

AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ
AKRA JOURNAL OF CULTURE, ART AND LITERATURE
e-ISSN 2687-6361



YIL: 13-Sayı: 36 / Mayıs-Ağustos 2025
YEAR: 13-Number 36/ May-August 2025

Baskı ve Cilt / Printing and Binding

Adres / Address

İçmeler Mahallesi
Vema Tuzla C Blok / Kat: 14 / No: 311
TUZLA / İSTANBUL

Mustafa ÖZDEMİR (*Türkçe İletişim*)
Tel: +90 532 732 00 21

Doç. Dr. Bilal GENÇ (*For English*)
Tel: +90 533 578 27 54

Prof. Dr. Ahmet KARA (*Pour le Français*)
Tel: +90 545 933 24 14

Uluslararası Hakemli Dergi, 2025 - Yıl: 13 / Sayı: 36
International Refereed Journal, 2025 - Year: 13 / Number: 36

**AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT
DERGİSİ**

AKRA JOURNAL OF CULTURE ART AND LITERATURE

e-ISSN 2687-6361



İmtiyaz Sahibi / Publisher
Dr. Şadi YAZICI

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Mustafa ÖZDEMİR

Editor Kurulu / Editorial Bord / Comité Editorial
Salim DURUKOĞLU (Baş editör)
Kübra ONÜŞGÜN (Editör)
Hikmet DURSUN (Editör)

Editör Yardımcıları / Co-editors / Co-éditeurs
Necdet TOZLU
Tahir Erdoğan ŞAHİN
Zeynep ÖZBAY
Bahar TOĞUÇ

e-mail: akrajournal@gmail.com
www.akrajournal.net

Sanat Danışmanları
Prof. Dr. Nakış KARAMAĞARALI
Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN

YAYIN VE DANIřMA KURULU

Prof. Dr. ESMA řİMřEK

Fırat Üniversitesi

Prof. Dr. HATİCE İÇEL

Ömer Halisdemir Üniversitesi

Prof. Dr. MUSTAFA ALICI

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Prof. Dr. ERDAL AKPINAR

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Prof. Dr. FUZULİ BAYAT

Millî Bilimler Akademisi Bakü – Azerbaycan

Prof. Dr. SAADETTİN YILDIZ

Lefke Avrupa Üniversitesi- Kıbrıs Türk Cumhuriyeti

Prof. Dr. YELENA ÇEKUřKİNA

Churagh Devlet Üniversitesi – Çuvařistan

Prof. Dr. AHMET KARA

İnönü Üniversitesi

Prof. Dr. NECDET TOZLU

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Doç. Dr. BAKTYGUL KULZHANOVA

Al-Farabi Kazakh National Üniversitesi- Kazakistan

Doç. Dr. DOĞAN ARSLAN

Medeniyet Üniversitesi

Doç. Dr. OGUZ HACİYEV

Nahcivan Devlet Üniversitesi – Nahcivan

Doç. Dr. SALİM DURUKOĞLU

İnönü Üniversitesi

Doç. Dr. BİLAL GENÇ

İnönü Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi TAHİR ERDOĞAN şAHİN

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi UĞUR BAşBOĞAOĞLU

İnönü Üniversitesi

Dr. MARGARETA ARSLAN

Universitatea Babeř-Bolyai – Romanya

Dr. GÖKÇEN DURUKOĞLU

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Dr. LÜTFÜ ÖZřAHİN

Dinler Tarihçisi ve Siyaset Felsefecisi

Dr. SALİH DİRİKLİK

Yönetmen-Senarist

ÜZEYİR GÜNDÜZ

Çocuk Edebiyatçısı

BU SAYININ HAKEMLERİ / REVIWER

(Makale sırasına göre)

Dr. İlhan SÜZGÜN / Bir kuruma bağlı değil
Dr. Hatice AYBAY / Bir kuruma bağlı değil
Dr. Öğr. Üyesi Emine HOŞOĞLU DOĞAN / İbn Haldun Üniversitesi
Prof. Dr. Meherrem MEMMEDOV / Bakü Devlet Üniversitesi
Prof. Dr. Alev SINAR UĞURLU / Bursa Uludağ Üniversitesi
Doç. Dr. Emine BİLGEHAN TÜRK / Giresun Üniversitesi
Doç. Fatih ÖZDEMİR / Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi
Dr. Aynur BEŞKONAK / Azerbaycan Diller Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet BURAN / Fırat Üniversitesi
Doç. Dr. Lala HASANOVA / Azerbaycan Millî İlimler Akademisi
Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ / Dicle Üniversitesi
Doç. Engin ÜMER / Ordu Üniversitesi GSF Resim Bölümü
Dr. Öğr. Görevlisi Deniz EYÜCE ŞANSAL / TED Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Orkun ÖNGEN / Ordu Üniversitesi
Dr. Doğan YÜCEL / Bir kuruma bağlı değil
Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN / Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Bülent ARI / Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi
Doç. Dr. Cavit GÜZEL / Amasya Üniversitesi
Doç. Dr. Mahfuz ZARİÇ / Batman Üniversitesi
Doç. Birol BULUT / Kırıkkale Üniversitesi
Doç. Musa DEMİR / Kırıkkale Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Evrim ULUSAN ÖZTÜRKMEN / Marmara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Faruk GÜN / Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi



Akra Kùltür Sanat ve Edebiyat Dergisi
SOBIAD / İDEALONLINE / DRJI / A.R. INDEX / İSAM /
BASE / CİTE FACTOR / ERIH PLUS VE INDEX COPERNICUS
tarafından dizinlenmektedir.

CİLT: 13-SAYI: 36- Mayıs-Ağustos 2025
VOLUME: 13-NUMBER: 36- May-August 2025

İÇİNDEKİLER

ARAŞTIRMA

Dr. HANDAN GÜRBÜZ YENİ

Doç. Dr. HÜSREV AKIN

Tehlikeli Oyunlar'da Yer Alan Postmodern Unsurlar.....7-20

Yrd. Doç. SEBİRE MUZEFFERLİ

Cengiz Alioğlu'nun Minimalist Şiirleri.....21-28

GİZEM ÖZKAN

Ömer Seyfettin'in Evlilik Temalı Kısa

Hikâyelerinde Çiftsesli ve Teksesli Söylem..... 29-42

Doç. Dr. AFAQ YUSİFİ

Edebiyat ve İdeoloji: Azerbaycan

Şiirinde Ağa Muhammed Şah Kaçar Sembolizmi..... 43-64

Doç. AYŞE SEZER

Milton Avery'nin Black Sea Eserine Eleştirel Bir Bakış..... 65-87

İNCELEME

NEŞE YURDAL

Georg Lukacs'ın Estetik Kuramı

Çerçevesinde Derviş ve Ölüm Oyununun İncelenmesi.....89-110

KİTAP İNCELEMESİ

Dr. TUĞBA TEKE

İhanetin Anatomisi:

Türk Dünyası Efsanelerinde İhanet.....111-116

ESRA METE BAKIR

ULAŞ BAKIR

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın

Beş Şehir Eserinde Mekânın Anlam ve Dönüşümü.....117-135

AKRA KÜLTÜR SANAT VE

EDEBİYAT DERGİSİ YAYIN İLKELERİ.....136-141

TEHLİKELİ OYUNLAR'DA YER ALAN POSTMODERN UNSURLAR

Dr. Handan GÜRBÜZ YENİ* / Doç. Dr. Hüsrev AKIN**

Öz: Modern kelimesi, ilk olarak Hristiyanlık öncesini ve sonrasını birbirinden ayırmak için kullanılır. Zamanla anlam genişlemesi yaşayarak yeninin karşılığı olur. Modern ifadesi bir dönemin ve roman anlayışının adlandırılmasında da tercih edilir. Modern dönem, Rönesans ve reform hareketleriyle Orta Çağ'ın karanlık dünyasının aydınlanmaya başladığı zaman dilimini teşkil eder. Modern dönemle birlikte kilisenin baskıcı tutumu sona erer, dogmatik bilgiler yerini rasyonel bilgilere bırakır.

Modern dönem edebiyatta ve sanatta kendine yer bulur. Bu dönemin edebiyattaki yansıması daha çok romanlarda karşımıza çıkar. Modern romanlar, insanın iç dünyasına yönelir. Bireyin kendine ve topluma yabancılaşmasını konu edinir. Modernizmin insanlığa vadettiği özgürlük ve zenginlik unsurlarının gerçekleştirilemeyişi postmodernizmi ortaya çıkarır. Postmodernistler, özellikle bireyin birbirine benzetilmeye çalışılmasına, kapitalizme, aklın ve bilimin her şeyden üstün tutuluşuna karşı çıkarlar. Onlar için hayat oyundan ibarettir. Sanatta oyun içinde oyunu temsil eder. Postmodern yazarlar üstkurmaca, metinler arasılık gibi teknikleri kullanmaları, imge ve sembollerini ön plana alışları, dilin yapısını kurmaca dünyada bozmaları ve modernizme yönelik eleştirileriyle modern sanatçılardan ayrılırlar. Çalışmada önce modern daha sonra postmodern romanların özelliklerine yer verilecektir. Ardından postmodern unsurlar açıklanacaktır. Bu unsurlardan hareketle Oğuz Atay'ın postmodern roman olarak anılan *Tehlikeli Oyunlar* adlı eseri incelenerek eserdeki postmodern unsurlar ortaya çıkarılacaktır. Bu sayede postmodern unsurların eserdeki işlevi belirlenecektir.

Anahtar Kelimeler: modernizm, postmodernizm, Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*

POSTMODERN ELEMENTS IN DANGEROUS GAMES

Abstract: The word modern was first used to distinguish between pre-Christian and post-Christian. Over time, its meaning expanded and became the equivalent of new. The expression modern is also preferred in naming a period and the concept of the novel. The modern period constitutes the period of time when the dark world of the Middle Ages began to be enlightened with the Renaissance and reformation movements. With the modern period, the oppressive attitude of the church ended, and dogmatic knowledge gave way to rational knowledge.

The modern period finds its place in literature and art. The reflection of this period in literature is mostly seen in novels. Modern novels focus on the inner world of man. They deal with the alienation of the individual from himself and society. The failure to realize the free dom and wealth elements promised to humanity by modernism gives rise to postmodernism. Postmo

ORCID ID : 0000-0003-3343-4828* 0000-0002-9844-1781**

DOI : 10.31126/akrajournal.1555651

Geliş Tarihi : 25 Eylül 2024 / Kabul Tarihi: 06 Şubat 2025

*Herhangi bir kuruma bağlı değil.

**Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı.

modernists oppose the attempts to make individuals resemble each other, capitalism, and the superiority of reason and science over everything else. For them, life is a game. Art represents a game within a game. Postmodern writers are distinguished from modern artists by their use of techniques such as metafiction and intertextuality, their foregrounding of images and symbols, their distortion of the structure of language in the fictional world, and their criticism of modernism. In the study, the characteristics of modern and then postmodern novels will be included. Then, postmodern elements will be explained. Based on these elements, Oğuz Atay's work called *Dangerous Games*, which is known as a postmodern novel, will be examined and the postmodern elements in the work will be revealed. In this way, the function of postmodern elements in the work will be determined.

Key Words: modernism, postmodernism, Oğuz Atay, *Dangerous Games*

Giriş

Modern kelimesi Latince ‘moderrius’tan gelir. Modern ifadesi ilk olarak Hristiyanlık öncesini ve sonrasını ayırt etmek için kullanılır.¹ Hristiyanlığın kabulü modernlik olarak düşünülür. Zamanla anlam genişlemesi yaşayan modern sözcüğü şimdilerde ‘yeni’nin karşılığı olarak kullanılır. Bu kelime çağa ayak uydurmayı ifade eder.

Modern dönem, Rönesans ve reform hareketlerinin etkisiyle şekillenir. Bilimde, sanayide, teknolojide yaşanan gelişmeler insanlığın önceki yaşamından çok farklı bir hayat sürmesini sağlar. Kilisenin baskıcı tutumu ve sorgulanamaz bilgiler, yerini aklın ve bilimin önderliğine bırakır. Böylece Orta Çağ’ın karanlık yapısı aydınlık hâle dönüşmeye başlar. Modernizm, modern dönemin edebiyatta ve sanatta kendine yer buluşudur. Öte yandan modernizm geleneksel unsurların değişimine işaret eder.

Geleneksel roman zamanla yerini modern romana bırakır. Bu değişimin gerçekleşmesinde “I. Dünya Savaşı’nın getirdiği maddi ve manevi yıkımlar, pozitivist değerlerin alt üst oluşu ve Freud, Adler, Jung’un insan psikolojisi; Nietzsche’nin Tanrı konusundaki yeni düşünceleri”² etkili olur. Modernistler, bu değişiklikler neticesinde boşluk duygusuyla bunalıma düşen insanın iç dünyasına yönelir. Bilinç akışı tekniğini kullanarak onun hislerini hiçbir müdahaleye gerek duymadan açığa çıkarır. İnsanı merkeze alan modern romanlarda bireyin ruhsal bunalımı, topluma yabancılaşması ve yalnızlığı söz konusu edilir. Bu anlayışla oluşturulan metinlerde mekân tasvirleriyle kişinin iç dünyası arasında benzerlikler dikkat çeker.

Postmodernizm, modernizme tepki olarak doğar. Bu durum postmodernizm adlandırılmasında da kendini belli eder. Zira postmodernistler her türlü ad-

1. Sezgin Kızılcıkelik, “Postmodernizm: ‘Modernlik Projesine’ Bir Başkaldırı, *Türkiye Gün-lüğü*, S. 30, 1994, s. 87.

2. İsmail Çetışli, *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro*, Akçağ Yayınları, 5. bs. Ankara 2016, s. 54.

landırmaya karşı çıkarlar. Belki de bu itirazları terimin anlaşılabilirliğini zorlaştırmıştır. Postmodernizm İngilizcedeki post ‘ön eki’ modern ‘kelimesi’ ve izm ‘son eki’nin bir araya getirilmesiyle oluşur. Kelime anlamı ‘modern sonrası akım’ dır.

