisyenlerle iş birliği yapılması önerilmektedir.

Kaynakça

- Ahunbay, Zeynep (2014). *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*. İstanbul: Yapı Yayın.
- Alper, Berrin (1990). *Kemaliye (Eğin) Yerleşme Dokusu ve Evleri Üzerine Bir Araştırma*. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Arı Akman, Nazmiye Gizem (2024). *Yeniden İşlevlendirme Uygulamalarında Özgünlük Kayıplarının Araştırılması: Geleneksel Alanya Konutları Örneği*. Doktora Tezi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Atlas, İsmail (Temmuz 1999). “Bulanık Mantık: Bulanıklılık Kavramı”, *Enerji, Elektrik, Elektromekanik-3e Dergisi*, S. 62, s. 80-85, (http://www.ihaltas.com/downloads/publications/3e_99_07_BM_01.pdf [Erişim tarihi: 10.07.2024]).
- Çahantimur, Ispalar Arzu (1997). *Kültür ve Mekân Etkileşimi Kapsamında Konut ve Yakın Çevresi İlişkilerine Diyalektik Bir Yaklaşım*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Duygun, Elifcan (2023). *Kamu Yapılarında Biçimin Yeniden Üretimi ve Özgünlük Sorunsalı: Hükümet Konakları*. Doktora Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Ertuğrul, İrfan (1996). *Bulanık Mantık ve Bir Üretim Planlamasında Uygulama Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. Denizli: Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gür, Zülal (2023). *Geleneksel Türk Evi Mekân Kurgusunun İslami İçerik Özünde 20. yy. Mimarlığında İncelenmesi*. Yüksek Lisans tezi. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Işıklı, Şevki (Ocak. 2010). “Lotfi A. Zadeh’in Hayat Hikâyesi ve Bulanık Paradigmanın Üç Temel Unsuru”. *Kutadgubilig: Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi*, S.17, s. 89-101. (<https://www.acarindex.com/pdfs/729006> [Erişim Tarihi: 07.10.2024]).
- Keskenler, Mustafa; Furkan, Keskenler; Eyüp, Fahri (Haziran 2017). “Bulanık Mantığın Tarihi Gelişimi”, *Takvim-i Vekayi Dergisi*, C. 5, s. 1-10, (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/393211> [Erişim Tarihi: 10.07.2024]).
- Keskin, Serdar (2016). *Geleneksel Kemaliye Evlerinin Ahşap Kapı ve Pencerelerinin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Küçükerman, Önder; Güner, Şemsi (1995). *Anadolu Mirasında Türk Evleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınlar Dairesi Başkanlığı.
- Şahin, Halise (2024). *Filibeli Geleneksel Evlerinin Türk Evi Mekân Kurgusundaki Yeri*. Doktora Tezi. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Şahin, Murat (2021). *Sivil Mimari Örneklerinin Özgünlüğünün Değerlendirilmesi İçin Yöntem Araştırması: Malatya Örneği*. Doktora Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Timor, Mehpare (2011). *Analitik hiyerarşi prosesi*. İstanbul: Türkmen Kitabevi.
- Turgut, Hülya (1990). *Kültür-Davranış-Mekân Etkileşiminin Saptanmasında Kullanılabilecek Bir Yöntem*. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Vural, Kerem (2010). *Anadoluda Ev Kültürünün Gelişimi ve Geleneksel Türk Evine Örnek Kemaliye (Eğin) Evleri*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimler Enstitüsü.
- Yapan, Melike; Büyükmıhçı, Gonca (Eylül 2023). “Geleneksel Kemaliye (Eğin) Evlerinin Plan Tipolojisi Üzerine Bir İnceleme”, *IJHE*, C. 9, s. 244-248, (<https://dergipark.org.tr/en/pub/ijhe/issue/77118/1278134> [Erişim Tarihi: 29.10.2024]).



*Makalenin Türü: Çeviri / Translation
*Geliş Tarihi / First Received: 13.11.2024
*Kabul Tarihi / Accepted: 12.12. 2024
*Atıf Bilgisi: Esen, F.; Derdiçok, N. S. (2024). "Kent Folkloru: Davranışsal Bir Yaklaşım". Hars Akademi, 7 (2), 191-197.
*Citation: Esen, F.; Derdiçok, N. S. (2024). "Urban Folklore: A Behavioral Approach". Hars Akademi, 7 (2), 191-197.
*DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14548001>

KENT FOLKLORU: DAVRANIŞSAL BİR YAKLAŞIM*

*Nükte Sevim DERDİÇOK*** - Furkan ESEN***

Halk bilimi disiplini henüz kentsel deneyimle uyumlu bir perspektif geliştirmemiştir. Halk bilimciler kenti bir bütün olarak kavramakta başarısız olmuşlar ve kırsal ortamlardan kentsel ortamlara nakledilen folklor öğelerinin incelenmesi için kentsel çevreyi etnik ya da genel bölümlere ayırmaya devam etmişlerdir. Bu yaklaşıma göre kentçilik, coğrafi-ekolojik bir olgudur ve kent, mekâna sıkı sıkıya bağlı fiziksel bir varlık olarak görülmektedir.¹ Ancak insanın ifade davranışının önemli bir ölçüde bizzat kentin kendisi tarafından etkilendiği öncülüyle birlikte, bir bütün olarak kent kavramı kentsel deneyimin folklor aracılığıyla tabakalaştırılma ve yönetilme biçimini araştırmamızı gerektirir.² Kenneth Moore'un (1975: 8) kentsel antropolojideki temel soruna ilişkin açıklaması, kent folklorunun incelenmesine ilişkin benzer bir soruna kolaylıkla uygulanabilir: "Var olduğu kadarıyla sorunun özü, etnografik olarak çalışılan kısmın isimlendirilmiş olguya ilişkilendirildiği ancak konunun tamamı hakkında çok az şeyin anlaşıldığı tekrarlanan bir boşluk olarak en iyi şekilde örneklendirilebilir."

Burada kent folkloru çalışmalarında kavramsal bir temele duyulan ihtiyacı vurgulamaktayım ve mikro çözümlenmeye karşı bir duruş sergilememekteyim. Aksine kent kültürü, iletişim ağlarıyla aynı kapsamı paylaşan alt kültürlerle doğru farklılaşmaktadır; yani her alt kültür; ortak semboller, anlamlar, ezoterik bir dil, kültürel nesnelere, insanların davranış ve tutumlarını açıklayan sözcükler ile bir mitolojiden oluşur ve bir iletişim sisteminin onu destekleyebildiği yere kadar genişler (Borhek, Curtis 1975: 52). Halk biliminin bu iletişim sistemi içindeki rolünün belirlenmesi ve analizi, belirli bir kültürel dünyayı açıklamak açısından kritik öneme sahiptir. Kültürel dünya, ister hokey gibi seyircili bir spor kadar geniş ve sınırları çizilmemiş olsun ister bir meslek grubunun stratejik evreninde olduğu gibi özel ve uzmanlaşmış olsun, iki temel özellik sergiler: Bir sahne ve o sahne içindeki dışavurumcu bir davranış.³ Bir sahne, oldukça özelleşmiş bir etkileşim tarzıyla belirlenmiş faaliyetler bağlamı olarak kabul edilebilir. Bar, disko, fabrika, tilt oyunu salonu, restoran, beyzbol stadyumu, ofis, hepsi fiziksel bağlamların yanı sıra eylem tarzlarını, davranışları ve insan etkileşimini temsil eder. Halk bilimciye birincil araştırma perspektifini sunan, bu sahnelerin yüz yüze gerçekleşen doğasıdır.

Burada tanımladığım şekliyle sahneler, tekrarlayan eylemlerdir ve buna bağlı olarak bu sahnelerin yönetimi için alışılmış davranış kalıpları gelişir. Kentsel meslek gruplarıyla yaptığım saha çalışmalarından özel bir vaka, St. John's'taki bir barda performans sergileyen çeşitli striptizeilerin kişisel anlatılarını içermektedir. Gösteri grubu arasında o akşamın yıldız sanatçısı, seyircilerin arasında yer alan ancak ileri bir tarihte aynı barda performans sergileyecek olan bir başka striptizci meslektaşısı ile oturuyordu. Bu ikisi, mesleki deneyim anlatıları üzerinden iletişim kurarlardı. Bu anlatılar genellikle birbirleriyle ilişkili üç ana temayı içerirdi:

*Martin Laba, "Urban Folklore: A Behavioral Approach", Western Folklore, Vol. 38, No. 3, 1979, s. 158-169.

***Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, nukte.derdicok@izu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3020-3226

**Arş. Gör., İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, furkan.esen@izu.edu.tr, ORCID:0009-0002-2835-6474

¹Louis Wirth, bu tür bir şehir kavramsallaştırması konusunda Albert J. Reiss, Jr. tarafından derlenen *On Critics and Social Life* (Chicago, 1964, s. 63) adlı kitapta yer alan "Urbanism as a Way of Life" başlıklı önemli makalesinde uyarılarda bulunmaktadır.

²Anselm Strauss tarafından geliştirilen sosyolojik bir öncül olarak "bütün olarak şehir", şehir sakinlerinin sözel iletişim biçimleri aracılığıyla kentsel çevrelerin sembolik bir temsilini önerir. Bk. *Images of the American City* (New York, 1961, s. 5-7).

³Irwin, *Scenes* (Beverly Hills, California, 1977, s. 23) adlı eserinde "sahne"yi çağdaş ifade ve eğlence sosyal dünyalarıyla bu dünyaların sonucunda oluşan birincil sosyal ağları tanımlayan bir halk etiketi olarak değerlendirir.

Seyirciler arasında sarhoş ve saldırgan erkeklerle yaşanan sorunlar, kulübün bir “kaynaşma kulübü”⁴ olması durumunda yönetimle yaşanan sorunlar ve müstehcenlik suçlamalarıyla ilgili olarak yasalarla yaşanan sorunlar (örneğin, polis baskınları). Bu süreçte, potansiyel olarak tehlikeli durumları tanımlayıp bunları yönetmek için stratejiler sunarlardı. Sosyal durumların tanımı ve stratejik yönetimi gibi dışavurumcu tepkideki bu ikili işlev, halk bilimi çalışmaları açısından önemli sonuçlara sahiptir. Halk bilimcilerin kullandığı şekliyle performans kavramı, sosyal bir olayın oluşumuna (Hymes 1975: 13), bilhassa o olayın ortaya çıkan özelliklerine odaklanırsa davranış olarak halk bilimine ilişkin iki ilke ortaya çıkar: Birincisi, folklor gündelik yaşamı tanımlamaya ve yönetmeye hizmet eden uzmanlaşmış bir ifade davranışdır; ikincisi ise folklorun etkileşim koşullarında ortaya çıkan belirli bir davranış olarak tanımlanması, onun Kenneth Burke’den (1973: 296-297) ödünç alınan bir ifadeyle, “yaşam donanımı”⁵ olarak kavramsallaştırılabileceğini ifade eder. Karmaşık kent toplumunda yaşam donanımı olarak folklor, sadece söylemlerin türe, temaya veya gruba göre sınıflandırılması olarak değil, aynı zamanda bir davranış biçimi olarak da değerlendirilmelidir.

Kent folkloru çalışmaları çoğunlukla “kırsal folklor unsurlarının kentteki kalıcılığı” üzerine yoğunlaşmıştır (Paredes, Stekert 1971: 13). Ancak bu tür bir odaklanma, her şeyden önce folklorun varlığı ile kentsel çevre arasındaki gerilimi akla getirir. Kırsaldan kente taşınan unsurların, kente rağmen ya da en iyi ihtimalle kentle çelişen bir biçimde varlığını sürdürme anlayışı, folklor ile kent yaşamı arasındaki ilişkiyi incelemek için pek uygun bir temel oluşturmamaktadır. Kentte folklorla gerçek karşılaşma; halk bilimcinin kente yönelik olumsuz bakış açısının (kenti patolojik olarak görme) ve buna bağlı olarak kitle toplumu teorilerini karakterize eden kırsal-tarımsal yaşamın romantikleştirilmiş resmini aşma yeteneğine bağlıdır.⁶ Halk bilimci, bakış açısını toplumsal ilişkilerin yapısal niteliklerine dair geniş ölçekli genellemelerden dinamik sosyal ağ kavramına doğru yeniden yönlendirerek kentteki kültür yapılarının tam manasıyla hümanist bir imajına ulaşabilir.

Halk bilimcilerin kentsel yaşamın analistleri olarak konumlarını tanımlarken karşılaştıkları temel sorun “halk” teriminin kavramsal zorluklarından kaynaklanmaktadır. Toplumun ideal kentli ve kırsal (köylü) gibi uç tiplere ayrıldığı klasik sosyolojik/antropolojik bağlama dayanarak halk bilimciler, kendi disiplinlerinin odak noktası olarak kırsal bir yönelim sürdürmektedir. Weber, Durkheim, Tönnies, Redfield, Miner ve diğerleri, her alandaki yaşam niteliklerinin belirgin özelliklerine veya kentleşme sürecinin toplumsal ve ekonomik sonuçlarına dikkat çekerek kırsal-kentsel dikotomiyi tanımlamaya çalışmışlardır.⁷ Kırsal alanlar; geleneği, toplumsal uyumu ve sürekliliği, insan rolleri ve ilişkilerindeki istikrarı temsil ederken şehir; heterojenlik, sosyal değişim, karmaşık bir iş bölümü ile zayıf ve geçici insan ilişkileri sunmaktaydı. George M. Foster (1953: 162), bu dikotominin sınırlamalarına ve özellikle Redfield’in halk-kent sürekliliğine işaret ederken şunu belirtmektedir: “Halk kültürünün ve toplumun ideal kutup tipleri olan ‘kentli’ ve ‘kentli olmayan’ açısından tanımlanmasının, saha araştırmasını kaçınılmaz olarak kalıba sokan ve ilgilendiğimiz toplumların belirgin özelliklerini belirsizleştiren birçok mantıksal sonucu vardır.”

Bu “mantıksal sonuçlar” arasında kent toplumundaki folklorun davranış odaklı değerlendirilmesine özellikle zarar veren bir konu öne çıkmaktadır. Halk-kent sürekliliği kavramı, kaçınılmaz kentleşme sürecinin halk kültürünü ele geçirip yok ettiği vurgusuyla gelişimsel ve hatta evrimsel bir bakış açısına dayanmaktadır. Kent folkloru çalışmalarının kapsamının genişletilmesi için “halk” teriminin önemli ölçüde demokratikleştirilmesi gerekmektedir. Dégh, Dundes, Eberhard, Häverníc ve McKelvie, kapsayıcı ve tarafsız

⁴ “Kaynaşma kulübü”, striptizcinin kulübün içki satışlarını artırma çabasıyla gösteriler arasında müşterilerle kaynaşmak zorunda olduğu bir durumu ifade eder. Yönetim, müşteriler tarafından kendisine çok sayıda içki alınmazsa genellikle striptizci üzerinde baskı kurar.

⁵ Burke, “yaşam için bir araç olarak edebiyat” görüşünde tekrarlayan sosyal durumlara yanıt olarak insanın ifade etme dürtüsünün ortaya çıktığını öne sürer.

⁶ Örnek için bk. Matthew Arnold, *Culture and Anarchy* (Cambridge, 1960); Dwight McDonald, “A Theory of Mass Culture”, *Mass Culture: The Popular Arts in America*, ed. Bernard Rosenberg ve David M. White (New York, 1957: 59-73); Lewis Mumford, *The Culture of Cities* (New York, 1938); Robert E. Park, Ernest W. Burgess ve Roderick D. McKenzie, *The City* (Chicago, 1967); Robert Redfield, “The Folk Society”, *American Journal of Sociology* 52 (1947: 293-308); Ferdinand Tönnies, *Community and Society*, çev. Charles P. Loomis (East Lansing, Mich., 1957); Oswald Spengler, *The Decline of the West*, çev. Alfred A. Knopf (New York, 1928).

⁷ J. John Palen, *The Urban Word* (New York, 1975: 113) adlı eserinde bu karşıtlık teorilerinin bir incelemesini sunmaktadır. Robert Redfield, “halk toplumu” teorisini formüle etmek için Tönnies’in “gemeinschaft” (toplum) ve Durkheim’in “horde” (sürü) kavramlarını kullanmaktadır. Daha fazlası için bk. Horace Miner, “The Folk-Urban Continuum”, *American Sociological Review* 17, 1952: 537.

bir “halk” kavramının etkililiğini ortaya koymaktadır.⁸ Henry Mayhew’in on dokuzuncu yüzyıl gazetecilik eseri *London Labour and the London Poor* (Londra İşçi Partisi ve Londra Yoksulları), şehirdeki çağdaş folklor çalışmaları için belki de en uygun modeli sunmaktadır. Mayhew’in yaygınlaşan kentsel yaşamın kıyısında yaşayan ancak yine de bu yaşamın görünümü ve işleyişinde merkezi bir rol oynayan “sokak-halk”ına (sokak satıcıları, baca temizleyicileri, suçular, liman işçileri, fahişeler, hırsızlar, dilenciler) yönelik yaklaşımı, günümüz kent araştırmacıları için etnografik açıdan geçerli ve örnek alınası niteliktedir. Kent ortamının karmaşıklığı, alt kültür düzeyleri, geleneksel olmayan unsurları, kitle iletişim araçlarının ve popüler kültürün etkisi folklorun karşıtı olarak değil; onun bileşenleri olarak değerlendirilmelidir (Laba 1977: 208). Bu bakış açısıyla folklorun davranışsal anlamda tanımlanması ve analizinde açık bir ilke mevcuttur: Folkloresiz kimse yoktur; bu temel bir insani ifade davranışıdır.