Postmodernizm resimde, mimaride, edebiyatta modernleşmenin de ötesine geçiştir. Bu sebeple postmodern özellikler taşıyan her unsur modernizmle belli veya belirsiz şekilde hesaplaşır. Modern sanat ve modern toplum belli dönemlerin temsili olmaktan kurtulamaz. Nasıl ki 17, 18 ve 19. yüzyıllardan bahsedilirken her dönemin içinde yaşananlar bir önceki zamana göre yeni ise; postmodernizm de modernin aynı seyir içinde devam etmesine engeldir. Bu akımın dalları bir yandan şimdiki modernizme bir yandan da yenileşmeye dayanır. Öte yandan yenilik, postmoderni de belli süre sonra eskiteceği için o günümüzde yenileşmenin temsilidir.

Postmodernizmin bu kadar hızlı yayılması “Çok genel olarak Batı insanının insanlığa ve uygarlığa duyduğu güvensizlik”³ ile açıklanabilir. Zira modernizmin insanlara vadettiği özgürlük, zenginlik gibi unsurların II. Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş Dönemi’nin oluşturduğu güvensiz ortam ve büyük yıkımlarla gerçekleştirilemeyişi postmodernizmi ortaya çıkarır. Postmodernizm “Modernizmin dünyasında unutulmuş aklın ve mantığın baskın nitelikleriyle ikincilleştirilen maddeye karşı insanın, insancıl olanın yeniden hatırlanmasıdır.”⁴ Postmodernistler; Sanayi Devrimi’nden sonra giderek artan kapitalizme, makinelere, üretim/tüketim çılgınlığına, aklın ve bilimin her şeyden üstün tutuluşuna, kişilerin duygusuzlaşarak birbirlerine benzeyişlerine, umursamazlığa, kanunların keyfi uygulanışına, teknolojiye, gerçekliğin belli ölçütlerle sınırlandırılışına topyekûn karşı çıkarlar. Onlar için hayat bir oyundan ibarettir. Sanat da bu yönüyle oyun içinde oyunu temsil eder. Postmodernist yazarlar çok renkli, üstkurmacayı, metinler arasılığı, imge ve sembollerini başarılı şekilde kullanan, dilin yapısını kurmacanın içinde bozan, ideal okurun peşinde olay örgüsü oluşturan özellikleriyle dikkat çekerler.

Bir romanın postmodern olarak değerlendirilebilmesi için postmodern unsurları barındırması gerekir. Bu unsurlar; metinler arasılık ve üstkurmacadır. Metinler arasılığın alt teknikleri arasında ise parodi (yansılama), pastiş (öykünme), ironi vb. (gülünç dönüştürüm) teknikler yer alır.

Çalışmada öncelikle postmodern öğelerden metinler arasılık ve üstkurmaca hakkında bilgiler verilecektir. Bu bilgiler doğrultusunda metinler arasılık ve

3. Oya Batum Menteşe, “Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm”, *Türk Dili*, 1995, s. 276.

4. Fatih Arslan, “Postmodernizmi Yeniden Anlam(landırm)a Denemesi”, *Türk Dili*, S. 680, Ağustos 2008, s. 142.

üstkurmaca öğelerinin yazara ve okura ne gibi imkânlar tanıdığından bahsedilecektir. Ardından *Tehlikeli Oyunlar* adlı eserde yer alan postmodern öğelerden bahsedilecektir. Böylece postmodern öğelerin hem işlevi hem de *Tehlikeli Oyunlar* adlı yapıtta ne ölçüde yer aldığı tespit edilecektir.

1. Metinler Arasılık

Metinler arasılık kavramı, ilk kez 1960'lı yıllarda Julia Kristeva tarafından kullanılmıştır. Kristeva'ya göre metinler arasılık "Bir başka metinden alınan sözcelerin bir metnin uzamında kesişmesi ve tarafsızlaşmasıdır."⁵ Bu değerlendirme metnin, önceki metinlerdeki sözceler değiştirilerek yeniden üretildiğine işaret eder. Yeni bir metnin oluşması için kendinden öncekilerin bilinmesi ve yeniden değerlendirilmesi gerekir. Her ne kadar metinler arasılık Julia Kristeva'yla özdeşleşse de ondan önce Rus eleştirmen Mihail Bahtin metinler arasılığın özü olan söyleşimcilik kuramını meydana getirir. Mihail Bahtin'in ortaya çıkardığı bu kuramdan etkilenen Julia Kristeva söyleşimciliği metinler arasılık şeklinde adlandırılır ve geniş kitlelere tanıtır. Söyleşimcilik "bir sözün başka sözcelerle ilişki içerisine sokulabilme özelliğidir."⁶ Bahtin'e göre hiçbir yazınsal söylem bir öncekinden bağımsız değildir. Üstelik metinler, tarihsel ve toplumsal olgularla da sürekli alışveriş içindedir.⁷

Roland Barthes, Kristeva ve Bahtin'in metinler arası ilişki konusundaki görüşlerini destekler. O, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler Metnin Hazzı* adlı eserinde bu konudan şöyle bahseder:

"Metin demek, dokuma demektir; ama bugüne kadar bu dokuma, bir ürün, yapıp bitmiş bir kumaş olarak ele alınmış, arkasında iyice gizlenmiş ya da hafifçe örtülmüş bir anlamın (gerçekliğin) bulunduğu düşünülmüş olduğu hâlde bugün dokumanın kendisine odaklanıyoruz, metnin kendini üretmesi, yaratması, harfleri sürekli olarak birbirlerinin arasına, içine karması düşüncesi üzerinde duruyoruz; bu dokumanın –bu dokunun- içinde kaybolan özne, kendini çözüyor, bir örümceğin, ağını yapmakta kullandığı salgılarının içinde kendi kendini eritmesi gibi."⁸

Roland Barthes metni bir dokuma parçası olarak görür. Yazarın metne dayalı bu bakış açısı metnin diğer metinlerle ilişkisini ön plana çıkarması açısından dikkate değerdir. Barthes'e göre verilen her yapıt bir önceki metinden parçalar taşır, onu değiştirip dönüştürerek yeni bir metin hâline getirir. İşte bu süreç

5. Kubilây Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, 2. bs., İstanbul 2000, s. 44.

6. Kubilây Aktulum, *age.* s. 28-29.

7. Kubilây Aktulum, *age.* s. 25-26.

8. Roland Barthes, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler Metnin Hazzı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006, s. 140.

metinler arası ilişki olarak tanımlanır. Roland Barthes'in yukarıdaki ifadeleri metinler arası ilişkide metnin anlamını çözecek olan okurun önemli bir paya sahip olduğunu gösterir. Okur, metin aracılığıyla kendine açılan kapıdan içeriye girerek yazarın metin içinde verdiği ipuçlarından hareketle âdeta metni yazmaya devam eder.

Metinler arasılığın nasıl ki Batı'da Mihail Bahtin, Julia Kristeva gibi kişiler tarafından ortaya çıkarıldığı gerçeği yaygınsa, Doğu'da da bir kuram hâline gelmeden önce eserlerde bilinçli ya da bilinçsiz şekilde kullanıldığına dair görüş yaygındır.

"Metinler arası tekniğin 20. yüzyıla has yeni bir teknik olduğunu ve post-modern yazarlar tarafından kuram hâline getirildiğini düşünmek; iktibas, telmih, irâd-ı mesel ve tazmin gibi klasik belâgat ilminin öne sürdüğü edebî kavramları bir tarafa bırakmak anlamına gelmektedir."⁹ Her eser bir öncekinden ilham alıyorsa o hâlde bu kuramın da bir önceki metinlerde yansıması vardır. "Orta Çağ edebiyatında –buna divan edebiyatı da dâhildir- içerik ve gide-rek biçim düzlemlerinde yüzyıllarca aynı öğelerin yinelenildiğini düşünürsek, metinler arasılığın -buna isterseniz taklit de diyebiliriz- hiç de yeni olmadığını görürüz."¹⁰ Bu açıdan metinler arasılık bir kuram hâline gelmeden önce hem Doğu hem de Batı dünyasında uygulanan bir unsur olarak görülebilir.

Bir metinde yer alan metinler arasılık, hem yazara hem de okura farklı imkânlar tanır. Bu imkânlar şu şekilde sıralanabilir:

1. Metinler arası ilişkide metin, tarihsel ve toplumsal ilişkiden hareketle âdeta dokuma bir kumaş hâline dönüşür. Yazar, metni dokudukça genişletir. Okur ise metni yorumladıkça zenginleştirir.

2. Metinler arası ilişki, okurun metnin konusu hakkındaki duygu ve düşüncelerini değiştirip geliştirir. Üstelik metinler arası ilişkinin varlığını tespit edebilen okurun bilgi seviyesi artar.

3. Okuyucu karşılaştığı metindeki cümlelerde ya da mısralarda onun çağrışım yaptığı asıl eseri saptayabilirse okuduğu eserden daha fazla estetik zevk alır. Bu durumun gerçekleşmesi okuyucunun bilgi birikimiyle doğrudan ilişkilidir. Kişi okumaları sırasında ne kadar çok metinle karşılaşarsa onların birbiriyle ilişkilerini daha hızlı ve kolay şekilde saptar. Yazarın önceki okumalar-

9. Ferhat Korkmaz, "Metinlerarası İlişkilerin Klasik Retorikteki Kökeni Üzerine Bir Araştırma", *Hikmet- Akademik Edebiyat Dergisi*, Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı, Yıl: 3, 2017, s. 71-72.

10. Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 76.

dan etkilenererek ortaya çıkardığı yapıt, okuyucu tarafından çözüldükçe anlamlı hâle gelir.

Öte yandan kuramcılarının metin ilişkilerini tespit etmeleri mukayeseli edebiyatın oluşumuna zemin hazırlamıştır. Eleştirmenler, birbirine benzeyen metinlerle karşılaştıklarında hangi eserin ilk eser olduğu konusunda araştırmalar yaparlar. Bu sırada yazarın hayatı, eserin yazıldığı tarihi dönem ve sosyal koşullar dikkate alınmaz. Metinler arasında kıyaslama yapılırken dikkat edilen tek nokta metnin kendisidir. Onlar, kaynak metni “alt metin”; türeyen metni ise “ana metin” olarak kabul ederler. Metinlerin olay örgüleri ve yazarın kullandığı kelimeler incelenerek birbirleriyle benzer veya farklı yönleri ortaya çıkarılır.

Romanlarda metinler arası ilişkiler parodi, pastiş, gönderge vb. teknikler ile ortaya koyulur. Metinler arası ilişkiler hem modern romanlarda hem de postmodern romanlarda görülür. Modernistler farklı metinleri daha çok estetik bir unsur olarak kullanırken, postmodernistler ise bir oyunun parçası olarak kullanır. Postmodernistler bu şekilde anlatıya sanal bir gerçeklik kazandırırılar.¹¹ Bu tekniklerin bilinmesi konunun daha iyi öğrenilmesi bakımından önemli olacağı için bunlardan bazılarını aşağıda kısaca değinilmiştir.

Parodi, metinler arası alışverişin türlerinden biridir. Parodinin kullanıldığı metin, kendinden önce yazılan metni alaycı şekilde taklit eder. Parodi, “Ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütünü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçim ile öz arasındaki karşıtlık kullanılarak gülünç etki yaratan bir oyun türü”dür.¹²

Eserinde parodi tekniğinden faydalanan yazar, bilgi birikimine sahip olan okuyucu kitlesine hitap eder. Üstelik alay konusu yaptığı eserin kusurlarını görmeyi okuyucuya bırakır.

Pastiş, önceden yazılmış metnin üslup özelliklerinin taklit edilmesidir. Parodide içerik taklit edilirken pastişte üslup taklit edilir. Pastişin bilinen iki kullanımı vardır. İlkinde belli başlı yazarların tarzı yeniden canlandırılırken ikincisinde önceki eserin müphemlikleri ön plana çıkarılır. İkincisinin parodiden tamamen ayırt edilmesi mümkün değildir. Dikkat edilecek husus parodist, orijinal eser zikrederken pastişçi çeşitli üslupları karıştırarak yeniden yaratır.¹³

Gönderge, yazarın eserinde bir eser ya da yazar adını anmasıyla oluşan metinler arası yöntemdir. Göndergede anılan kişiden ya da eserden alıntı yapılır-

11. Hakan Sazyek, “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler Ve Yönelimler”, *Hece*, C. 2, S. 65/66/67, 2017, s. 607.

12. *Türkçe Sözlük*, hzl. Şükrü Halûk vd., Türk Dil Kurumu, 10. bs., Ankara 2009.

13. Hasan Boynukara, *Modern Eleştiri Terimleri*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1997, s. 192.

maz. Kubilay Aktulum, göndergeyi şu şekilde açıklar: “Geniş anlamıyla bir metinde bir çağın, bir türün (yazınsal olsun ya da olmasın), bir geleneğin vb. yanmetinsel göstergelerden biriyle olduğu kadar yalnızca yapıt başlıklarının, yazar adlarının ya da bir roman, trajedi, şiir kişinin, tarihî bir kahramanın, kutsal kitaplardan birinin adının açıkça anılması alıntısız göndergeleri için içine sokar.”¹⁴

Anıştırma, bir eseri doğrudan ifade etmeden onu okuyucuya sezdirme tekniğidir. Anıştırma, gönderme tekniğiyle birbirine benzer. Bu iki tekniğin birbirinden ayrılmasında dikkat edilecek temel husus anıştırmada doğrudan alıntıya yer verilmemesidir. Gönderme tekniğinde doğrudan eser ya da yazar adından söz edilir.

2. Üstkurmaca

Üstkurmaca 1960’larda bir terim olarak kullanılmaya başlanır. “Bir romanın ya da hikâyenin yani kurmaca bir metnin yazılma macerasının, başka bir kurmacaya konu olması”¹⁵ şeklinde tanımlanan üstkurmaca, özellikle postmodern metinlerde bilinçli şekilde kullanılır. Böylece modern dünyanın gerçekliğinin değişmezliğine olan vurgusu üstkurmaca ile ortadan kalkar.