Sosyal teori, özellikle de Durkheim’in “toplumsal yoğunluk” (bir nüfus içindeki temas ve mübadele sıklığı) kavramı, insan gruplarına ilişkin herhangi bir çalışmada iletişim ve ifade konularının önceliğine işaret etmektedir. Kentin kent sakini tarafından karakterize edilmesi, maruz kaldığı izlenim ve deneyim yığınının düzenlenmesi ve değerlendirilmesi için temel niteliktedir. Anselm Strauss’un (1961: 17) belirttiği gibi, “Yeni olanı değerlendirmek ve uyumsuzluğu yönetmek için analogi veya başka bir retorik kaynağın uygulamaya konulması gerekir. Bu esnada anekdot, slogan, şiir veya daha sıradan bir biçimde somutlaşan yeni sembolik temsiller belirginleşir ve kamu malı haline gelir.”

O halde “retorik kaynaklar”, bireyin kentteki deneyimini değerlendirmesinin merkezinde yer alır ve kent folklorunun analiz edilebileceği teorik bir çerçeveye zemin hazırlar. Kentçilik, çeşitli folklorik “kaynakların” hizmet ettiği bir yaşam tarzı olarak değerlendirilmelidir. Bu ifadeyi süreçlerin kentsel yaşamın yönetimindeki önemine dikkat çekilerek daha insani bir kent imajı oluşturulabilir.

Kent folkloru teorisi, kentsel bağlamla ve bu bağlamdaki insan deneyimiyle uyumlu bir folklor görüşünün oluşturulmasına dayanır. Eğer halk bilimci, dil ve toplumsal yaşam arasındaki etkileşime ilişkin toplumdilbilimsel öğretiyi benimserse onun araştırma önermesi, insan davranışına yönelik bir ilgiyi yansıtacaktır. Folklorun iletişimine odaklanmak, onun daha geniş bir davranış sisteminin hayati bir parçasını oluşturduğuna dair farkındalığın göstergesidir. Böylelikle Hymes’in (1967: 13) “eylem olarak mesajın bütünlüğü” olarak adlandırdığı şey, kolaylıkla anlaşılabilir. Örneğin; kent sakinleri arasında bulunabilecek en yaygın folklorik biçim olan kişisel deneyim anlatısı, olayların sözel olarak canlandırılması ve özetlenmesine olanak tanımaktadır. Bu anlatılar, kişisel değerlendirme ve dolayısıyla deneyimin ele alınması açısından çok önemli bir davranıştır.

Geçici, yarı zamanlı kentsel meslek gruplarıyla yaptığım saha çalışmamdan bir örnek, taksi şoförleri ile telsiz operatörleri, taksi şoförleri ile müşteriler ve taksi şoförlerinin kendi aralarındaki stratejik yönetimini içermektedir. Çeşitli olaylara yanıt olarak çıkan karmaşık davranışlar bütünü aracılığıyla bu ilişkiler yönetilmektedir. Günlük olayların tekrarlanan bir davranış olarak şoförlerin kişisel anlatıları aracılığıyla anlatılması; meslekî faaliyetlerle ilgili bilgilendirici strateji, kimlik ve inanç sistemlerinin kurulması ve sürdürülmesi için bağlam haline gelmiştir. Genç bir acemi taksi şoförünün ayrıntılı bir anlatısı bu duruma bir örnek teşkil eder.

Acemi şoför, kıdemli ve usta bir sürücü ile telsiz operatörü arasında geçen ve en kârlı “işleri” gizlice bu kıdemli sürücüye “paslayan” sözlü telsiz kodunu şehri tanımak için her gün turladığı dönemde yavaş yavaş çözdüğünü anlatmaktadır. Sonuç olarak, acemi sürücü bu kodu çözdükten sonra yüksek kazançlı işlerde kıdemli sürücüyü geride bırakmıştır. Bu anlatı; uzunluğu, ayrıntısı ve genel performans tarzıyla farklı durumlara ve dinleyicilere göre değişen bir metin haline gelmiştir. Folklorik bir öge olarak anlatı, anlatıcının hayatındaki unutulmaz bir olayı canlandırmıştır. Bu, onun için kişisel imajın önemli bir ifadesi haline gelmiş ve meslekî bir strateji oluşturmasına yardımcı olmuştur. Aynı zamanda anlatının tamamı, taksi şoförlüğü siyasetinde uygun davranış için reçetelerin ve yasakların formüle edilmesini teşvik eden bir fikir beyanı olarak da kabul edilebilir.

⁸ Bk. Linda Dégh ve Andrew Vázsonyi, “The Dialectics of the Legend”, *Folklore Preprint Series* 1, no. 6 (1973); Alan Dundes ve Carl R. Pagter, *Urban Folklore from the Paperwork Empire* (Austin, 1975); Wolfram Eberhard, “Notes on Chinese Story Tellers”, *Fabula* II (1970: 1-31); Walter Hävernick, “The Hamburg School of Folklore Research”, *Journal of the Folklore Institute* 5 (1968: 113-123); Donald McKelvie, “Aspects of Oral Tradition and Belief in the Industrial Region”, *Folk Life* 1 (1963: 77-94).

Kent alanını bir bütün olarak ele alabilmek için halk bilimcinin “kentçilik” teriminin anlamını kavraması gerekir. Kentçilik, kent ortamının bir sonucu olarak ortaya çıkan yaşam tarzını ve bir var olma biçimini ifade eder. Bu, yüz yüze durumların çeşitliliğinde uygun eylem için stratejiler olup şehir yaşamına özgü görünen davranış kalıplarıyla tanımlanabilir. Kavramsal kentçilik etiketi altında gerçekleştirilen araştırmanın değerlendirmesi, araştırmacıların kentçiliği davranışsal yaşam biçimi olarak kabul etmelerine karşın bu yaşam biçiminin ifadesel düzeyine çok az odaklandığını ortaya koymaktadır. Kentsel ortamın doğası, deneyimleri yönetmek için davranış birikimlerinin stratejik olarak kullanıldığı bir ortam şeklinde tanımlanabilir. Bu tanımlama, folklor çalışmalarında temel olan bazı kavramları yeniden değerlendirmemiz gerektiğini gösterir. Richard Bauman’ın (1975: 255) belirttiği gibi,

Halk biliminin farklı formlar almasının ve farklı işlevlere sahip olması gerektiğinin nedenleriyle birlikte toplumsal yaşamda kültürden kültüre değişen farklı önem derecelerinden yararlanmanın önemine dair arayışın peşinden giden yeni bir karşılaştırmalı perspektife olan ihtiyaç görünür hale gelmektedir. Bu da daha geniş sosyokültürel ve davranışsal sistemlerin ayrılmaz bir parçası olarak araştırılmasını gerektirmektedir.

Muhakkak ki geleneksellik, kent folkloruna uygulanabilirliği açısından yeniden düşünülebilecek bir kavram olarak durmaktadır. Önceki kişisel deneyim anlatısı örneğini düşündüğümüzde, geleneksel olanı tanımlamak ve analiz etmek için tasarlanmış bir disiplin içinde geleneksel olmayı ele almak gibi temel bir sorunla karşı karşıya kalırız. Labov ve Waletzkey’in (1967: 12) “anlatıyı analiz etme girişimlerinin çoğunun, uzun süredir devam eden edebi veya sözlü geleneklerin daha karmaşık ürünlerini ana konu olarak aldığı” şeklindeki iddiası özellikle halk bilimi çalışmaları için geçerlidir. Günlük yaşam anlatıları, geleneksel özelliklerine dayanarak analiz edilemediğinde inceleme için yeni bir kriter kullanılmalıdır. Bu kriter, geleneksel olmayı bile folklorun en muhafazakar bakış açısına dahil edebilecek nitelikte olmalıdır.

Her insan bilinçli ya da bilinçsiz olarak hatırlanması yaşam deneyimlerini temsil eden bir anlatı repertuarı geliştirir.⁹ Böyle anlatılar tekrar yoluyla metne dönüşür ve metni folklor unsuru olarak niteleyen mükerrer performans olarak kalıplaşır. Bir anlatı, gördüğümüz üzere, benlik imajı ve inanç ifadesine ek olarak birey için mümkün olan bir yaşam stratejisine dönüşür. Buna bağlı olarak anlatının performansı kritik bir olay haline gelir ve dolayısıyla da mükerrer olay halini alır. Güncel bir metnin incelenmesi, bu “strateji ilkesi”ni açıklığa kavuşturmanın yanı sıra günlük yaşamın anlatılarında geleneksel olanı belirleme sorununa olası bir çözüm de sunacaktır.

Turneye çıkan aktör ve aktrislerin folkloru üzerine yaptığım araştırmam, anlatının bu grup için üç temel işlevi yerine getirdiğini ortaya koymaktadır: Eğlendirmek, örnek yoluyla benzer durumlara yönelik uygun davranış stratejisi sunmak ve grup içinde güçlü bir benlik imajı oluşturup ifade etmek. 24 yaşındaki bir aktris ve tiyatro turnelerinin deneyimli üyesi tarafından anlatılan bir “turne hikayesi”, müstehcen folklor olarak nitelendirilen bir anlatıda bu üç işlevi en iyi şekilde örneklendirmektedir.