Üstkurmaca tekniği yazar ve okuyucuya çeşitli katkılar sunmaktadır. Bu katkılardan kısaca şöyle bahsedilebilir:

1. Üstkurmacanın yer aldığı “Postmodern anlatıda yazar, çeşitli şekillerde anlatının içerisine girer. Bazen kurmacaya müdahale eder, bazen kendi anlatısını sorgular veya onunla alay eder. Bazen de okura anlattığı şeyin bir kurmacadan ibaret olduğu mesajını vermeye çalışır. Kimi zaman da anlatının yönünü değiştirmek için metni yönlendirir.”¹⁶ Okuyucu üstkurmacanın sağladığı etkiyle roman veya hikâyenin yazılış sürecine tanıklık eder. Böylece o, kurmaca bir dünyanın içinde olduğunun daima farkına varır.

2. Üstkurmaca tekniğiyle yazar, geleneksel roman tarzından uzaklaşır. Eserinde metnin nasıl kurgulandığından söz eder. Böylece yazar, eserinde neyin gerçek neyin oyun olduğu konusunda okuyucuyu düşündürür.

3. Oyun unsurunu kullanan yazar, kahramanlarını kendi kurguladığı dünyaya davet eder. Gerçeklikten kaçan roman kahramanları kısa süre de olsa kurgulanan oyun aracılığıyla rahatlar.

4. Üstkurmaca tekniği romanda anlatıcıyı yeniden etkin figür hâline getirir.

14. Kubilay Aktulum, *age*, s. 102.

15. T. Karataş, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İz Yay, İstanbul 2018, s. 347.

16. Yusuf Aydoğdu, “Postmodern Anlatıda Bir İmkân Olarak Üstkurmaca (Metafiction) Ve Murathan Mungan Öykülerine Yansımaları”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 10, S. 52, Ekim 2017, s. 62.

Böylece “Yazar, romanını hem yazmakta hem de kurmacasının içinde kendine figüratif anlamda yer açmaktadır. Zira postmodernist romanda yazmak ve yaşamak iç içe geçmiştir.” (Sazyek, 2017: 605.)

5. Oyun unsuruyla kurulmuş bir metinle karşılaşan okuyucu, okuma boyunca son derece aktif olur. Aksi hâlde kurgunun içinde yer alan oyun içinde oyun unsurunu fark edemez. Bir puzzle parçası gibi ince ince romana işlenen oyun unsuru, okuyucunun dikkatiyle çözülmeye çalışılır.

6. Postmodern metinde üstkurmaca tekniğinin etkisiyle parçalılığın ve bölünmüşlüğün yer almasından dolayı geleneksel romandaki gibi bütüncül bir kurguyla karşılaşılmaz. Bu durum okuyucunun metindeki olay ve kişilerle özdeşleşmesini engeller.

3. Tehlikeli Oyunlar’da Yer Alan Postmodern Öğeler

3.1. Metinler Arasılık

Tehlikeli Oyunlar’da metinler arası ilişkilerden parodi, anıştırma, gönderge, gönderme (atıf) teknikleriyle karşılaşılır. Oğuz Atay, bu teknikleri kullanarak yapıtını zenginleştirerek genişletir.

Tehlikeli Oyunlar, W. Shakespeare’in *Hamlet*’i ile benzerlik taşır. Oğuz Atay metninin bazı kısımlarını bu eser ışığında yönlendirir. Dikkatli okur, Hidayet’in yazdığı oyunda askerin generaliyle olan konuşmasının W. Shakespeare’in *Hamlet*’iyle olan yakınlığını fark eder. *Hamlet*’te Marcellus ve Bernardo adlı subaylar, gece nöbetindeyken ölen kralın hayaletini görürler. Olayı Hamlet’in arkadaşı Horatio’ya anlatırlar fakat o, subayların kralın hayaletini gördüklerine inanmaz. Marcellus, Horatio’nun hayaleti görmesi için onu nöbet tuttukları yere çağırır ve o da hayaletle karşı karşıya gelir.¹⁷ *Tehlikeli Oyunlar*’da general; askere gece nöbetinde korkup korkmadığını sorar. Asker gece vakti her şeyin insan kılığına büründüğünü söyleyerek onu bir şeyin korkutamayacağını ima eder. General bu cevaptan hoşnut olmaz. Asker, horozun sesi duyulunca ruhların mezarlarına geri döndüğünü söylese de general bunun boş bir inanış olduğunu söyler.¹⁸ Oğuz Atay, *Hamlet*’teki sahneyle metnini parodiden yararlanarak ilişkilendirir. Böylece yazar, asıl metnin bir parçasını yeniden yazmış olur.

Oğuz Atay, anlatıda anıştırma tekniğinden faydalanır. Hikmet Benol ile *Yeraltından Notlar*’ın başkişisi arasındaki benzerlik bu duruma örnektir. Yeraltından Notlar’ın başkişisi yalnızlık ve kenara itilmişlik duygusuyla yeraltına

17. W. Shakespeare, *Hamlet*, çev., Orhan Burian, MEB, İstanbul 2004, s. 14-15.

18. Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, İletişim Yayınları, 33. bs., İstanbul 2015, s. 42.

sığırır.¹⁹ Ona göre insanoğlu nankördür.²⁰ Üstelik o, siz ve biz ayrımı yaparak kendine benzemeyenlerin hâlini şu sözlerle ortaya koyar: “İzin verin baylar, ben bu hepimizliğe dayanarak kendimi temize çıkarmıyorum ki. Benim nasıl yaşadığıma gelince; ben, sizin hayatta yarıda bıraktığınız şeyleri sonuna değin götürdüm. Üstelik sizler bu ödlekliliğinizi ölçülü davranış sayarak kendi kendinizi aldatıp avutuyorsunuz.”²¹ Anlatının başkişisi davranışlarından ve düşüncelerinden dolayı yeryüzündeki kişilerin hah, hah, ha!²² şeklinde kahkahalarına maruz kalacağından bahsederek var olan durumuna ironi de katar. O, aslında kendine güler. *Tehlikeli Oyunlar*’da Hikmet Benol *Yeraltından Notlar*’ın başkişisiyle benzer özellikler taşır. O da yalnızlık ve anlaşılamama duygularıyla gecekonduya sığırır. Kendine hayali bir hayat kurar. Sevgi de Hikmet’te var olan dünyanın insanı değildir.²³ Bu durum anlatının üçüncü bölümündeki Yalnızlığın Oyuncakları adlı kısımda da görülür. Hikmet, Yalnızlığın Oyuncakları’nda “Nihayet insanlık da öldü.”²⁴ der. Modern dünyanın yok ettiği insanlığı bu şekilde okuyucuya duyurur. Onun yaşadıklarının ardında vazgeçemediği gülüşleri vardır: O, “Ha ha”²⁵ şeklinde kahkaha atmaktan da vazgeçmez.

Oğuz Atay, eser ve kişi adlarını anarak metinler arası ilişkilerden biri olan gönderge unsurunu eserine dâhil eder. Oğuz Atay, anlatıda öncelikle *Satıcının Ölümü*, *Farelerle İnsanlar*, *Kurtlarla Kuzular* adlı eser adlarını zikreder: “HİKMET gençliğimde çok oyun seyretmişim albayım, oğlum Hidayet sen de dinle, Satıcının Ölümü, Farelerle İnsanlar, Kurtlarla Kuzular falan filân”²⁶ Anlatının ilerleyen kısımlarında Albay Hüsamettin’in gençlik yıllarında izleyip etkisi altında kaldığı oyunlardan ve oyun yazarlarından şöyle söz edilir: Albay “Otello (Arabin İntikamı) ve Hamley (Hain Baba) piyeslerine özenerek bazı manzum dramlar”²⁷ kaleme almıştır. Kant,²⁸ Gogol,²⁹ Polonius,³⁰ Goethe³¹

19. Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, çev., Ahmet Ekeş, Cem Yayınevi, İstanbul 1973, s. 44.

20. Dostoyevski, *age.* s. 35.

21. Dostoyevski, *age.* s. 165-166.

22. Dostoyevski, *age.* s. 19, 32.

23. Oğuz Atay, *age.* s. 202.

24. Oğuz Atay, *age.* s. 255.

25. Oğuz Atay, *age.* s. 100, 116, 125, 144, 451.

26. Oğuz Atay, *age.* s. 49.

27. Oğuz Atay, *age.* s. 405.

28. Oğuz Atay, *age.* s. 318.

29. Oğuz Atay, *age.* s. 404.

30. Oğuz Atay, *age.* s. 71.

31. Oğuz Atay, *age.* s. 410.

Cornelius³² da *Tehlikeli Oyunlar*'da tanınan kişilere yapılan göndermelerdir.

Yazar, Batı dünyasını da tanıdığını bu şekilde ortaya çıkarır. Tehlikeli Oyunlar, Franz Kafka'nın *Dönüşüm* romanından izler taşır. *Dönüşüm*'de Gregor Samsa bir sabah uyandığında kendini bir böceğe dönüşmüş hâlde bulur. Bu duruma kısa sürede alışır. Modern toplumda insanın bir değerinin olmadığı sa de ce yapılan işin değer kazandığı Franz Kafka'nın kurgusuyla ortaya çıkar. *Tehlikeli Oyunlar*'da Sevgi; Nursel Hanım'ın yanında kendini küçük bir böcek gibi görür.³³ Onu, bu düşünceye sevk eden şey, Nursel Hanım'ın kültürlü, marifetli bir kadın olmasıdır. Bu durum her iki metinde de kişilerin bir böcek kadar değersiz olduklarına işaret eder. Oğuz Atay, Franz Kafka'nın böcek imgesine Sevgi aracılığıyla gönderme yapar.

Tehlikeli Oyunlar'da şövalye romanlarının etkisi görülür. Nazım Bey, Sevgi'nin yanında kendini eski şövalyelerden biri olarak düşünür. Sevgi 'üşüyorum' diye mırıldanınca Nazım Bey, bir şövalye gibi kibar şekilde yerinden kalkarak Sevgi'ye: "Sizi canlandıracak, kanınızın deveranını sağlayacak ne gibi bir hizmette bulunabilirim?"³⁴ diye sorar. Nazım Bey, Sevgi'nin pısrık hâlde oluşundan dolayı ona bir şövalye gibi davranmaktan vazgeçer. Sevgi ile tavlâ oynarken de onunla alay eder. Onun bu davranışı anlatıda 'Şövalye alayı'³⁵ olarak nitelendirilir. Ayrıca Miguel de Cervantes Saavedra'nın *Don Kişot*'un başkişisi olan Alonso takma adıyla Don Kişot ile Hikmet Benol arasında da benzerlikler göze çarpar. "Her iki romanın başkarakteri de deliliğin sınırında bir yanılsama dünyasında bulunur. Don Kişot, artık kimsenin ciddiye almadığı şövalye romanlarındaki hayatı kendine özgü saf ve aşkın bir delilik içinde yaşar. Hikmet, içinde bulunduğu dünyada bir türlü içselleştiremediği değerler, kurumlar, kimliklerle yüzleşebilmek için kendine hayalleri, anıları ve gerçekler arasında soytarılığa yaslandığı geçişken bir dünya kurar."³⁶ Don Kişot nasıl ki adaletsizliklerin, yapılan haksızlıkların karşısında dimdik durarak ezilen sınıfın yanında delilik imajını kullanarak yer aldıysa; Hikmet Benol da gecekonduya sığınarak adil, çıkarsız şekilde yaşanılır bir dünyanın örneğini sunmaya çalışır.

Görülüyor ki metinler arası ilişki; asıl metnin konu, kurgu yönünden veya üslup açısından yeni yazılmış metne kimi zaman gönderge kimi zaman parodi kimi zaman anıştırma gibi teknikler aracılığıyla dâhil edilmesini sağlamakta

32. Oğuz Atay, *age.* s. 406.

33. Oğuz Atay, *age.* s. 223.

34. Oğuz Atay, *age.* s. 175.

35. Oğuz Atay, *age.* s. 177.

36. Cem Uçan, *Tehlikeli Oyunlar'da Rönesans Etkisi Ve Soytarılık*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat, İstanbul 2009, s. 43.

dır. Öte yandan Oğuz Atay'ın anlatısında pek çok metinler arası ilişkilerin yer alması, yazarın eserini özverili bir çalışma neticesinde ortaya çıkardığını gösterir. Çünkü yukarıda verilen asıl metin örneklerinin her biri anlatının içine ustalıkla yerleştirilmiştir. Hiçbiri metnin orijinalliğine gölge düşürmemiştir.

Yazarın anlatısında yer alan metinler arası ilişkileri fark edip çıkarmak okuyucunun görevidir. Okuyucu ne kadar çok anlatı ile karşılaşarsa metinlerin birbiriyle olan ilişkisini daha kısa sürede fark edecektir. Aksi hâlde anlatıda yer alan teknikler sıradan bir kurgu ögesi olarak düşünülecektir. Böyle bir durumda eserin zenginliği ile yazarın bilgi birikimi göz ardı edilecektir.

Okurun anlatıda yer alan metinler arası ilişkiyi görmesi için aktif bir okuma gerçekleştirmesi gerekir. Postmodern anlatının parçalanmışlığı arasında kaybolan bir okur, okuduğu metinden yeni bir anlam üretemez.