Legman (1964: 246), müstehcen folklor icracılarının otorite figürlerine karşı cinsel hiciv, skatolojik¹⁰ şakalar ve kelime dağarcığının basmakalıp biçimleriyle bir direniş ifade ettikleri fikrini öne sürmüştür. “Turne hikayesi” stereotiplerle ilgilenmezken kesin bir anti-otoriter temayı ifade etmektedir. Bu aktrisin otorite figürlerine, özellikle polislerle karşı tutumunu ve folklor davranışı aracılığıyla bu tutumun ifadesini anlamada kimlik birinci derecede önem taşır. Anlatının merkezinde esas olarak iki çatışma yer almaktadır: Birincisi, aktrisin yasadışı faaliyetleri ile rakiplerinin baskıcı faaliyetleri arasındaki karşılaşma çerçevesinde yaşanan çatışma ve ikincisi, anlatıcının kentsel yaşam tarzı ile turne ortamının kırsallığı arasındaki çatışma. (Turne daha önce canlı tiyatro görmemiş küçük kasabalarda gerçekleşmişti ve ayrıca ekip de şehirde doğup büyüyen sanatçılardan oluşuyordu.) Anlatı metni şu şekildedir:

Pekala, turne esnasında, bu toplulukların hepsinde polis çağırıp uyuşturucu satıcılığı yaptığımızı söylüyorlardı. Yolda geçen dört ayın sonunda kendimizi bok gibi hissediyorduk. T.’de sahne

⁹ Bu kavram benim denememde daha detaylı bir şekilde ele alınmaktadır. Bk. “The Bayman Food Market is in the Townie Dump”: Identity and the Townie Newfoundlander”, *Culture & Tradition* 3 (1978): 7-16.

¹⁰ Skatolojik kavramı, kelime anlamı olarak pislik ve dışkıyla ilgili olan şekilde ifade edilmektedir. Makalede şaka kelimesini niteleyen bu ifade söz konusu bağlamda düşünülebilir (ç.n.).

almamız gerekiyordu ama setimizi topluluğun salon kapısından içeriye sokamadık. Bu yüzden gösteriyi iptal etmek zorunda kaldık. Hepimiz çok sinirlenmiştik. Kasabaya geri dönerken neredeyse hiç uyuşturucumuz kalmamıştı. Bitmişti artık, yani bitti, turne bitmişti. Bu restoranda durduk ve içeride bir polis vardı. Bizimle gerçekten ahbapça konuşmuştu ve sonra gitti.

T.’den yaklaşık 20 mil uzaklıkta bir polis arabası bizi durdurdu. Şimdi, büyük bir kırmızı otobüsümüz ve bir de minibüsümüz vardı. Kırmızı otobüs arızalanmıştı, çekiliyordu. Hepimiz minibüsün içindeydik. Polis aracı bizi durdurdu. Üzerimde 10 doz meskalin vardı. Bizi yanlarına çağırdılar ve konuşmaya tuttular. Sadece zaman kazanmaya çalışıyorlardı çünkü on dakika sonra üç polis aracı daha geldi. Tüm çantaları ve eşyaları aramaya başladılar. Üzerimde 10 doz meskalin vardı ve onları bölüştürdüm. Ben ve Phil¹¹ için ikişer dozu ilaç kutusu gibi şeye koydum. Diğer sekiz dozu da başka yerlere koydum ve bunlar satmayı planladığım dozlardı. Ama ben de iki tanesini saklamak istiyordum ve Tanrım, üç polis aracı ve altı polis vardı. Herkes uyuşmuş, tamamen kafayı bulmuştu ama iyi hissediyorlardı.

Neyse, herkesin eşyalarını aramaya başladılar. Benim çantamda... hayır, hayır, o küçük çantalarımın birinde bu iki dozu buldular. Tulumumda sekiz doz vardı. Bu yüzden, vay canına, on doz için yakalanmak... Üzerimde para da vardı ve düşündüm ki beni torbacılıktan içeri alacaklar. Bilmiyordum. On doz gibi, ne olduğunu bilmiyordum. Biraz kafam karışmıştı. Etrafta bir sürü polis vardı. Herkesin minibüsten indiğini hatırlayabiliyorum. Phil ve Susan’ı hatırlayabiliyorum. Tüm bu insanlar “Amazing Grace”i söylemeye başlamıştı. Polis arabasının etrafında “Amazing Grace” söylüyorlardı.

Dışarıya gerçekten soğuktu. Çantamı kurcaladılar ve öncelikle iki dozu buldular. Bunun üzerine bana gözaltına alınacağımı ve onlarla gideceğimi söylediler. Bu arada orada duruyordum ve sekiz dozum daha vardı. Dedim ki “Tamam, iki doz, belki sekiz doz, hayır hayır, ben bu sekiz dozla yakalanmamalıyım, bunlardan kurtulmam lazım.”. Sonra açımız olan Sally, “İyi madem ağaçlık alana git ve onları fırlat.” dedi. Ama tabii ki ben, “Bu sekiz harika dozu atmam mı?” dedim. Yani gerçekten onları çok seviyordum, biliyorsun; sekiz doz, bu çok para demek.

Polisin yanına gidiyorum ve ben (gülmeye başladığı için bir anlığına devam edemedi)... Tanrım, polisin yanına gidip ona, “Tanrım, çok soğuk, işlemem lazım, işlemem lazım. Lütfen lütfen bırakın da ağaçlıklara gidip işeyeyim.” dedim. Bunun üzerine, “Tabii canım.” dediler. Ben de, “Kendi başıma gitmeye çok korkuyorum. Sally de benimle gelebilir mi?” dedim. Onlar da, “Tabii tabii, seninle gelebilir o da.” dediler. Sonrasında ikimiz oradan ayrılıp sokağı geçtik. Hepimiz yolun sağ tarafındaydık ve kaçmamamız için polis arabalarıyla çevriliydik. Soldaki ağaçlıklara gitmeme izin verdiler. Sally de benimle geliyordu ve “Kurtul şu pis şeylerden.” demeye başladı. Ben de, “Hayır, atamam. Tanrım! Bundan daha iyi bir şey düşünmeliyim.” dedim. Biraz durakladıktan sonra aklıma parlak bir fikir geldi. İyice gerginleşiyordum. Normalde böyle durumlarda gerginleşirim. Midem komik bir hal alır, ishal olurum ve sıçarım. Ben, “Tamam, yapacağımız şey bu. Uzaklaşma Sally.” dedim. Sonra orada oturdum ve “Tamam, sıcağım. Altıma edeceğim.” dedim ve yaptım.

Sally kafayı yiyordu, sinirden çıldırdı, ne yaptığımı anlayamıyordu. Ben de tulumumla yere çömeldim. Dedi ki “Ne yapıyorsun?” “Tuvaletimi yapacağım.” “Tulumunu çıkar.” “Hayır hayır, görüyorsun bu şekilde tuvaletimi yapacağım.” Sonra tuvaletimi bitirdiğimde dedim ki “Tamam Sally, şimdi ‘Altına etti!’ diye çığlık atmaya başla.”

Sally’i orada görmem lazım gerçekten çok komikti. “Aman Tanrım altına etti! İsa aşkına altına etti!” Bağırabildiği kadar bağırıyordu. Ben de “Bağır bağır bağır!” diyordum. “Ne yapacaksın şimdi?” diye sordu bana. “Minibüse geri dönüyorum.” dedim. “Aman Tanrım, karavana geri dönemezsin.” “Evet, karavana dönüyorum.”

Geri döndüm ve elbette ben gelene kadar herkes birisinin altına ettiğinden haberdar olmuştu. Karavana gidiyorum ve tüm polisler çantaları karıştırıyor. Şimdi, bir kez benim çantama baktılar. Sonra minibüse geri dönüyorum ve hepsi bana bakıyor. Ben de, “Tulumumu değiştirmem lazım.” diyorum. Hepsi iğrenerek ‘ıyyy’ yaptılar. Yol kenarında çantamı alıp tulumumu

¹¹ Bütün isimler, kaynak kişilerin talebi üzerine değiştirilmiştir.

çıkarıyorum. Öncelikle yolun ortasında soyunup giyindiğim için iğrendiler. Sonra meskalinlerin olduğu pantolonu alıp çantamın üstüne koydum. Haliyle bütün bok görüldü. Tanrım! Polisin teki dedi ki “Şu kızın çantasını kontrol edin.” Başka bir polis çantaya yöneldi ve boka bakarak “Hayır, ah! Tamam, bu kız temiz. Unut gitsin, onun çantasına bakmaya gerek yok. Unut gitsin.” dedi. Sonuçta ben sekiz dozu korumuş oldum. Ama her hâlükârda iki doz için yakalandım.

Ah, hiç kimse ne yaptığıma anlam veremedi. Herkes, “Pantolonunda bok var, pantolonunda bok var.” deyip durdu. Ben de dedim ki “Ah evet, bilirsin, bir şeyler yapman gerekir.”

Bu anlatıda sergilenen “strateji ilkesi” ve “geleneksel” doğa, halk bilimini günlük kentsel yaşamda davranış olarak gören iki önemli kavram sunmaktadır. İlk olarak anlatı, bir mesleki strateji olarak hizmet eder çünkü bu, grup içi izleyicilere turne tehlikeleri için uygun bir yanıt/eylem sağlar. Anlatıda ilgili olayların bir tekrarının mümkün olduğunu savunmuyorum. Söylemek istediğim; genel bir beklenti ve inanç sistemi kurulmasıdır. Bu sistem, anlatı tarafından bilgilendirilen ve anlatıyı bilgilendiren grup içi üyeler arasındaki kimlik ittifakı sayesinde mümkündür. İkinci olarak anlatının gelenekselliği “eleştirel performans” açısından değerlendirilebilir; yani anlatı, mükerrer performans yoluyla hem anlatıcı hem de dinleyiciler için bir strateji, inanç ve kimlik ifadesine dönüşür. Bu performans, anlatıda zaman içinde canlandırılan ve yeniden canlandırılan olayların grup içi üyeler tarafından gündelik mesleki gerçekliklerin tanımlanmasında merkezi bir rol oynadığı ölçüde “eleştirel”dir. Dolayısıyla strateji, inanç ve kimlik halk biliminin geleneksel/eleştirel davranışında üretilir ve yeniden üretilir. Bu anlamda “geleneksel”, yinelenen veya kalıplaşmış bir performansı ifade eder. Bir performans sırasında geliştirilen ve diğer durumlarda¹² da tekrarlanan bir eylem kalıbı, davranışsal bir repertuarın parçası haline gelir. Bu şekilde yalnızca öge değil; eylem de repertuar oluşum sürecine tabi olur ve kalıplaşmış yinelenen performansına dayanarak gelenekselliği değerlendirilebilir.

Temel folkloristik kavramların yeniden değerlendirilmesinin ötesinde halk bilimcinin öncelikle kentin insani yönünü vurgulayan bir imaj oluşturması gerekir. Eğer şehri fiziksel bir mekanizma ve yapay bir yapı olarak gören coğrafi-ekolojik bir bakış açısından uzaklaşırsak ve aynı zamanda kenti, birincil sosyal ağların oluşumuna engel olan düşmanca bir ortam olarak tanımlayan patolojik bakış açısını terk edersek, kentsel yaşamı anlamak için kentsel fiziksel yapı yerine kentsel sosyal bağlamı temel alarak bir değerlendirme yapabiliriz. Robert Park, şehri patolojik olarak nitelendiren teorisinde bile şunu savunmuştur: “Şehir... bir ruh hali, bir dizi âdet ve gelenek ile bu âdetlere ilişkin olan ve bu gelenekle aktarılan organize tutumlar ve duygulardan oluşur... Şehir, onu oluşturan insanların hayati süreçlerine dâhil olur; doğanın, özellikle de insan doğasının, bir ürünüdür” (Park 1915).

Halk bilimci için “hayati süreçler”, şehirdeki deneyimi değerlendiren, yorumlayan ve sürdüren kişisel folklorik öğeler ve davranışlardır.

Etnografik araştırmalar, kentsel grupların sosyal olarak inşa edilmiş tanımları içinde şehri yaşadığını göstermiştir (Spradley 1972: 236). Bu hipotezin kentsel yaşam biçiminin belirli bir kentsel grubun şehirdeki deneyimini ve şehri ifade etme biçimini temel aldığı kabul edilirse folkloristik bir araştırma için uygun hale gelebilir. Bu durumda kentsel ortamlarda geleneksel türlerin aranması, kentsel yaşamla gerçek bir karşılaşma değildir. Kentsel yaşamın heterojen ve dinamik karakteri, bu ortama¹³ uygun yeni folklor formları aramamızı ve eski formlara da yeni bakış açılarıyla yaklaşmamızı gerektirir.

Halk bilimci, kentsellik ve ona uygun yaşam biçiminin ifade edici inceliklerini anlamayı umuyorsa şehir deneyiminde ifade ile eylem arasındaki canlı ve hayati bağlantıyı algılayabilmelidir. Özelleşmiş bir dil olarak folklor, insanın bir durumla yüzleşmesine ve o duruma yönelik eylemini kontrol etmesine olanak tanımaktadır çünkü olaylara anlam yüklemesine imkân sağlamaktadır. Kent folklorunun incelenmesi için kavramsal bir çerçeve geliştirdiğimizde bazı sonuçlar açık hale gelmektedir. Kentsel “anlam”, deneyimin tanımlanmasını ve o deneyimi gündelik yaşamda değerlendirmek ve kontrol etmek için kullanılan stratejilerin -ki bu stratejiler folklor performansının metni ve davranışında ortaya çıkar- oluşturulmasını ima etmektedir. Kentsel “beceri”, davranış repertuarlarının belirli durumlara tepki olarak etkinleştirildiği ifade ile eylem

¹² Erving Goffman’ın “performans” tanımı için bk. *The Presentation of Self in Everyday Life* (Garden City, New York, 1959), 15-16.

¹³ Mükemmel bir örnek, Philip Nusbaum’ın Salt Lake City’de 1978 Amerikan Folklor Demeği toplantısında sunulan “On Conversational Style” başlıklı yayımlanmamış makalesinde konuşma tarzını ele almasıdır.

arasında bir birlik anlamına gelmektedir. Bu şekilde insan eylemi, folklor aracılığıyla sunulur, somutlaştırılır ve gerçekleştirilir.¹⁴ Bu sonuçlar, kent folklorunun incelenmesi için temel bir önermenin ne olması gerektiğini pekiştirir: Folklor gerçekten yaşam için bir donanımdır; sosyal etkileşimde gerçekleştirilen olayların özetlenmesi ve deneyimin canlandırılması olarak uzmanlaşmış ve evrensel bir davranıştır ve bu deneyimin gündelik hayatta yönetilmesi için bir strateji olarak hizmet etmektedir.

Memorial Üniversitesi, Newfoundland
St. John’s, Newfoundland, Kanada

Teşekkür Bölümü

Bu makalenin önceki taslağı, 1977 yılında Detroit’te yapılan Amerikan Folklor Derneği toplantısında sunulmuştur. Eleştirel yorumları ve önerileri için Robert McCarl ve Kenneth Goldstein’a minnettarım.

Kaynakça

- Bauman, Richard (1975). “Quaker Folk-Linguistics and Folklore”. *Folklore: Performance and Communication*. (Ed. Dan Ben-Amos ve Kenneth S. Golstein). The Hague.
- Borhek, James T.; Curtis, Richard F. (1975). *A Sociology of Belief*. New York.
- Burke, Kenneth (1973). *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*. Berkeley.
- Foster, George M. (1953). “What is Folk Culture?”, *American Anthropologist* 55, p. 159-173.
- Hymes, Dell (1967). “Models of the Interaction of Language and Social Setting”, *Journal of Social Issues*, 23, p. 8-28.
- Hymes, Dell (1975). “Breakthrough into Performance”. *Folklore: Performance and Communication*. (Ed. Dan Ben-Amos ve Kenneth S. Golstein). The Hague.
- Laba, Martin (1978). “Ethnography and the Description and Analysis of Folklore Behavior”, *Canadian Ethnology Society: Papers from the Fourth Annual Congress, 1977*, (Ed. Richard J. Preston), Ottawa.
- Labov, William; Waletzkey, Joshua (1967). “Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience”. *Essays on the Verbal and Visual Arts*. Ed. June Helm. Seattle.
- Legman, Gershon (1964). *The Horn Book: Studies in Erotic Folklore and Bibliography*. New York.
- Moore, Kenneth (1975). “The City as Context: Context as Process”. *Urban Anthropology*, 4, p. 17-25.
- Paredes, Américo; Stekert, Ellen J. (Ed.) (1971). *The Urban Experience and Folk Tradition*. Austin.
- Park, Robert E. (1915). “The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment”. *American Journal of Sociology*, Vol. 20, No. 5.
- Spradley, James P. (1972). “Adaptive Strategies of Urban Nomads”. *Culture and Cognition: Rules, Maps, and Plans*, (Ed. James P. Spradley). San Francisco.
- Strauss, Anselm (1961). *Images of the American City*. New York.

¹⁴ Bireyin şehir anlamını ve becerilerini kazanma sürecini tartışmak için Lyn H. Lofland’ın *A World of Strangers* (New York, 1973: 96-117) adlı kitabına bakabilirsiniz.