3.2. Üstkurmaca

Tehlikeli Oyunlar'da Oğuz Atay üstkurmaca tekniğini kullanarak metnine başka bir boyut kazandırır. Yazar, anlatının başkişisi olan Hikmet Benol'un gecekondudaki yaşamını uyku parantezine alarak kurgu içinde kurgu meydana getirir: "Ev başka, eşyalar farklı farklı. Hüsamettin Albayım ile yeni tanıştım, daha önce tanıımıyordum onu, yeni bir insan, emekli albay, albay, albay... uyu-mak üzeresin sigaranı söndür."³⁷ Hikmet Benol aracılığıyla yazar, oyun içinde yeni bir oyun oluşturur. Albay Hüsamettin, Nurhayat ve gecekonduda bu yeni oyunun vazgeçilmez unsurlarıdır. Albay Hüsamettin, Nurhayat Hanım ve gecekondunun üstkurmaca ibaret olduğu Hikmet Benol aracılığıyla ortaya çıkarılır. "Bu metinde her şeyin özünde kurmaca yatar. Hikmet'in gecekonduda ya da iç dünyasında kurguladığı oyunlar kadar, küçük burjuva dünyasındaki somut yaşam da kurmacadır. Metinde, insanlar gerçek benini yaşamazlar, toplumsal oyun kalıplarıyla yaşama oyunu oynarlar."³⁸ Hikmet, Bilge'ye: "Senin için her şeyi yaparım: Gecekonduyu ve dul kadını ve albayı ve oyunları hepsini silerim bir kalemde."³⁹ der. Yine anlatının ilerleyen kısımlarında hayatın bir oyun olduğunu vurgulayan Hikmet "Çünkü siz gerçek değilsiniz, albayım. Oyunu gerçekten seyretmek istediğinize göre siz gerçek değilsiniz. (...) Çünkü bir insanı gerçekten seyretmek isteyen, onun oyununa gerçekten katılan biri, o insanın ancak kafasında yaşayabilir."⁴⁰ der. Anlatının son bölümünün adı da Albay'ın kurmacanın kurmacasında yer aldığını gösterir niteliktedir: "ALBAY

37. Oğuz Atay, *age.* s. 33.

38. Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, 11. bs. İstanbul 2018, s. 106.

39. Oğuz Atay, *age.* s. 158.

40. Oğuz Atay, *age.* s. 351.

GİRER”⁴¹ Nurhayat Hanım’ın Hikmet’in düşünde yer aldığı onun ağzından “Dul kadın da, siz de karşı koymadınız. İnsana ancak hayallerinde karşı konulmaz, ancak rüyalarda olur böyle şeyler.”⁴² sözleriyle bir kez daha açığa çıkarılır.

Hikmet Benol, kendi hayallerini gerçekleştirdiği gecekonduca Nurhayat Hanım ve Albay Hüsamet’in gibi istediği kişileri bir araya getirir. O, “Oyunlarımıza kim karışabilir? Herkesi istediğimiz gibi yargılayabiliriz. Acaba gerçekten öyle mi? Oyunlarda bile olsa hür olmak mümkün mü?”⁴³ derken bunda pek de başarılı olamayacağını okuyucuya sezdirir. Kafasında kurguladığı oyunda kişileri zapt edemediği anlar da olur. Albay Hüsamet’in’e “Ha-haa. Bir de bana kafa tutuyor. İstersem seni şimdi emekli yüzbaşı yaparım da aklın başına gelir.”⁴⁴ diyerek onu, tehdit eder. Anlatının sonuna doğru: “Artık aklıma bile hükmedemiyorum. Beni dinleyen kalmadı albayım. Artık dayanamıyorum.”⁴⁵ dediğinde Hikmet için oyunun sonu gelir. Artık onun yapacağı tek bir şey vardır: Hayalindeki kişiler gibi, bölünmüş “Hikmetleri” de yok etmenin yolu olan: İNTİHARDIR. “Oyun içinde oyun olur mu?”⁴⁶ Albayın dediği gibi elbette olmaz. Bunun bir sonu mutlaka olacaktır. Hikmet’in hayal dünyası da son bulacaktır. “Hikmet’in bu oyunlarda başarılı olup olmadığı onun intiharıyla sembolik bir tarzda ifade edilir. Fakat bu intihar da Selim’in intiharı gibi aslında kendini gerçekleştirmenin bir yoludur.”⁴⁷ Hikmet’in yazma serüveninin sona ermesinin asıl nedeni şu sözlerde saklıdır: “Bir yaşantıyı tam bitirmeli. Hiçbir iz kalmamalı ondan. Yeni yaşantılar için.”⁴⁸ Oğuz Atay, bu sebeple oyunlaştırdığı anlatısına son verir.

Hikmet Benol, anlatıda “Ben kimdim, ya da kimi canlandırıyordum?”⁴⁹ diye sorarak kendine biçilen rollerin adamı olduğunu okuyucuya hatırlatır. O, Oğuz Atay’ın kurgu dünyasına aittir. O, *Tehlikeli Oyunlar*’da “Düzgün bacaklarının üzerinde hiç ağırlığı yokmuş gibi dolaşır.”⁵⁰ O, postmodern anlatılarda var olan dilden varlığın⁵¹ bir yansımasıdır. Hikmet Benol’un ete, kemiğe bürüneme-

41. Oğuz Atay, *age*, s. 463.

42. Oğuz Atay, *age*, s. 351.

43. Oğuz Atay, *age*, s. 338.

44. Oğuz Atay, *age*, s. 352.

45. Oğuz Atay, *age*, s. 459.

46. Oğuz Atay, *age*, s. 264.

47. Yunus Balcı, “Oğuz Atay’ın Romanlarında Kahramanlar”, *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. 16, S. 16, Yıl 2004, s. 47.

48. Oğuz Atay, *age*, s. 65.

49. Oğuz Atay, *age*, s. 106.

50. Oğuz Atay, *age*, s. 234.

51. İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Akçağ Y, 13. bs. Ankara 2012, s. 177.

yen hâli, ağırlığının olmamasında kendini belli eder. Hikmet Benol, masallardaki ‘bir varmış bir yokmuş’ sözüne bire bir uyar; çünkü o, gerçekle kurmacanın iç içe geçtiği bir hayata hapsolmanın ötesine geçemez. Oğuz Atay, kurmacanın sınırlarını zorlayarak Hikmet’e “Ben de hayalimde yarattıklarımla birlikte bir roman kahramanı olmak istiyordum albayım. Gecekonduya da bu nedenle geldim. Kimsenin eşine rastlamadığı bir olay yaratacaktım. Yaratıcı, kahramanlarıyla birlikte yaşayacaktı.”⁵² diye söyler. Oğuz Atay, bu şekilde modern anlatılardan çok farklı bir kurguya başvurduğuna işaret eder. Yazar, anlatının başkışısına bir yanda hayat denilen oyunu oynatır bir yanda da onun yazdığı oyunu oynatmasına izin verir. Okuyucu, anlatı aracılığıyla oyunso dünyaya davet edilir. Üstkurmacanın böylesine estetik bir tavırla okuyucuya sunulması *Tehlikeli Oyunlar*’ı postmodern anlatılar içinde ayrı bir yere ulaştırır.

Sonuç

Türk edebiyatında ilk postmodern anlatı olarak Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*’ı kabul edilir. Yazar daha sonra kaleme aldığı *Tehlikeli Oyunlar*’la benimsediği sanat anlayışını bir kez daha ortaya koyar. Oğuz Atay, anlatıları aracılığıyla modern dünyanın insanlığı hapsedmeye çalışmasına karşı çıkar. Bu sebeple anlatılarında modern dünyayı eleştirir ve bireyleri özgürleştirir.

Tehlikeli Oyunlar’ın postmodernizmle ilişkilendirilmesini sağlayacak unsurlar vardır. Oğuz Atay’ın metninde metinler arasılıktan yararlanması ve üstkurmacaya yer vermesi *Tehlikeli Oyunlar*’ın postmodern bir anlatı olduğunu gösterir.

Oğuz Atay’ın *Tehlikeli Oyunlar*’ı anlatının daha önceki metinlerden bağımsız olamayacağını gösteren başarılı örneklerden biridir. Oğuz Atay, eserinde metinler arası ilişkiyi kolaj, montaj gibi doğrudan esere dâhil edilen parçalar aracılığıyla kurmaz. O; anırtırma, gönderme, parodi vb. tekniklerini metninde yoğunlaşarak yeniden bir metin üretir. Yeni metnin önceki metinlerle olan bağı okurun dikkatiyle ortaya çıkarılır. Böylece hem önceki metnin hem de yeni metnin anlam dünyası genişleyip zenginleşir.

Üstkurmaca postmodern romanların olmazsa olmaz unsurlarından biridir. Oğuz Atay, bu unsur sayesinde hem okura eserin yazılma süreci hakkında bilgiler verir hem de eserin kurmaca bir dünyayı yansıttığına dikkat çeker. Bahsedilen teknikte eserin kurmaca dünyanın kurmacası olduğuna dair vurgu diğerine göre ön plandadır.

Postmodernistler dünyayı bir oyun olarak görürler. Onların metinleri de oyun içinde oyunu temsil eder. *Tehlikeli Oyunlar* da oyun olarak nitelendirilen

52. Oğuz Atay, *age*, s. 329-330.

dünyada var olan pek çok tehlikeyi okuyucuya oyunlaştırılmış bir kurguyla sunar. Metin, bu yönüyle modern sonrası dünyanın bir yansımasıdır.

KAYNAKÇA

- Aktulum, Kubilâ, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, 2. bs. Ankara 2000.
- Arslan, Fatih, “Postmodernizmi Yeniden Anlam(landırm)a Denemesi”, *Türk Dili*, S. 680, Ağustos 2008, s. 140-144.
- Atay, Oğuz, *Tehlikeli Oyunlar*, İletişim Yayınları, 33. bs. İstanbul 2015.
- Aydoğdu, Yusuf, “Postmodern Anlatıda Bir İmkân Olarak Üstkurmaca (Metafiction) Ve Murathan Mungan Öykülerine Yansımaları”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 10, S. 52, Ekim 2017, s. 57-68.
- Balcı, Yunus, “Oğuz Atay’ın Romanlarında Kahramanlar”, *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. 16, S. 16, Yıl 2004, s. 39-53.
- Barthes, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler Metnin Hazı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006.
- Boynukara, Hasan, *Modern Eleştiri Terimleri*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1997, s. 192.
- Çetişi, İsmail, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Akçağ Yayınları, 13. bs., Ankara 2012.
- Çetişi, İsmail, *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro*, Akçağ Yayınları, 5. bs. Ankara 2016.
- Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, 11. bs. İstanbul 2018.
- Fyodor, Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, (çev. Ahmet Ekeş), Cem Yayınevi, İstanbul 1973.
- Karataş, Turan, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İz Yayıncılık, İstanbul 2018.
- Kızılçelik, Sezgin, “Postmodernizm: ‘Modernlik Projesine’ Bir Başkaldırı”, *Türkiye Günlüğü*, S. 30, 1994, s. 86-96.
- Korkmaz, Ferhat, “Metinlerarası İlişkilerin Klasik Retorikteki Kökeni Üzerine Bir Araştırma”, *Hikmet- Akademik Edebiyat Dergisi*, Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı, Yıl: 3, 2017, s. 71-88.
- Menteşe, Oya Batur, “Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm”, *Türk Dili*, 1995, s. 273-283.
- Sazyek, Hakan, “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler Ve Yönelimler”, *Hece*, C. 2, S. 65/66/67, 2017, s. 599-619.
- Türkçe Sözlük*, haz. Şükrü Halûk vd. Türk Dil Kurumu, 10. bs., Ankara 2009.
- Uçan Cem, *Tehlikeli Oyunlar’da Rönesans Etkisi Ve Soyutluk*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2009.
- W. Shakespeare, *Hamlet*, (çev. Orhan Burian), MEB, İstanbul 2004.

CENGİZ ALİOĞLU'NUN MİNİMALİST ŞİİRLERİ

Yrd. Doç. Sebire MUZEFFERLİ*

Öz: Cengiz Alioğlu geçtiğimiz yüzyılın 60'lı yıllarından itibaren edebiyatımıza gelmiş, çağdaş Azerbaycan şiirinde avangard düşüncesiyle öne çıkan entelektüel şiirin temsilcilerinden biridir. Şair, eseri boyunca deneysel arayışlar yapmaktan yorulmamış, lirik metafiziği, düşüncelelerini alışılmadık bir şekilde ifade etme biçimi, zengin kelime dağarcığı, melodik-akustik yapısı, beklenmedik vizyonu, cesur deneyleri, bireysel üslupu, farklı anlatım tarzı ve çağrışımsal düşüncesiyle gri edebiyattan seçilmiştir. Şair, eserinde geleneksel şiir biçimlerine yönelip halk şiirine sadık kalsa da eseri çoğunlukla modernizmin estetik ilkelerini karşılamaktadır. "Sevgi oyunları", "Komşunun köpeyi", "Ruhumun Geometrisi", "Atlantis", "Toros Canavarı", "Çerçeve", "Kapı" kitapları avangard çevrede yazılan yeni yüzyılın ruhunu ve düşünce biçimini açıkça yansıtır. Sanatsal-estetik manevralar, şiirlere başlık seçme kültürü, geometrik şekillerin soyutlanması, aliterasyon bolluğu, metaforik metamorfozlar, şiirsel zıtlıklar, gerçeküstü yürüyüşler yazarın düşünce dünyasını farklı kılan yaratıcı argümanlardır.

Sesli şiirin en güzel örneklerini yaratan Cengiz Alioğlu, eserinde minimalist şiirlere de yer vermiştir. Minimalizm, Cengiz Alioğlu'nun şiirsel egzotizmini avangard kılan jestlerden biridir. Makalede Cengiz Alioğlu'nun farklı yıllarda yazdığı minimalist şiirler seçilerek farklı bakış açılarıyla yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: minimalizm, avangard, Cengiz Alioğlu, şiir, perspektik

MİNİMALİST POEMS OF CHİNGİZ ALİOĞHLU

Abstract: Cengiz Alioğlu is one of the representatives of intellectual poetry, which has come to our literature since the 60s of the last century and stands out with its avant-garde thought in contemporary Azerbaijani poetry. The poet was never tired of conducting experimental searches throughout his work, and was chosen from gray literature with his lyrical metaphysics, unusual way of expressing his thoughts, rich vocabulary, melodic-acoustic structure, unexpected vision, bold experiments, individual style, different narrative style and associative thought. Although the poet turns to traditional poetry forms in his work and remains loyal to folk poetry, his work mostly meets the aesthetic principles of modernism. The books "Love Games", "The Neighbor's Dog", "Geometry of My Soul", "Atlantis", "Taurus Monster", "Frame", "Door" clearly reflect the spirit and way of thinking of the new century written in the avant-garde environment. Artistic-aesthetic maneuvers, the culture of choosing titles for poems, abstraction of geometric shapes, abundance of alliteration, metaphorical metamorphoses, poetic contrasts, surreal walks are creative arguments that make the author's world of thought different.

Cengiz Alioğlu, who created the most beautiful examples of vocal poetry, also included minimalist poems in his work. Minimalism is one of the gestures that make Cengiz Alioğlu's

ORCID ID: 0009-0001-3337-3239

DOI: 10.31126/akrajournal.1596674

Geliş Tarihi: 05 Aralık 2024 / Kabul Tarihi: 06 Şubat 2025

*Azerbaycan Ulusal Bilimler Akademisi Nizami Genjavi Edebiyat Enstitüsü.

poetic exoticism avant-garde. In the article, minimalist poems written by Cengiz Alioğlu in different years were selected and interpreted from different perspectives.

Key Words: minimalism, avant-garde, Cengiz Alioğlu, poetry, perspective

Giriş

Çingiz Əlioğlu yaradıcılığında minimalist tərzdə yazdığı şeirlərə də yer vermişdir. Şair minimalist şeirlərini “Yığcamlar” adlandırır. Bu ona görədir ki, “Yığcam”ların “kökündə, məğzində cürbəcür təşbeh və bənzətmə kombinasiyalarının əllaməliyi yoxdur.” (Əlioğlu, 2006: 129). Bu cür şeirlərdə poeziyanın minimum fəzasında tam azadlıq var. Bu azadlıq minimalist şeirləri “sərt qalib məhdudiyyətlərinə tabe olan sonetlər, akroşeir, poetik tавтоloji mətnlər və eləcə də lap elə qoşma və gəraylıdan.” (Əlioğlu, 2006: 130) fərqləndirir; “müxtəsər olan hər şey həqiqidir, çünki ürəkdən gəlir” (Mineralov, 2019). Həm də belə bir qədim maksima var: “fikirlər genişliyində sözlərə dərisqallıq mövcud olmalıdır.” (Əlioğlu, 2006: 129).

Minimalist şeirlərdə artıq ifadələrə, süni epitetlərə, “antropomorf metaforalara” qəti yer yoxdur. Təsirli bir quruluşun, yüksək ifadələrin rəddi minimalizmin əsasını yaradır. Minimalist şeirlər ənənəvi poetik ətalətdən uzaq şeirlərdir.

*Yaxşı şeir
Heç vaxt
Çox olmur
şeirlə
heç vədə
qarın tox olmur... (Əlioğlu, 2003: 129).*

“Minimalist şeir nöqteyi-nəzərinə bütün açıq-saçıq bağlayıcılardan (“kimi”, “tək”, “bənzər” və s.) gen-böl istifadə, aşmamağa çalışan sərxoşun yapışmaqçün hər şeyə əl atmaq cəhdi gülüncdür.” (Əlioğlu, 2006: 131).

Belə istifadələr oxucu təsəvvürünü mümkün qədər sarsıda biləcək vasitələrdir. Bəzən tək misra belə bitkin təsəvvür yarada bilir.

korun övladı oldu, uşaq işıq işartısı. (Əlioğlu, 2004: 99).
Yaxud :
qar üstə çinar xəzəli
bir sürü qar izləri... (Əlioğlu, 2004: 99).

Tamın bir hissəsi kimi səslənən mini-misralarda böyük məna lakonizmə sıxlaşdırılıb. Minimalist poeziyanın lakonikliyi onu aforizmin imitasiyasına yaxınlaşdırır. Basyönün fikrinə görə, əşya və hadisələrin ilk öncə “daxili gözəlliyini” və ya “ruhunu” ürəkdən duyub, sonra sadə sözlərlə ifadə etmək

gərəkdir.”(Əlioğlu, 2006: 133). Minimalizm daha çox ümumi kontekstə diqqət yetirir. Milli ədəbiyyatda da bu janr, yəni az sözlə çox fikir ifadə etmək texnikası bizim şairlərin yaradıcılıqlarında da istifadə olunub. Məsələn, Çingiz Əlioğlunun fikrincə, Fikrət Qocanın “Gecə yaman uzundur” misrası bütöv poemanı əvəz edə biləcək mono misra səslənir.

Çingiz Əlioğlunun Minimal Şeirlərində Avangard Ruh

Qərb modern anlayışı kimi xarakterizə olunan, monoşeir, təkmisra kimi bünövrə daşlarından hörülmüş minimalist şeirlər Çingiz Əlioğlu poeziyasında özünəməxsus yer tutur. Şairin “Çərçivə”, “Qapı”, “Avand”, “Qonşunun iti”, “Ruhumun həndəsəsi” kitabları minimalist şeirlər toplusudur.

*Həyat bir şahmatsa qismət matımdır
Mən məğlub olanda əslim oluram.
Hər günüm sabaha ultimatumdur,
Hər sabah dünənə təslim oluram... (Əlioğlu, 2015: 200).*

*Mən səni ən gözəl sözdən toxudum
Üzbəüz gələndə eh qoca hərif
Çaşdırıb hərfini yanlış oxudum. (Əlioğlu, 2015: 356).*

Minimalist tərzdə yazılan, az sözdən dünyanı, yaşamı, həyatı ifadə edən misralarda binar ziddiyyətlər, insanın özünüdərk, yaşam kadrosu verbalizə edilib.

Minimalist şeirlər “yığcam maksim”lərlə dünyanı, həyatı, yaşamı metafizik və “fizik” (real) seyri, fərdin ətraf aləmdə itib-batmayan, batmaq istəməyən ruhunu ifadə edir (Əlişanoğlu, 2024: 98).

Bu sətirlərin alt qatında şair həyat fəlsəfəsilə yaşayır. Bu şeirlər “tək bir misra – və eyni zamanda tamhüquqlu bitkin bir nəzm nümunəsi...” (V.Y. Bryusov) kimi qiymətlidir. Çingiz Əlioğlunun minimalist şeirlərində avangard qəhrəmana xas aqressiya görünür. Bu aqressiya yarımçıq qalmış arzularla, cəmiyyətin sosial problemlərilə “qidalanır”, böyüyür. Bu aqressiyanın, üsyanın mərkəz nöqtəsini tapmaq elə də çətin deyil. Bədii ədəbiyyatın predmeti nə olursa olsun, birbaşa və ya dolayısı yolla insana bağlıdır.

Minimalist şeirlər də “Şərq dünyaduyumuna – təbii uyarlıqla bütün canlı və cansızların birləşdiyi, əlaqədə olduğu bir hissənin insan təşkil etdiyi aləmə” (Əlioğlu, 2006: 133)üz tutur. Çünki “hər bir təsvir obyektini öz ideya-bədii başlanğıcını insanın ona fəlsəfi baxışından götürür, estetik münasibətə nəzərən mahiyyət qazanır.” (Vahid, 2019).

Çingiz Əlioğlunun da minimalist şeirləri səsinə dünyaya duyurmaq istəyən,

cəmiyyətdən, həyatdan, gördüklərindən şikayətçi fərdlərin iç səsləridir. Çingiz Əlioğlunun “Yığcamlar”ı insan xislətini açmaq üçün mükəmməl vasitədir. Minimalist şeir - az və öz olmağın ünvanıdır.

*İstər gözünü göyə
İstəyirsən yerə dik,
Yenə mömin deyilsən
Yeretiksən, yeretik.* (Əlioğlu, 2003: 375).

*Bu dünyada hər adam
Bir şey ilə baş qatır.
Qata-qata qatıra
Dönür adamlar baxır.
Qatır olanda nolar,
Azacıq fərqləri var:
Xırdaları adidir
İriləri baş qatır.* (Əlioğlu, 2003: 376).

*Allah da qocadır sevin qocanı
yetimin istəyi huşundan çıxır
varlığının gur yanan ocaq tüstüsü
kasıbın təpəsi tuşundan çıxır.* (Əlioğlu, 2003: 134).

Minimalist şeirlərdə “zaman o qədər qısadır ki, təsvir yox, adlandırma vacibdir. Qalan hər şey oxucunun təsəvvüründən, xəyal gücündən asılıdır”. (Vahid, 2020: 101)

*Yenə də sənsizəm...və s., və ilaxır...
Saat axır, həftə axır, il axır...* (Əlioğlu, 2010: 222).

*dəniz
bu dəniz
təmiz olmur heç vaxt
çirklidir təmiz...* (Əlioğlu, 2010: 222).

Çingiz Əlioğlu “Fraqmentlər” (esselər, düşüncələr, müsahibələr) adlı kitabında “Minimalist şeir və yaxud Yığcamlar barədə” yazdığı məqalədə rus şairi Aleksey Andreyevin “yıxıldım-ulduzları gördüm” minimalist şeirindən istifadə etməklə minimalist şeirin eləcə də oxucu təsəvvürünün mahiyyətini açmışdır. “...Aleksey Andreyevin “yarımçıq körpü effekti”ni xatırladan bir ifadəsi, zənnimizcə, bu şeir formasının tərifini dəqiq müəyyən edir: “təsəvvürü-

nüzə gətirin ki, çay kənarında gəzinirsiniz və qarşınıza tikintisi başa çatmamış körpü çıxır – bu, sadəcə dirəklər, dayaqqlar dözüdür və gedib ancaq çayın ortasına çatır. Təbii ki, belə olan halda sizin o taya əliniz yetməz – körpü hələ ki, yoxdur; di gəl siz təsəvvürünüzdə körpünü ani olaraq qura bilər və onun qarşı tərəfdə haraya dirənəcəyini, demək ki, dəqiq müəyyən edirsiniz. Müasir minimalist şeir, bax, belə işləyir.” (Əlioğlu, 2006: 130).

Fikrin bu məqamında M.Baxtinin şairlə oxucunun həqiqi görüşü adlı estetik hadisəni yada salmaq gərəkdir ki, “bu görüşün umulduğu səviyyədə baş tutması hər iki tərəfin eyni mədəni, intellektual “sahəyə” malik olmasından asılıdır.” (Vahid, 2020: 103). Belə ki, minimalist şeir də intellektual poeziyanın bir janrıdır. Çingiz Əlioğlu poeziyası intellektual poeziyadır.

Çingiz Əlioğlunun Minimalist Şeirlərinin Forma- Struktru

Çingiz Əlioğlunun minimalist şeirləri forma-struktur cəhətdən də diqqət çəkir. Şeirlərində rus ədəbiyyatından götürülmə epigrafla oxucuya ipucu verir. Şair şeirin ruhunu oxucuya öncədən duyurmağa çalışır.

“Yaxşılıq etmə ki, pislik görməyəsen”.

Rus atalar sözü

İnsan xeyirxahlığı

Büllur şüşə, boş qabdır.

İçində acı şirə

Göz yaşıdır, güləbdir. (Əlioğlu, 2010: 225).

Və yaxud:

“Hərəkət yoxdur dedi, saqqallı qoca”...

A.S.Puşkin

Səndən hərəkət,

Məndən bərkət,-

Dedi...

Nə bir rükət

Namaz qıldı,

Nə ürək etdi

Nə əlinə kitab aldı.

Hərəkət etdi, -

Qıs-qıvrıq

Toqqasını bərkidib

Hərki-hərlikdə

Reketə getdi... (Əlioğlu, 2015: 22).

Bu şeirlərdə həyat xəritəsi konturlanır. Çingiz Əlioğlu poetik kontrastlarla

yaşamın alt qatını üzə çıxardır.

*Hərdən elə sandım ki,
Həyat adlı hörgüyə
Yapışmayan yad daşam
Demə heç vaxt yatmayan
Mürgüsüz bir yaddaşam...*(Əlioğlu, 2015: 52) .
*Boşalmış bədən satılır...
Ruhun tərk etdiyi can
İcarəyə verilir...* (Əlioğlu, 2015: 52).

*Yaxşı – pisin olması,
Pis – yaxşının pis olmasıdır.
Nəticə – dördün ikiyə nisbəti
Yaxşılar – təkamseyrək
İsbata ehtiyac olmayan tənlik.
Pislərin tingliyi.
Tünlükdür, tünlük...* (Əlioğlu, 2015: 52).

Çingiz Əlioğlunun minimalist şeirlərini konseptual şeirlər kimi qəbul etsək görürük ki, bu şeirlərin əsas obrazı tənha insan obrazıdır. Şair mini-şeirləri ilə təhnaləşən insan bədəninin illustrasiyasını çəkir.

Tən-ha-liq

*LiQqa kimi çəkir HA,
TƏNimi TƏN-HA-LIQ...* (Əlioğlu, 2015: 53).

İnsanın emosional vəziyyətlərindən biri olan tənhalıq sosial izolyasiya nəticəsində yaranaraq iki şəkildə - özünə qapanma və yaradıcılıqla sonlanan pozitiv tənhalıq və özünü cəmiyyətdən təcrid edən neqativ tənhalıq formalarında təzahür edir. Cəmiyyət tərəfindən anlaşılmamaq insanları tənhalığa gətirir.

“Bu baxımdan sənət adamları cəmiyyət üçün marjinallaşır, fərqlilikləri anlaşılmır, duyulmur. Bu zaman tənhalıq insanı özünə çəkilməyə, hər hansı bir şəkildə ifadə olunmaq istəyi isə sənətlə həmdəm olmağa sövq edir”. (Vahid, 2020: 105)

*Tanı öz yerini
Şairim tanı
Qanmayan danır səni
Tanrı ki danmır
Tanrı tanır səni*

*Anır anında
Dirinə sahib duran yox
Ölünü anrı buraxmır
Tanrı dərgahında
Məzarın hazırda
Hər an yanında...* (Əlioğlu, 2003: 52).