*Makalenin Türü: Kitap İncelemesi / Book Review
*Geliş Tarihi / First Received: 05.09.2024
*Kabul Tarihi / Accepted: 19.11.2024
*Atıf Bilgisi: Gülüştür, E. (2024). "Sir James Porter's Turkey: Its History and Progress". HarsAkademi, 7 (2), 198-201.
*Citation: Gülüştür, E. (2024). "Sir James Porter's Turkey: Its History and Progress". HarsAkademi, 7 (2), 198-201.
*DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14548020>

SIR JAMES PORTER'S TURKEY: ITS HISTORY AND PROGRESS

*Erol GÜLÜŞTÜR**

In his *Memoir and Introduction*, Thomas Couser defines memoir as "literary face of a very common and fundamental human activity: the narration of our lives in our own terms" (2012: 9). In this manner, the author underlines our lives being brought out by our own words and the sentences we build. Additionally, Couser points out that memoir covers "human deep needs, desires and habitual practices" (2012: 9) because memoir is the picture of what humans live through. Couser also states that memoir includes "conversion narrative, confession, apology, testimony, and coming-of-age narrative" (2012: 9) all of which contain the life traces of the author. Another critic Thomas Larson regards memoir as a "living entity" (2007: 10) witnessing the phases of life experienced by the author. The best definition close to the book we have reviewed is by Julie Rak, she takes memoirs as texts being "merely about public personae or historic event" (2004: 308). Quoting from George Misch, she underlines that memoirs are not about a person, they do not take a person in their subject circles. They highlight memory whether it is recording or sketching (Rak 2004: 309). One of those who wrote about "public personae or historic event" is Sir James Porter, the English Ambassador to Istanbul, witnessing the historical progress of the Ottoman Empire for sixteen years. Born in Dublin, Ireland, Porter was sent to London where he learned Latin, French, and Italian which would assist him in diplomacy. His entrance into diplomacy was through Lord Cartered, working as the secretary of the state (Boogert 2019: 344). With the assistance and efforts of Cartered, Porter had posts on diplomatic missions only ending up as the ambassador to the Ottoman Empire's İstanbul from 1746 to 1762 (Boogert 2019: 344). After his post in the empire, he served in Brussels and was knighted in 1763 (Boogert 2019: 344). After he returned to England, he wrote two books on the Ottoman Empire. *Observations on the Religion, Law, Government, and Manners of the Turks* appeared in 1768 while *Turkey: Its History and Progress* was published by his grandson in 1854 (Boogert 2019: 344-345). They became massive textbooks on Turks and the Ottoman Empire.

Turkey: Its History and Progress consists of three parts and an appendix. The first part is a general outlook on the Turkish empire. The second part has four titles and is the shortest part of the book. The last part has eleven titles and stands as the longest part of the book. At the end of the book, the reader observes an appendix part of forty-one pages.

In the first part, Porter introduces the population, climate, and geographical structures of the empire, yet he generally focuses on the economic dimension and potential of the empire. He speaks of the empire's agricultural structure and products as well as the commercial condition of the empire, the countries with which the empire trades most, and the products exported and imported. In the section titled "General Description of the Turkish Empire", Porter remarks that the Turkish empire refers to all the countries under the Sultan. These countries stretch from Adriatic Gulf to the Black Sea. Porter divides Turkey into two: European Turkey and Turkey in Asia. European Turkey consists of various islands as well as Rumelia, Bulgaria, Macedonia, Thessaly, Albania, Bosnia, Serbia, Wallachia, and Moldavia having a total population of 15.500.000. Turkey in Asia comprises Asia Minor, Syria, Armenia and Mesopotamia. Porter states that

*Dr. Öğr. Üyes., Bingöl Üniversitesi, İngilizce Mütercim – Tercümanlık, Bingöl. erolgulustur@gmail.com /
ORCID: 0000-0001-8100-7965.

religion in Turkey changes with regard to the empire's nations. Although the official state religion is Muhammadan, the number of Christians is more than Muhammadanism. Porter reveals that the Greek Christians and the Armenian Christians have a Patriarch, the Catholics and the Lutheran Protestants have religious authorities and churches and the Jews have a Chief Rabbi in Istanbul. In the first part, Porter touches on geographical structure as well. He underlines that despite being dependent on the region, the climate is mild on the whole. In terms of external appearance, the empire is mountainous, the number of plains is limited while rivers, seas, and lakes are abundant. Another title in the first part is "The Natural and Industrial Productions of Turkey". Porter indicates that natural productions like wheat, barley, oats, rice, saffron, pepper, and fruits are grown in different parts of the empire. Moreover, wine, pekmez, olives, cotton, tobacco, flowers, walnut wood, pistachios, sumach, gall apples, gum, and soda are crucial for the empire. He reminds us that rearing cattle is more popular than agriculture. The empire benefits from horses, cattle, buffalos, sheep, goats, pigs, poultry, bees and fish. What's more, Porter points out that the mineral riches of Turkey are immense. However, people rarely benefit from the booty. The country has copper, iron, calamine, gold, quicksilver, metallic treasures, rock salt, liquid salt, sea salt, and coals in different regions. Blades, sabies, carpets, soaps, and paper are other industrial products in the empire. Porter highlights that trade of industrial productions is carried mainly in big cities and the government is not capable of promoting the industrial products. Watchmaking and jewellery are not exercised by the Turks but by the Greeks. Tailors, shoemakers, carpenters, joiners, and saddlers are not very popular in the country. Additionally, the Turks do not engage in architecture business, other minority groups perform it. Blades, sabies, carpets, soaps, and paper are other industrial products in the empire. In "The Mercantile Condition of Turkey", Porter strongly emphasizes that Istanbul is an attraction of merchandise thanks to its location anchoring the East and the West. He gives a record of the merchandise development of Istanbul. From Byzantines to Venetians, Istanbul remained a major merchandise city having a financial tie both with the East and the West. For its position, Istanbul had the chance to trade with many countries; for example, thanks to the Black Sea, Greek colonies were good partners, and Russia was a profitable country to trade with. The exports were gold, silver, silk, embroidered girdle, leather, fruits, and wines while the imports were composed of iron, building wood, pitch, honey, wax, hides, fish, corn, and furs. In "The Commerce of Turkey", Porter touches on the commercial relations of the empire. He underlines that the empire had big commercial relations with fourteen countries among which England, France, and Austria outnumbered others in export and import numbers. He also counts Istanbul, Selonichi, Adrianople, Larissa, Selimnia, Sophia, Scutari, Serajevo as commercial cities of the empire. The first part functions as the introduction of the empire. The reader is provided with the empire's economic perspective with a detailed and comprehensive outlook.

The second part of the book hints at the historical progress of the Ottoman Empire. It specifically sheds light on the progress of the Turks throughout history, the descent of the Turks, the establishment of the Ottoman Empire and its institutions, a general description of the military system, the conquest of Istanbul and its consequences, the emperors from the founding of the empire to the day of Porter, the decline of the empire, the reforms of Selim I, Selim II and Mahmud II. The second part begins with "From the Invasion of Europe to the Conquest of Constantinople, 1453". Taking from the Roman empire, Porter brings an account of the Turkish empire. He states that following Islamism, the name of the Turks was known. The Turks came from the Altai range and converted to Islam when Arabs took over Persia and Turkestan in the seventh century. The Turks came together under the empire of Sedjuk. After the empire was divided into several kingdoms, Osman - from whom the Turks got the name - founded the state. Under his reign along with Orchan, sumptuary laws, the army, the coinage were regulated. After Murad I took the post, he conquered from the Hellespont to the Balkans. Afterwards, Bajazet I came to power. Porter describes him as a man of injustice, tyranny, violence, and unrestrained. Following Bajazet I, Saliman, Muhammed the First, Murad II and Muhammed II mounted the throne, the latter conquering Istanbul in 1453. "From the Fall of Constantinople to the Treaty of Carlowitz, 1699" is the next title in the second part. According to Porter, the reign of Muhammed II means a lot. He observes that in Turkish history he is of great importance in defeating empires, kingdoms, and cities. Porter reveals him an emperor destroying non-Muslim churches, monasteries, art, and cultivation while forming and restoring Muslim's lives. After his death, Bajazet II took the throne and struggled with rebellions and wars by his sons. Selim I succeeded Bajazet II. Under his reign, he conquered Syria, Palestine, and Egypt through which he earned the title of Chalif. Soliman II "the Magnificent" remained on the throne for forty-

seven years. He took Belgrad, which was a target of the empire for a long time, two years after mounting the throne. Then Selim II became the head of the empire, he subjugated Cyprus. Murad III, his successor, clashed continuously with Austria and the empire declined power in his reign. Muhammed III, Achmed I, Murad IV, Muhammed IV, Soliman III, Ahmed II, Ahmed III were other names serving in the empire by 1730. In "From the Treaty of Carlowitz to the Reign of Sultan Mahmud II", Porter points out that Mahmut II continued reforms that Selim had commenced after coming to power at 23. Porter states that Mahmud II is one of the emperors who remained on the throne for a long time in Ottoman history fighting a number of rebellions. Porter stresses that his determination for the exercise of reforms was considerably outstanding although he ended up failures due to the national manners prevailing in the empire. This part provides extensive detail on Ottoman history. Porter exhibits the characteristics of a historian through the information he conveys and the writing style he uses. This part notably enlightens the reader about historical developments and cornerstones of the Ottoman Empire.

The third part of the book extensively speaks of the general description of the Turks in terms of their religion, justice system, manners, and customs. In the section titled "Mohammedan Religion", Porter touches on the Turks' commitment to Islam, and their views on Christians and minorities, but he mostly throws out his ideas about the prophet Mohammad. On Turks, he defines them as "*jealous, suspicious and vindictive*" (Porter 1854: 225). He also calls them vengeful and when the religion is in question, they become "*supercilious and morose*" (Porter 1854: 225). Then, Porter sheds light on Islam and makes iniquitous and incongruous comments on the prophet Mohammad. By characterizing it the Koran as an absurd book, he implies that it was not a book of divine religion, but some inventions produced by a human being. Porter makes harsh criticism of the Turks by means of the Koran. According to Porter, Turks exert "*violence, fraud, and rapine*" (Porter 1854: 227) on those who do not have faith in the holy book, the Koran. He implies that they are not tolerant of other religions and the right to life is overlooked. The pressure on non-Muslims decreases only if they have money. Porter notes that the Turks regard non-Muslims as "*giaour or infidel*" (Porter 1854: 228). Additionally, "*dumur or hog*" (Porter 1854: 228) is used by Turks as a pejorative reference to non-Muslims. In the section titled "Religious Government", Porter underlines that religious disputes are not observed among Turks and introduces the four sects -Bektaschi, Mevlevi, Kadri, and Seyah- in the empire. He gives information about their founders, teachings, and religious structures. In the next title, "Koran", Porter speaks of the Koran as a text which shows the interests of the prophet's family and his supporters. He does not regard the Koran as an original holy book, instead reveals it as a "*discordant, incoherent jumble of sentences*" (Porter 1854:252). In the section titled "Turkish Ministers", Porter mentions Turkish vizirs. The striking thing he states about vizirs is that they were concerned more about their interests, not the states; and in tough situations, their security was more prioritized than the state's. In the section titled "Turkish Administration of Justice," he reveals the privilege of the rich in the courts, the existence of bribery during the court process, Muslims' superiority to Christians in the intendment of law, and offensive punishment of the false testimony in the empire. In the section titled "Turkish Manners and Customs", he covers Turks' justice system, the relationship between men and women, marriages, entertainment, prohibitions, drinks, and opium. Porter highlights that the justice system runs smoothly, and the laws are perfect in the empire reminding that it is merit not lineage which is important for the qualified positions of the empire. Porter genuinely indicates Turks' respect for the elderly and men's kindness to the women giving the detail that men do not beat women. The reader learns that women cover their faces and their faces are visible only to their fathers, brothers, and husbands. In terms of marriage, Porter underlines that the marriage age for men is about 13-14 while 11-12 for women. He also mentions entertainment styles and the disgrace of gambling among Turks. He adds the point that wine drinking and the use of opium are observed in the empire. This part mostly depends on Porter's observations and personal ideas. We see his biased attitudes on some issues, especially on Turks' religion. Porter offers an elaborate and broad set of information about Turks' social and cultural lifestyles.

The appendix part includes his letters on leaving Istanbul, a letter from Prince Charles of Lorraine and Allan, Lord Bathurst, Porter's Memoirs of the Negotiation of 1741 between Austria and Prussia as well as renewed negotiations in 1742.

Turkey: Its History and Progress aims at uncovering Sir James Porter's - serving 15 years as an ambassador to Istanbul - knowledge, observations, and comments on the Ottoman Empire. In the book, we find unjust, exaggerated, and derogatory comments as well as objective, formal, and diplomatic information. He is observed to use an insolent and pejorative language specifically when he comments on Islam, the Koran, and prophet Mohammad. He takes a critical stance regarding Turks' approaches to the minorities as he claims they are oppressed and looked down on by natives. We may perceive a subjective and biased attitude in this regard. On the other hand, the issues of commerce, treaties, and international relations he discusses are based on objective, vindictive facts. In a broader sense, the book is a good source for the general description of the Ottoman Empire, especially its outlook on the 18th century. Today, we have a lot of sources on the Ottoman Empire; however, the information supplied first-hand is dramatically limited. As Sir James Porter lived and served in Istanbul as an ambassador, the book he penned is of great importance for the researchers. In the book, the contemporary researcher can obtain plenty of comprehensive and detailed information regarding historical data. The book is an accumulation of both subjective and objective assessments. The reader will benefit from the social, political, economic, and historical scope of the Ottoman Empire from the point of view of an English diplomat. In this manner, the book is a useful text for researchers of literature, history, and diplomacy.

References

- Boogert, Maurits (2019). *Christian-Muslim Relations. A Bibliographical History*. Netherland: Brill.
- Couser, Thomas. (2012). *Memoir: An Introduction*. Oxford: Oxford University.
- Larson, Thomas (2007). *The Memoir and the Memoirist: Reading and Writing Personal Narrative*. Ohio: Ohio University Press.
- Porter, Sir James (1854). *Turkey: Its History and Progress*. London: Hurst and Blackett.
- Rak, Julie (2004). "Are Memoirs Autobiography? A Consideration of Genre and Public Identity". *Genre*. 37(3): 483–504.



*Makalenin Türü: Kitap İncelemesi / Book Review

*Geliş Tarihi / First Received: 14.09.2024

*Kabul Tarihi / Accepted: 14.10.2024

*Atf Bilgisi: Tuna, S. (2024). “Dostoyevski ve Biz (Batılılaşma Karşısında Osmanlı – Türk ve Rus Aydın Davranışı)”. Hars Akademi, 7 (2), 202-204.

*Citation: Tuna, S. (2024). “Dostoyevski and Us (Ottoman – Turkish and Russian Intellectual Behavior in the Face of Westernization)”. Hars Akademi, 7 (2), 202-204.

*DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14548037>

DOSTOYEVSKİ VE BİZ (BATILILAŞMA KARŞISINDA OSMANLI-TÜRK VE RUS AYDIN DAVRANIŞI)

*Serkan TUNA**

Nurcan Özkaplan Yurdakul, Dostoyevski ve Biz (Batılılaşma Karşısında Osmanlı-Türk ve Rus Aydın Davranışı). Ankara: Hece Yayınları, 2023, 151 s.

ISBN: 978-625-8162-83-7



Giriş

Nurcan Özkaplan Yurdakul tarafından kaleme alınan *Dostoyevski ve Biz (Batılılaşma Karşısında Osmanlı-Türk ve Rus Aydın Davranışı)* adlı eserde Dostoyevski'nin eserleri merkeze alınarak Türk ve Rus aydınının Batı ve Batılılaşma karşısındaki farklılık ve benzerlikleri ifade edilmeye çalışılmıştır. Yazar, Osmanlı'nın XVIII. ve XIX. yüzyıllarda geçirdiği modernleşme hareketliliğinin Rus modernleşmesi ve Rus milliyetçiliği bilinmeden tam manasıyla anlaşılamayacağı tezinden yola çıkmaktadır. Kitap bu yönüyle yakın tarihî hadiseler ve coğrafi bağlara dikkat çekmektedir. Ayrıca Türk ve Rus aydınının Batı diktası önündeki ikilemleri ve keskinlikleri, ortak değer ve tecrübeleri çeşitli yönlerden söz konusu edilmiştir. Bunlarla beraber çalışma, yazarın Dostoyevski'nin doğumunun 200. yılına yönelik hazırlanan “Dostoyevski Özel Sayısı”nda yer alan “Dostoyevski ve Biz” başlıklı makalesinin genişletilerek kitap formuna dönüştürülmesiyle ortaya çıkmıştır.

Kitap, giriş ve sonuç kısmı dâhil olmak üzere on altı bölümden oluşmaktadır. Bölümlerin isimleri ve içeriği Dostoyevski yahut eserleriyle ilişkilendirilerek kurulmuştur. Bu tutum ile genelden öze doğru ilerleyen ve çeşitlenen bir yol izlenmiştir. Türk toplumunun Dostoyevski ile tanışıklığıyla başlayan bölümler,

*Doktora Öğrencisi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eskişehir. sserkantuna1@gmail.com / ORCID: 0000-0001-5625-7882.

Osmanlı ve Çarlık Rusya'sının modernleşme sürecinde yaptığı reformların benzerlik ve farklılıklarını ifade ile sonlanmaktadır.