Mətniçi istinadlar minimalist poeziyanın xarakterik cizgilərindən biridir. Sanki şair mətn daxilində zaman maşını ilə keçmişə qayıdır, yaşanmış təcrübəni indiki zamana daşıyaraq hadisələri cari zamana uyğun yeni biçimdə qurmağa çalışır.

*“İnsan-düşünən qamışdır” –
Bunu Paskal deyib...
“Düşüncəsizlər
Düşünənlərə hər an qamışdır!” –
Bunu da mən deyirəm.* (Əlioğlu, 2004: 152).

Minimalist şeirlər həm də “söz, ağıl oyunudu, qafiyə qaydaları haqda ev tapşırığı”dır.” (Nurgül, 2015). Bu cür söz oyununda paronimlərdən də geniş istifadə olunur. Paronimlərlə oyun mətnə estetik effekt verir.

*Bədvi ərəblə, bir əldə badə,
Verdi bir ömrü badə
“Lambada Badam”!* (Əlioğlu, 2015: 152).

*dünən axşam
bir şer qaraladım
ağlamam qaldı
səhər durub
bir də baxdım
gülmək tutdu məni
ağlamam qaldı.* (Əlioğlu, 2015: 152).

Sonuç

Çingiz Əlioğlunun minimalist şeirləri yeni düşüncə tərzini ortaya qoyur. O, az sözlə İnsan konsepsiyasını, həyat kredosunu poetikləşdirən etüdlər cızır. Şairin poetik mətnlərində poetik tamlıq, avaz və vurğu bütövlüyü, deyim ekspressiyası və poetik-fəlsəfi məna həmişəyaşardır. Çingiz Əlioğlunun avanqard poeziyası bu günün mənzərələrini özündə görükdürərək öz aktuallığını daimi qoruyub saxlayan poetik nümunələrdir.

Yrd. Doç. SEBİRE MUZEFFERLİ

KAYNAKÇA

- Əlioğlu Ç. (2003). Ruhumun həndəsəsi. Bakı, Qapp-Poliqraf.
- Əlioğlu Ç. (2004). Avand. Bakı, Vektor.
- Əlioğlu Ç. (2006). Fraqmentlər (esselər, müsahibələr, düşüncələr). Bakı, Çinar-Çap.
- Əlioğlu Ç. Çərçivə. (2010). Bakı, Təhsil.
- Əlioğlu Ç. Qonşunun iti. (2015). Bakı, Mütərcim, AYB.
- Əlişanoğlu T. (2024). <https://edebiyat.az/edebi-tenqid/2231-tenhran-elsanoglu-muasir-azerbaycan-edebiyati-ocerkleri-rasim-qaracanın-avanqardistikasi.html>
- Vahid M. Ədəbi “Kəpənək effekti”. (2020). Bakı, Elm və təhsil.
- Vahid M. Tamamlanmamış fikrin poetikası. (2019). Ədəbiyyat qəzeti, 22 iyun.
- Nurgül. Minimalist şeir necə yazılır. / <https://kaspi.az/az/minimalist-seir-nece-yazilir?>
- Mineralov Y.İ. Poeziyada minimalizm / <https://kaspi.az/az/yuriy-ivanovi-mineralov-poeziyada-minimalizm>.

ÖMER SEYFETTİN'İN EVLİLİK TEMALI KISA HİKÂYELERİNDE ÇİFTSESLİ VE TEKSESLİ SÖYLEM

Gizem ÖZKAN

Öz: Ömer Seyfettin, (1884-1920) hikâye, şiir, roman, inceleme türlerinde eserler vermiş bir Türk edebiyatçısıdır. Bilhassa, hikâyelerini kaleme alırken kullandığı çeşitli teknikler ve güçlü söylemleriyle çağdaş Türk hikâyeciliğinin gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır. Edebiyat teorisini Mihail M. Bahtin'in (1895- 1975), çiftseslilik ve tekseslilik metotları ekseninde incelenen Ömer Seyfettin'in kısa hikâyelerinde dönemin sosyal, toplumsal, kültürel değerleri yansıtılırken aynı zamanda kahramanların sorgulayıcı ve eleştirel tutumlarıyla çiftsesli söylemin metinler içerisinde inşa edildiği gözlemlenmiştir. Mektup biçiminde yazılan *Erkek Mektubu* hikâyesinde ana kahramanın öznel benliğini, geçmişini ve içinde bulunduğu zaman dilimini yegâneleştiren monolojik söylemin egemenliği nedeniyle çiftsesli yapının tahlillerine rastlanmamıştır. 19.yüzyılda gerçekleşen Batılılaşma hareketiyle birlikte sosyal hayatta dönüşümler yaşamaya başlayan Türk toplumu, modernleşme kavramıyla geleneksel öğretilerini sorgulamaya başladığında farklı medeniyetlerin kültürel normlarından ve hayat tarzlarından etkilenecek yeni bir yaşam biçimi ekseninde gerçekleştirmek istedikleri medeniyet dönüşümleri, yazarın evlilik temalı kısa hikâyelerinde sıkça işlenen olgulardan biri hâline gelmiştir. Bu çalışmada *Elma*, *Erkek Mektubu*, *Aşk Dalgası*, *Fon Sadriştayn'ın Karısı*, *Fon Sadriştayn'ın Oğlu* kısa hikâyelerinde evlilik kurumunun teksesli ve çiftsesli söylemleri dikkate alınarak çalışma kapsamında değerlendirilecektir. Makalede, aile büyükleri veya ebeveynler tarafından gerçek-leştirilen görücü usulü evlilikler sonucunda ortaya çıkan mutsuz ilişkiler, eşler arasında zayıf münasebetlerin yarattığı duygusal yoksunluklar, modernleşme hareketinin Türk gelenek, örf ve âdetleri üzerindeki etkileri ile Batılılaşma görüşünün evlilik kurumu ve kahramanlar üzerindeki tesirleri tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ömer Seyfettin, çiftseslilik, tekseslilik, evlilik temalı kısa hikâyeler.

POLYPHONIC AND MONOPHONIC DISCOURSE IN

ÖMER SEYFETTİN'S SHORT STORIES WITH MARRIAGE THEME

Abstract: Ömer Seyfettin, (1884- 1920) was a Turkish literary figure who produced works in the genres of story, poetry, novel and essay. Especially, through the various techniques and strong expression he used in his stories, he made significant contributions to the development of modern Turkish storytelling. In the context of literary theorist Mikhail M. Bahtin's (1895-1975) methods of dialogism and monologism, Ömer Seyfettin's short stories reflect the social, cultural and societal values of his time, while also presenting the heroes questioning and critical attitudes, through which a dialogic discourse is constructed within

ORCID ID : 0009-0005-2004-8591

DOI : 10.31126/akrajournal.1613034

Geliş Tarihi : 03 Ocak 2025 / Kabul Tarihi: 23 Şubat 2025

*Yüksek Lisans Öğrencisi; Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı.

the texts. In *Erkek Mektubu* (The Man's Letter), written in the form of a letter, the dominance of a monologic discourse that defines the protagonist's subjective identity, past and the time period in which he lives, prevents the analysis of a polyphonic structure within the story. With the Westernization movement that occurred in the 19th century, Turkish society began to experience transformations in social life. As they started to question their traditional teachings with the concept of modernization, they were influenced by the cultural norms and lifestyles of different civilizations. These efforts to create a new way of life centered on desired civilizational changes became one of the frequently discussed issues in the author's short stories with marriage theme. This study will analyze *Elma* (The Apple), *Erkek Mektubu* (The Man's Letter), *Aşk Dalgası* (The Wave of Love), *Fon Sadriştayn'ın Karısı* (The Wife of Fon Sadriştayn), *Fon Sadriştayn'ın Oğlu* (The Son of Fon Sadriştayn). The focus will be on evaluating the monologic and polyphonic discourses of the institution of marriage in these works. The article will discuss the unhappy relationships resulting from arranged marriages conducted by elders or parents, the emotional deprivation caused by weak relations between spouses, the effects of modernization movements on Turkish traditions, customs and norms, the impact of Westernization on the institution of marriage and the characters.

Key Words: Ömer Seyfettin, polyphony, monophony, short stories with marriage theme.

Giriş

Edebiyat dünyasının önde gelen kuramcılarından biri olan Mihail M. Bahtin, çiftseslilik ve tekseşlilik metotlarını, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* kitabında incelemiştir. Dostoyevski'den yaptığı çıkarımlar doğrultusunda karşılaştırmalı olarak incelediği monolojik ve diyalojik söylemleri edebî eserler ile analiz eden Bahtin, teorik bir çerçeve içerisinde sunduğu bu metotlar aracılığıyla önemli etkiler yaratmıştır.

“Bir oyunda kişilerden birinin kendi kendine yaptığı konuşma” olarak tanımlanan monolog (Türk Dil Kurumu, 2024), tekseşli bir düzlemde inşa edildiği için tekil bakış açısının ağır basan yönlerine sahiptir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, çeşitli görüşler, duygu ve düşünceler barındırmayan monolojik söylemde, sınırlı bir anlamın hâkimiyetiyle kurulan alanda birçok eksiklikler vardır. Birbirinden farklı fikir ve seslerin eksikliği nedeniyle bir kişinin duygu, düşünce ve bakış açısının gücü tarafından dayatılan muayyenlik; tutarlı, durgan görüşlerin doğmasına sebep olduğunda Bahtin'in de vurguladığı üzere, “kahramanlar ötekini gönülden olumlayamadıkları, sen varsın diyemedikleri için mahvolurlar.” (Bahtin, 2004: 54). Monolojik temalı eserlerde, iç dünyasında dış çevre veya kişilerle tartışmaya giren kahramanlar, duygu ve düşüncelerinin aktarımında bir diyalog alanının noksanlığı neticesinde karşıt görüşlerin ve seslerin, karşılıklı etkileşimlerin yetersizliği çok yönlü bir yaklaşımı ve anlamsal zenginliğin ön plana çıkmasını engellemiştir. Sorgulanabilen, birbirleriyle çatışan fikir ve düşüncelerin olmadığı tekil bir dünyada, kahramanlar çoğul bilinçlerin varlığından yoksundurlar. Böylece, yukarıda Bahtin'

in alıntısında vurgulandığı gibi, kahramanlar tek bir sesin, düşüncenin ekseninde var olmaktan rahatsız olsalar da mutlak otoritenin yarattığı sabit söylemi eleştirel, dinamik söyleme dönüştüremezler.

Türkçede çok seslilik anlamına gelen Polyphony kavramı, “aynı temayı farklı şekillerde söyleyen farklı sesler” (Bahtin, 2004: 94) olarak tanımlanır. Bahtin, söylemin çiftsesliliğindeki yönelim kavramını açıklarken rutin bir söyleniş tarzında dahi çift yönlü bir yönelim olduğunu belirtmiş ve bir bireyin iç monologlarında ve diyaloglarında da diyalojik söylemler ile kendi dünyasına yönelerek çiftsesliliğin varlığından bahsetmiştir. Bahtin’in aktarımlarından anlaşıldığı üzere, hayatın içerisindeki her yapı çok sesli bir oluşumdan ibaret-tir. Bu açıdan düşünüldüğünde, dolaylı söylem içerisinde yer alan çiftsesliliğin, monolojik söylemden farklı olduğu görülmektedir. Dolaysız söylem ve nesneleşmiş söylem tiplerinin, temsil edilen bir kişinin söylemi olduğundan bahseden Bahtin, çiftsesli söylemde yer alan “birbirlerine iç içe geçmiş anlamsal bağların yer alması” (Bahtin, 2004: 261) teorisi monolojik yöntemde yer almaz. Çiftseslilik metodunda, iki tonun, sözün, fikrin ya da çağrının varlığı monolojik söylemde bulunmayan olgulardır. Birden fazla bilincin çoğulluğu ve fertlerin birbirlerinden karşıt tutumları açık şekilde gözler önüne serildiğinde kahramanların dünyası monojikleştirilmeden özgürce yansıtılır.

Çiftseslilik söyleminde önemli olan bir diğer nokta anlamın öznelliği ilkesidir. Edebî eserlerde kahramanlar için anlam, bağımsız ve birden fazladır. Anlatı içerisinde okuyucuya aktarılan bir olay, her karakter için farklı anlamlar taşıdığından her kahramanın benimsediği düşünceyi ve ideolojiyi savunma girişimi çiftsesli bir yapının oluşmasına zemin hazırlar.

Türk edebiyatında Maupassant tarzı hikâyeciliğin temsilcilerinden biri olan Ömer Seyfettin’in evlilik temalı kısa hikâyelerinde, çiftsesli söylem aracılığıyla tahakküm altına alınan tezatlıkların varlığı, çok yönlü bir atmosferin ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır. Araştırmada ele alınan kısa hikâyeler içerisinde, çiftsesli metot kullanılarak mutlak bir gerçekliğe odaklanılmadan vaka ve durumların aktarımının gerçekleştiği görülmektedir. Böylece yaratılan karşıt söylemler vasıtasıyla, okuyucu farklı bakış açılarını ve olgularını değerlendirebilme şansı elde edebilmiştir. Monolojik söylemin hâkim olduğu *Erkek Mektubu* hikâyesinde, farklı muhakemelerin, karakterlerin ve düşüncülerin yer alması nedeniyle tekil bir doğruluk sunulmuştur. Çalışma boyunca, yazarın evlilik temalı kısa hikâyelerinde monolojik ve diyalojik söylem tekniklerine dikkat edilerek bir inceleme yürütülmüştür.

1. Bir Nesne Aracılığıyla İnşa Edilen Çiftsesli Söylem: Elma Hikâyesi

Evlilik ile ilgili kısa hikâyelerinde karşıt görüşleri ön plana çıkartarak bir olayı ya da durumu çözümleyen Ömer Seyfettin, iki cins arasındaki temel duygu ve düşünceleri okuyucuya aktarırken, bakış açılarındaki tezatlıklara odaklanarak çiftsesli kurmaca metinler meydana getirmiştir. Çiftsesli söylem metoduyla incelenen *Elma* hikâyesi, 25 Haziran 1909 yılında *Bahçe* dergisinde yayımlanmıştır (Argunşah, 2007: 104). Hikâyede uzun yıllar birbirlerine büyük bir tutku ve aşkla bağlı olan çift, evliliklerinde eski arzularını hissedemeyen iki karı kocaya dönüşmüşlerdir. Hikâyenin ana nesnesi olan elma, kahramanların içinde bulundukları zaman diliminde birbirlerine, sevgililik dönemlerine ve evliliklerindeki yaklaşımlarının tezatlıklarını vurgulamak amacıyla oluşturulan bir obje konumundadır. Bu bağlamda elma, yalnızca yenilebilecek bir meyve değildir; iki kahraman için ortak olan vakanın somut nesnesidir. Fakat aynı zamanda fertlerin farklı paradigmalara yaklaştığı bir cisimdir. Bu durum, yazar tarafından bilinçli bir farkındalıkla meydana getirilmiştir. Zira metin içerisinde, sıradanlaşan evlilik temasının aktarımından ziyade asıl gaye, kahramanların bir nesneye bakış açılarındaki çiftsesliliği yansıtabilmektir. Kahramanın eşi Süzin, dalgınlıkla eşinin soyduğu elmayı “Bu elma sana bir şey ihsas etmiyor mu, sevgilim? Sana kıymettar bir hatıra yâd ettirmiyor mu?” (Ömer Seyfettin, 2007a:103) sorusu, iki ayrı bellek için elmanın hatıralarındaki vaziyetin apayrı olduğu gerçeğini gün yüzüne çıkarmıştır. Birbirlerinden bağımsız, salt seslerin ve düşüncelerin etkisiyle erkek kahraman, elmanın kendisine anımsattıklarını hatırlamak için çocukluğuna dönmek zorunda kaldığında özel bir anı bulamaz. Ayrıntılı şekilde düşündükten sonra, 17.yüzyılda Newton’un kafasına elma düşmesiyle yer çekimi kanununu keşfettiğini hatırlar. Süzin ise ilk tanıştıklarında eşinin kendisine elma verirken Musset’den okuduğu şiiri hatırlar. Böylelikle iki farklı cinsin ortak nesnesi olan elma, çiftsesli söylemin en önemli olgusu hâline gelmiştir. Bu durumun ana nedeni, kahramanların bir objeyi değerlendirişlerindeki zıtlıkların, anlatı içerisinde çatışmalara sebep olmasıyla iki kahramanın öz seslerini duymamızı sağlayan bir araca dönüşmesinden kaynaklanmıştır. Kahramanların bir nesneye karşı kişisel üslupları, duygu ve düşüncelerinin çok boyutlu yönü sayesinde derinleşen çiftseslilik, Bahtin’in karşıt vurguların çatışması söylemiyle desteklendiğinde, birden fazla bağımsız düşüncenin hikâyedeki objeyle bütünleşmesine ve çeşitli bakış açılarının ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır. Böylelikle kahramanların “her sözünde karşıt vurgular çarpıştığında” (Bahtin, 2004: 61) farklı perspektiflerden doğan anlamın çok katmanlı bir yapıya kavuşmasına olanak tanınmıştır.

2. Ömer Seyfettin'in Görücü Usulü Gerçekleştirilen Evlilik Temalı Hikâyelerinde Çiftsesli ve Teksesli Söylem

Görücü usulü evlilik, kadın veya erkek bireylerin özgür iradesi dışında, genellikle ebeveynler ya da aile büyükleri aracılığıyla gerçekleştirilen bir evlilik biçimidir. Türk âdet ve geleneklerinde yaygın olan bu evlilik türünde bireyler, kimi zaman eş seçme sürecinde pasif, ikinci planda kalabilirken, kimi zaman da ebeveynlerin ve aile büyüklerinin fikir ve isteklerine karşı çıkarak eş seçme hakkını kullanabilirler. Birinci duruma maruz kalan bireylerin eş seçimi çoğunlukla aile bireylerinin istekleri doğrultusunda gerçekleşir. Bu başlıkta incelenen *Erkek Mektubu* ve *Aşk Dalgası* kısa hikâyelerinde Ömer Seyfettin'in birinci duruma maruz kalan fertlerin hikâyelerini kaleme alan yazar konumunda olduğu gözlemlenmiştir.

Erkek Mektubu, *İzmir* dergisinde 24 Ağustos 1907 yılında mektup biçiminde kaleme alınmıştır (Argunşah, 2007: 82). Hikâyede adı geçmeyen kahraman, arkadaşı Sermet'e evlendikten bir yıl sonra yazdığı mektup ile başından geçenleri anlatır. Birbirleriyle kadınlar ve evlilik hakkında münakaşalar yapmış bu iki arkadaşın ileride evlenecekleri eşlerden beklediği özellikler hayli farklıdır. Ana kahraman asabi, coşkulu, güzel, hisli bir kadınla evlenmek isterken; Sermet sakın, az güzellikte ve coşkunlukta bir kadınla hayatını birleştirmeyi arzu eder. Fakat vaka tertibi içerisine yerleştirilen olaylar nedeniyle adı geçmeyen kahramanın hayalleri âdeta düş kırıklığına dönüşür. Ailesi tarafından görücü usulüyle evlendirilmek istenildiğinde hayalindeki kişiyi, "Benim istediğim kız asabi, ince, narin, müteheyyiç son derece malumatlı, musikiye aşına, son derece güzel, son derece hassas olmalı. Beni mesut etmeli, ben de ebediyen size minnettar kalmalıyım. Adi, malumatsız, küçük, hissiz, sessiz istemem, bedbaht olurum." (Ömer Seyfettin, 2007a: 78) şeklinde tasvir eder. Bu noktada hikâyenin ilk kırılma noktası adı konmayan ana kahramanın evlenmek istediği kadın tipi ile görücü usulüyle evlendirildiği kadın tipi arasında benzerliklerin olmasına rağmen, yaşadığı çatışmalardır. Hayalini kurduğu hırçın, güzel, heyecanlı bir kadınla evlenmiş olsa da hayal kırıklıklarının başlıca nedenlerinden biri eşinin evlilik içerisindeki iletişim kalıplarını içselleştirememesinden kaynaklanır. Öyle ki, adı geçmeyen kadın eşin, dengesiz ruh hâlleri ve yaklaşımlarıyla sergilediği davranış bozuklukları, evlilik içerisinde sağlıklı bir yakınlık kurulamamasına yol açmıştır. Bu durumun ana nedeni ise kahramanların, ilişkilerin doğal süreci tanışma ve flört dönemlerini tecrübe edememelerinden dolayı bilinçli bir ilişki farkındalığı içerisinde olamadan aile büyükleri tarafından evlendirilmelerinden kaynaklanmaktadır.

Türk geleneklerinde görücü usulü evlilik biçimi yaygın olmasına rağmen,

Erkek Mektubu hikâyesinde bu olgunun yazar tarafından sıkça yerildiği dikkat çekmektedir. Özellikle tenkitlerinde yazar, kadın ve erkek kahramanın birbirlerini yeterince tanımadan evlenmeleri sebebiyle aralarındaki engellenemez mesafeye vurgu yaparak, metin içerisinde eşlerin birbirlerine karşı duygusal yoksunluklarını gözler önüne sermiştir. Hayalini kurduğu aşk evliliğine erişemeyen erkek kahraman, toplumun geleneklerine aykırı davranmaktan çekinen tutumuyla, evlilik müessesinde mutlu, huzurlu olmamasına karşın boşanmak ya da âşık olabileceği biriyle yeniden evlenerek geçmişteki hayallerini yaşamak istemez. Zira yaşadığı mutsuz evlilikten dolayı ruh hâli ve yaklaşımlarındaki değişim aşk, evlilik kavramlarına bakış açısının maziden farklılaşmasına neden olmuştur. Bu açıdan incelendiğinde, birbirlerine uygun olmayan düşünce yapıları, ayrık hayat görüşlerine rağmen erkek kahramanın, evliliğini mantık çerçevesi içerisinde sürdürmekten başka çözüm yolu olmadığını mesajı okuyucuya aktarılmıştır.

Evlilik kararını şahsi fikirleri doğrultusunda gerçekleştiremeyen adı geçmeyen erkek kahraman, eşine karşı davranış ve hareketlerinde tamamen eylemsizleşerek yalnız, içe dönük kalmayı tercih etmiştir. Karısının üzerinde kurduğu baskı ve zorbalıklar karşısında hem yapısal hem de ruhsal olarak pasifleşen kahramanın tek çaresi, yaşadıklarını iç mahkemesinde değerlendirdikten sonra arkadaşı Sermet'e bir mektupla aktarmaktır. Bu bağlamda, "*Erkek Mektubu* hikâyesi, tek figür tarafından yazılması ve cevapsız oluşu sebebiyle monolojiktir" (Sazyek, 2020: 350). Adı geçmeyen ana kahraman, mektup aracılığıyla iç dünyasını, evliliğini ve eşiyle ilişkisini arkadaşı Sermet'e aktarıırken, karşı tarafla bir diyalog içerisinde olma hissine kapılsa da sezgilerine ve yaşadıklarına cevap verebilecek ikinci bir şahıs bulunmamaktadır. Evliliğinde yaşadığı tezatlıklardan dolayı hayal-hakikat çatışması çerçevesinde iç dünyanın iletimini kendi söylemleriyle Sermet'e aktarmasıyla itiraf niteliği taşıyan mektubunda arkadaşının tepkisini, düşüncesini arar. Âdeta onunla karşılıklı bir diyalog içerisinde gibi "dinle" (Ömer Seyfettin, 2007a: 77) komutunu verir. Geçmişte birlikte konuştukları ve yaşadıkları durumları anımsadığında hatıralarının doğruluğunu kanıtlamak maksadıyla "değil mi azizim?" (Ömer Seyfettin, 2007a: 77) sorusunu karşı tarafta yönelterek bir cevap bekler. Ancak gereksordduğu soru gerek verdiği komutla yalnızca kendisiyle söyleşim kurarak, teksesli kimliğine yönelir. Bu açıdan incelendiğinde, "kendi kendini ikna etmektedir; kendisini temin edip kendi içini rahatlatır, kendi kendisinin karşısında bir başkasının rolünü üstlenir" (Bahtin, 2004: 288).

Bir başkasının varlığını, fikir ve duygularını "olumlama hareketiyle" adı geçmeyen kahraman tarafından türetilmeye çalışılan ikincil kişi, kahramanın

kendisini, evliliği ve eşi hakkındaki söylemlerini pekiştirmek amacıyla işlevselleşen bir unsura dönüşmüştür. Böylece anlatıdaki monolojik yapı daha da güçlenmiştir. Bahtin'in yukarıda belirtilen alıntısında vurgulandığı gibi, kahramanın iç dünyasında benimsediği diğer bilincin varlığıyla, kişisel döngüsünü sorgulayan tutumları, çok boyutlu bir söylem yaratmaktan ziyade, tekil dünyasında yoğun şekilde kurulan düzlemde yalnızca tek bir öznelliğin ve sesin varlığının baskın olduğu bir yapı ortaya çıkarmıştır (Bahtin, 2004). Ana kahramanın dünyası hâlâ tekildir ve küçüktür. İç çatışmalarına cevap verecek bir öteki şahıs olmamasına rağmen, arkadaşı Sermet'in düşüncelerini, söylemlerini arar. Kendi dünyası için başka bir sesin varlığına ihtiyaç duyar. Arkadaşının "olası ve varsayımsal bakış açısından" (Bahtin, 2004: 291) yanıt beklediğinde iç çatışmaları daha da dinamikleşir ve ötekinin varlığını cisimleştirmiş olur.

Araştırmada incelenen diğer hikâye *Aşk Dalgası*, *Genç Kalemler* dergisinde 23 Temmuz 1912 yılında yayımlanmıştır (Argunşah, 2007: 264). "Aşk toplumsal bir olgu olarak incelemeye çalışan Ömer Seyfettin," (Bektaş, 2019: 30) geleneksel değerler çerçevesinde şekillenen ve bireyler üzerinde derin izler bırakan bir kavram olarak ele almıştır.

Hikâyede adı konmayan kahraman, Kadıköy vapurunda manzarayı seyrederek aşk hayalleri kurmaktan kendini alamayan, geleceğe dair umutlu, romantik bir gençtir. Vapurda, on iki yıldır görmediği eski bir mektep arkadaşı-na rastlar. İki arkadaş sohbet etmeye başladıktan sonra aşk hayalleri içindeki kahraman, toplumun daha önce farkında olmadığı yeni yüzüyle karşı karşıya gelir. Görücü usulü evliliklerin sosyal hayattaki yansımaları, bireyleri derinden etkileyerek mevcut evlilik sistemini sorgulayan ve eleştiren insan figürlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu figürlerden biri de hikâyede adı geçmeyen eski arkadaştır. Kadın ve erkeğin evlilik sürecinde geçmesi gereken aşamalar, toplumsal kalıplarla belirlenerek bir yapı içerisine yerleştirilmiştir. Toplumsal normların belirlediği kuralların dışına çıkamayan bireyler, genellikle evliliklerini görücü usulüyle gerçekleştirmek zorunda kalmışlardır. Hikâyede adı geçmeyen eski arkadaşın, bu durumu tenkit eden sözleri toplumun iç yüzüne ışık tutmaktadır. Çünkü görücü usulü aracılığıyla gerçekleştirilen evliliklerin ritüelleri, her iki cins için de kısıtlayıcıdır. Bu sebeple hikâyede adı geçmeyen eski arkadaş, evlilik öncesinde karşı cins ile tanışma fırsatı yakalayamamaktan, birlikte vakit geçirememekten şikâyet eder. "Türklerin muhitinde aşk kesinlikle yasaktır. Bir cehennem makinesi, bir bomba, bir kutu dinamik kadar yasak. Bir Türk on dört yaşına girdi mi annesinden, ablasından, kız kardeşinden ve niha yet teyzesinden ve halasından başka bir kadının yüzünü göremez. O hâlde kimi sevecek!" (Ömer Seyfettin, 2007a: 257).