Kitap her ne kadar Dostoyevski'nin eserleri ve evrensel açılan düşünceleri üzerine kurulmuş olsa da Tolstoy, Turganyev, G. Orwell, Puşkin, A. Çehov, Gogol gibi Rus edebiyatının sınırları aşan isimleri de konuya dâhil edilmiştir. Ancak bahsi geçen yazarlara Dostoyevski'nin Rus aydını içerisindeki konumunu belirgin hâle getirmek adına başvurulmuştur. Özellikle Dostoyevski'nin Batı karşısında koruyup geliştirdiği milliyetçi ve dinî dünya görüşü ön plana çıkarılmıştır. Batı'dan ziyade Doğu'ya, kilise yerine manastıra öncelik veren Dostoyevski'nin bu tutumu yazar tarafından çağdaşlarıyla ayrıştırıcı ve sonraki nesil için bir misyon olarak değerlendirilmiştir. Yine, Yahudi karşıtlığının yanı sıra Osmanlı özelinde Türklere dair olumsuz görüşleriyle bilinen Dostoyevski'nin durumu yazar tarafından tarihi konjonktüre bağlı olarak izah edilmeye çalışılmıştır. Ruslarla akrabalığı olan Slav ve Ortodoks tebaanın Osmanlı tarafından himaye edilmesi, Rusya'nın büyük devletler statüsüne girmesinin ve sıcak denizlere inmesinin Osmanlı tarafından engellenmesi, yazar açısından Rus milliyetçisi Dostoyevski'de oluşan negatif düşüncenin sebepleri olarak görülmektedir.

Eserin en kayda değer noktalarından birini Dostoyevski ile Ziya Paşa arasında kurulan benzerlik ve farklılıklar oluşturmaktadır. Öyle ki yazara göre Batılılaşmış Rus aydın, aristokrat ve bürokrattan nefret eden Dostoyevski'ye karşı özellikle Mehmet Emin Ali Paşa başta olmak üzere Tanzimat paşalarına öfke duyan Ziya Paşa benzerlik taşımaktadır. Her iki isimde de modern bilimin imkânlarından yararlanma isteği yanında öz kültürünün asli unsurlarını kaybetme endişesi ve böylece iki kutuplu dünya arasında bocalama aksülameli eşdeğer bulunmuştur. Yine yazara göre Ziya Paşa, Osmanlı hanedanlığını rejim meselesi içerisinde devamını öncelerken Dostoyevski kayıtsız şartsız Çar ve Çarlık hayranıdır. Ona göre Çar'dan ve Çarlık'tan yana olmak Ortodoksluğun, namuslu ve doğru Rus olmanın doğal bir gereğidir. Bunların yanı sıra Dostoyevski'de yer alan katı Ortodokşuluğun da Ziya Paşa ve çağdaşlarında İslamcılık olarak karşılık bulduğu yazar tarafından aktarılmaktadır. Ziya Paşa, reform tekliflerini İslamî esaslardan yola çıkarak meşrulaştırmış ya da teklifleri doğrudan İslamî esaslara bağlayarak hareket etmiştir. Ziya Paşa'nın ilk yaptığı tercümelemlerden birinin *Endülüs Tarihi* olması da bu durumu temsil etmektedir.

Yazarın Türk edebiyatı içerisinde Dostoyevski'ye yaklaşan bir romancı çıkmamasının sebeplerini tartıştığı bölüm dikkat çekmektedir. Bölüm başlangıcında şiirselliği eserlerinde önemseyen Dostoyevski'nin şiirin tercüme ile taşınması zorluğundan ve bu taşınma esnasında anlamın kaybolmasından dolayı ülküsünü gerçekleştirmek adına romanı tercih etmesi yazar tarafından vurgulanmıştır. Daha sonra Türk edebiyatının manzum temeller üzerine kurulmuş olmasına karşın Hristiyanlıktaki günahları kilisede papaza/rahibe itiraf etme pratiğinin bulunmasının Rus ve Batı romanı için avantaj sağladığına değinilmiştir. İslam'da bu tarz bir pratik bulunmaması, devamlı ve tabii kadın erkek ilişkisinin yanı sıra burjuva sınıfının yokluğu Türk edebiyatında romanın önünde beliren engeller olarak görülmüştür. Yine yazar tarafından Antik Yunan mirasının birinci elden Batı'ya tevarüs etmesi roman gelişiminde onlara önemli katkılarda bulunduğu öne çıkarılmıştır. Antik Yunan'ı aslından okumayan Türk okuru hâlihazırda Batı'ya borçlanmıştır. Gereksiz ve haksız apoletleri Batı'ya takıp takıştırılmıştır. Son olarak hedef kitle/okuyucu noktasında yerelden çıkamayan Osmanlı/Türk münevverlerine karşın Dostoyevski gibi isimler beşeriyeti hedeflemiş ve onun sorumluluğunu üzerine almıştır. Aslında kısa zamanda önemli bir yol almış olan Türk romanı, hâlâ bazı beceri, cesaret ve tecrübelerden eksik olmasından dolayı evrensel ulaşamamıştır.

Kitabın bir başka bölümünde Dostoyevski'nin pozitivist dünya karşısında insanın anlam arayışı ve iman meselesi üzerinde duran yazar, Türk toplumu ve aydını açısından müştereklikler bulmaktadır. Özellikle Dostoyevski'nin kendini üstün ve tanımlayıcı gören okumuş karakterler ile dindarlıkları sebebiyle dünyada kendisini cennetlik ilan eden kilise mensuplarının karşısındaki tavrı söz konusu edilmiştir. Dostoyevski manastırlara sıkışmış bir öğreti olan Staretliğe yönelmiştir ve ruhsal rahatsızlıklarının şifasını burada aramaktadır. Bu öğreti çerçevesinde Ortodoksluğun hidayete ve doğruya eristireceğine iman etmektedir. Yine Dostoyevski'de ahlaktan yoksun bir hayatın mümkün olmaması görüşü ve vatan-Tanrı sevgisi belirgindir. Ayrıca Batı'dan gelen düşünce akımlarından olan ateizm, nihilizm ve sosyalizm gibi ideolojilerle mücadele etmektedir. Dostoyevski bu tutumu ile Türk toplumuna yaklaşmakta ve benzemektedir.

Yazara göre, Rusların köy yaşamı içerisinde orak biçen, papatya toplayan, suya giden ve türkü söyleyen kızları Türk toplumu ve kültürel ürünleriyle benzeşmektedir. Bu yöndeki düşüncesine Aytmatov'un eserleri üzerinden delil getirmeye çalışan yazar, Aytmatov'un Çehov ve Dostoyevski ile benzeşen taraflarına dikkat çekmektedir. Yazar tarafından Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomora* ile *Yaban* eserlerinde değişen Anadolu insanı tavrı ile Dostoyevski'nin Sibiryâ sürgünü öncesi ve sonrası düşünce yapısı arasında ters yönde de bağdaşıklık bulunmuştur. Yazar, Türklerin okumuş sınıfının okumayı yazmayı söker sökmez kendini köylüden ayırması ile Batılılaşmış Rusların kendilerini Ruslardan saymaması arasındaki benzerliğin şedit olduğunu ifade etmektedir. Farklılık olarak da Dostoyevski eserlerinde halkına sevgi, saygı ve hürmet barındırırken Türk aydınının konumunun böyle olmadığı vurgulanmıştır. Türk halkının aydından beklediği şefkat, koruyuculuk hatta kurtarıcılık sebebiyle üstenci/konformist bir tavır takındığı öne sürülmüştür. Yine ayrı iki aydın grubu istiklalde halka inanma konusunda müşterekken Türk aydınının halkına duyduğu inanç ve saygının kısa sürmesi sebebiyle ayrıışmaktadır.

Dostoyevski'nin ve eserlerinin günümüz sinema ve dizi gibi alanlarda yani yazarın tabiriyle "cama çıkma"da etkilerine de değinen kitap, Zeki Demirkubuz'un yönetmenliğinde, Gülse Birsal'in ise senaryolarında söz konusu etkilere işaret etmektedir.

Sonuç olarak denilebilir ki *Dostoyevski ve Biz (Batılılaşma Karşısında Osmanlı-Türk ve Rus Aydın Davranışı)* adlı eser Rus ve Türk aydının benzerlik ve farklılıklarını göstermektedir. Özellikle Batı karşısında takınılan tavır, tarihi yaşanmışlıklar ve ortak değerler noktasında daha çok benzerlik bulunmuştur. Ayrıca Dostoyevski'nin etkisi romanlarla sınırlı tutulmayarak beyaz perdeye de olan dokunuşları ifade edilmeye çalışılmıştır. Bunlarla beraber kitabın merkezine yerleştirilen Dostoyevski'nin kusursuza yakın çizilen profili gözardı edilirse yakın tarihte en çok karşı karşıya geldiğimiz Ruslar ile yakınlaşıp uzaklaşan kimi yönlerimiz yazar tarafından söz konusu edilmiştir.

Kaynakça

Özkaplan Yurdakul, Nurcan (2023). *Dostoyevski ve Biz (Batılılaşma Karşısında Osmanlı-Türk ve Rus Aydın Davranışı)*. Ankara: Hece Yayınları.