Hikâyede Türk örf, âdet ve geleneklerinde etkili olan sosyal normların, dinî

inanç ve manevi değerlerle bütünleşerek toplumsal hayatta muhafazakârlığın doğmasına yol açtığı anlaşılmaktadır. Bu durum, kadın ve erkek arasındaki iletişim eksikliğine ilaveten duygusal yoksunluğa da beraberinde getirmiştir. Adı geçmeyen eski arkadaşına göre, Türk toplumundaki hissizleşme, yaratıcı tarafından verilen bir cezadır ve bu durumun ana nedeni görücü usulü evliliklerin işleyişindeki süreçlerdir.

Allah'ımızın Türkiye'deki ezeli ve karşı gelinmez kanunu, yani içtimai vicedan, aşkı bütünüyle bize yasak ediyor. Türkiye'de kimse sevişemiyor. Ve kimse şimdiden sonra da sevişemeyecek... Çünkü sevmek için evvela görmek lazım. Hâlbuki konuşmak, anlaşmak sevişmek değil; hatta bir kerecik olsun yüzünü görmek imkânsız... (Ömer Seyfettin, 2007a: 258).

Evlilik aşamasında belirlenen rollerin sınırlı olmasının arka planında anne, anneanne, nane gibi kadın büyüklerin etkisi bulunmaktadır. Hikâyede Ömer Seyfettin'in adı geçmeyen eski arkadaş aracılığıyla yerleştirdiği yukarıdaki alıntı bir mesaj niteliğindedir. Zira kadın büyüklerin evliliklerin önceki ve sonraki dönemlerinde gereğinden fazla fikir sahibi olmaları ve kişisel menfaatleri doğrultusunda yakınlarına eş seçmeleri ileride ailevi sorunların ortaya çıkmasına sebep olabilecek önemli etkenlerden biri hâline gelmiştir:

“Genç kızlarla görüşmek ve birbirimizi sevmek asla mümkün olmadığından ‘evlenmek’ meselesi de onların ‘ailelerin’ elinde bir madendir. İstedikleri gibi işletirler. En birinci temelleri oğullarına yahut kardeşlerine çirkin bir kız almaktır. Tanımadıkları evlere ‘görücü’ giderler. Ve erkeklerin birçoğu bilmez ki bu görücü hanımlar güzelden ziyade bir çirkin ararlar... Ve mutlaka da bulurlar. Güzel bir kız alırlarsa kardeşlerinin yahut oğullarının onu seveceğini, onun lafını dinleyeceğini ve sonra kendi pabuçlarının dama atılacağını düşünmek onları çıldırtır. Güzellikten dehşetle ürkerler. Bunun için İstanbul’da koca bulamayan, evde kalan kızların yüzde doksanı en güzeller, en cazibeliler, en sevimlilerdir. Bu zavallı güzel Türk kızlarını görücü hanımlar beğenmez. Kimine alafranga, kimine sıska, kimine şirret gibi kusur bulurlar. Gayeleri tombul, beyazca, sessiz, mıymıntı, budala, cahil, ıslanmış tavuğa benzeyen kızlardır. Böyle bir kıza rast geldiler mi ‘Ah, işte bir melek’ diye haykırırlar ve başlarlar oğullarına, kardeşlerine mübağalandırarak anlatmaya... Zavallı erkek talihin kendine bir peri gönderdiğine inanır.” (Ömer Seyfettin, 2007a: 260-261).

Yukarıdaki alıntıda bahsedildiği üzere, görücü usulü evliliklerin gerçekleşmesinde etkili olan kadın aile üyelerinin, yakınlarına eş seçiminde samimiyetten uzak yaklaşımlarından dolayı evlilik birliği temelinden sarsılır. Adı geçmeyen eski arkadaşın eleştirdiği bu davranış biçimi yalnızca kuşak çatışması değildir. Kadın büyüklerin evlilik sürecine müdahale etmeleri, özellikle erkek kahramanları mutsuz bir evliliğe sürükleyen önemli bir faktördür. Hikâyede

adı geçmeyen eski arkadaş, kadın ve erkek bireylerin evlilik öncesi ve sonrasında edilgen konumlarından yakınırken evlilik ritüellerinde yeni, modern değerlerle oluşturulmuş bir düzen kurulmasını arzu etmektedir. Bu sistem içerisinde kadınların ve erkeklerin evlenecekleri kişiler hakkında söz sahibi olmalarını, birbirlerini görerek ve severek evlenmelerini, büyüklerin nizamları yerine bireylerin isteklerinin ön planda olduğu bir evlilik düzenini desteklemiştir.

Aşk Dalgası hikâyesinde, eski arkadaşın geleneksel ritüelleri sorgulayan düşünceleriyle, kadın ve erkek bireylerin evlilik kurumundaki konumları sorgulanırken, aynı zamanda adı konmayan erkek kahramanın, toplumun yapısal düzenine ve aşk ilişkilerine hâkimiyetinin yetersizliği dikkat çekmektedir. Hikâyede, eski arkadaşın geleneksel normlara yönelik eleştirel düşünceleriyle meydana gelen çiftseslilik, adı geçmeyen erkek kahramanın evlilik ve ilişkilerde olağan kabul edilen olgulara bakış açısının değişmesine neden olmuştur. Adı geçmeyen eski arkadaş, ana kahramanın bu kavramları algılayış biçimi ve dış dünyanın gerçekliğini vurgulayarak, açık bir polemikle bu durumu ona anlatır. Özellikle adı konmayan erkek kahraman hikâyenin başında aşk hayalleri içerisinde kendinden geçmişken eski arkadaş, içinde yaşadığı dünyada bu gibi gerçekler olmadığını, toplumda karşı cinse duyulabilecek herhangi bir sevginin ehemmiyetsizliğini göstermek istercesine onu “uyan” söylemiyle ikaz ederek aklını başına almasını gerektiğini ima etmiştir. Bu noktada birbirleriyle çatışan muhakemeler aracılığıyla inşa edilen çiftseslilik, toplumsal zıtlıkları gün yüzüne çıkartırken, aynı zamanda eski arkadaşın uyarıları sonucunda ana kahramanın gerçekleştirdiği iç konuşmalar, toplumun kimliğine dair diyalojik bir bakış açısı yaratmıştır. Örneğin, vapura bindiğinde tatlı aşk hayalleri içinde etrafı izleyip hayaller kuran adı konmayan erkek kahraman, arkadaşı ile gerçekleştirdiği sohbet sonrasında, hayalleri iç dünyasında âdeta korkunç bir fırtınaya dönüşmüştür. Bu durumun ana nedeni çiftsesli söylemin yarattığı “çatışan yalnızca kahramanlar değildir, olay örgüsünün gelişimindeki birbirinden farklı öğeler de birbiriyle çatışır, gerçekler farklı şekillerde deşifre edilir, karakterlerin psikolojisi kendi içinde çelişkilidir; biçim özün bir sonucudur” (Şklovski, t.y. :223) anlayışının hikâyenin temel fikri olmasından kaynaklanmıştır. Böylece kendisine sunulan toplumu incelemeye başladığında, adı geçmeyen kahraman daha önce fark edemediği birçok olguyu görme fırsatı yakalamıştır:

“...Vapurdan çıkanlara bakıyordum. Yarım saat evvelki tatlı dalgamı korkunç bir fırtınaya çeviren arkadaşımın söylediklerini, fertlerini ikiye ayıran, aşktan ve sevişmekten mahrum bırakan; annelerini, karılarını, kızlarını hapsederek asırlarca daldığı rüyasız ve granit uykusundan asla uyanmayan bir kavmin, bir cemiyetin sonu ne olabileceğini düşünüyor; dar tahtalar üzerinde

korkak bir dikkatle hızlı hızlı geçenlerin sessiz ve sedasız çıkışlarını, ürkek bir hayvan sürüsünün acele kaçışına benzetiyordum. Bunların içinde hiç dişi yoktu. Çoluk, çocuk, ihtiyar, genç, zengin, fakir hepsi erkekti.” (Ömer Seyfettin, 2007 a: 263).

Adı geçmeyen kahraman, iç dünyasında hayal ettiği aşk kavramının, toplumdaki algılanış biçimindeki farklılıklar nedeniyle, kendisini nasıl bir sonun beklediğini bilemese de idealize ettiği aşk, sevgi gibi manevi hislerin bireysel bir duygu olmaktan ziyade toplumsal normlar ve değerler tarafından şekillendirilen bir olgu olduğu gerçeğiyle yüzleşmiştir. Ömer Seyfettin’in hikâyesindeki, “...bu türden iç konuşmalar sadece suçluluk duygusundan kaynaklanan itiraflar değil, bazen de olumlu sonuçlar doğuran süreçleri gerçekleştiren itiraflar olarak çiftsesli bir nitelik taşımaktadır.” (Baş, 2019: 61).

3. Ömer Seyfettin’in Evlilik Temalı Hikâyelerinde Kültürler Arası Tezathıklardan Meydana Gelen Çiftseslilik

19. yüzyılda Tanzimat Dönemi’yle birlikte gerçekleşen yenileşme hareketi, sosyal, siyasi ve toplumsal alanlarda etkilerini çok yönlü bir şekilde hissettirmiştir. Bu dönemde modernizm akımıyla birlikte Doğu kültürü, Batı medeniyeti ile sık sık mukayese edilerek, iki farklı uygarlığın değer çatışmaları edebî eserlerde işlenmiştir. Ömer Seyfettin’in evlilik temalı kısa hikâyelerinde, Batılı kadın eş ile Doğulu erkek eş arasındaki anlaşmazlıkların odak noktasında tezat değerler ve içsel muhakemeler yer alır. Araştırmada incelenen *Fon Sadriştayn’ın Karısı* hikâyesinde oksidentalizm bakış açısının hâkim olması, erkek kahramanın Batı’yı ve kültürel değerlerini idrak etme sürecinde ait olduğu ulusun gelenek, görenek, ahlaki normlarını yeniden adlandırması, metin içerisinde çiftsesli bir atmosfer yaratmıştır.

Fon Sadriştayn’ın Karısı, *Yeni Mecmua* dergisinde 1918 yılında yayımlanmıştır (Argunşah, 2007: 261). Ana kahraman Sadrettin Bey, her iki evliliğini de görücü usulü ile gerçekleştirmiştir. Bir önceki başlıkta değinilen hikâyelerdeki olay örgülerine benzer şekilde, kahramanı evlilik kararı almaya iten nedenlerde herhangi bir değişiklik olmamış; kadın büyüklerinin ısrarı sonucu evlenmeyi kabul etmiştir. Adı geçmeyen eş, eğitilmiş, Fransızca bilen, piyano çalan, modern yaşam tarzına sahip bir kadındır. Evliliklerinin ilk döneminde, eşinin çağdaş özelliklerinden övgüyle bahseden Sadrettin Bey’in, bir mühlet sonra ilişkilerine karşı algısı değişmeye başlar. Aynı coğrafyaya mensup iki birey olmalarına rağmen Batı kültürünün prensipleriyle yetiştirilmiş bir kadınla evlilik sürdürmenin getirdiği fikir ayrılıkları, evliliklerini Doğulu koca ile Batılı kadın eş çatışmasına dönmüştür. Zira Türk toplumunun sahip olduğu kültürel yapılar çerçevesinde evliliğini sürdürmeye çalışan Sadrettin

Bey, geleneksel cinsiyet rollerini benimseyerek eşinin geleneksel bir ev kadını profili taşımasını beklerken, adı geçmeyen eş evlilik birliği içerisindeki görevlerini yerine getirmekten kaçınır. Öyle ki, eşi mutfağın nerede olduğunu bilmez, evi temizlemez ve tek amacı süslenip dışarı çıkmaktır.

Bir süre sonra Almanya'ya arkadaşının yanına gitme kararı alan Sadrettin Bey, farklı kültürel çevrenin davranış ve geleneklerinden etkilenecek, yaşadığı toplum ile Alman toplumu arasındaki farklılıkların evlilik hayatındaki görev ve sorumluluklara etkisinin farkına varmasıyla eşini kıyaslama içerisine sokar. Ömer Seyfettin'in, Türk ve Alman eş çatışmasında sunduğu çiftseslilik, Sadrettin Bey'in iç monologlarında okuyucuya aktarılmıştır. Evliliğinin getirdiği hayat tarzından dolayı sorgulayıcı bir tavır içerisine giren kahramanın, evliliğine bakışı artık çiftseslidir. Alman toplumundaki evliliklerde, kadınlar sayesinde var olan düzenli hayatı, kendi evliliğinde bulamayan Sadrettin Bey, eşinin evliliklerindeki rolünü istişare ettiğinde ona karşı bakış açısı değişmeye başlar:

“Alman kadını gördükten sonra benim müsrif, şık karım hayalime korkunç bir hasar kâbusu gibi geliyordu. İstanbul'a dönmek, borç içinde rezalet içinde sürünerek aç sefil ölmek... Yahut Alman kadını denilen bir mesudiyet makinesi olarak her şeyi silkip atmak... Rahat, müsterih, mesut yaşamak... Bu iki yoldan birisine muhakkak gidecektim. Ölüme mi? Yaşamaya mı? Ölümü tercih edemiyordum İstanbul'daki evimden, karımdan ürktüm. Kurtulmak, yaşamak için... Alman kadını kati bir ilaç, bir dermandı. Bir âb-ı hayattı.” (Ömer Seyfettin, 2007b: 256).

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere, Sadrettin Bey'in zihninde “ölmek” kavramı Türk kadınıyla hayat sürdürmek, “yaşamak” kavramı ise Alman kadını ile eşdeğer tutulmuştur. Yaşadığı ikilem, içsel konuşmalarıyla gün yüzüne çıkmıştır. Bahtin bireyin içsel konuşmalarını “kendi kendine konuşma esnasında birey, kendisiyle bir tartışmaya girer. Kişinin kendi benliğini keşfetmesine yardımcı olan bu tarz konuşmalarda kişi, kendi benliğiyle diyalojik bir ilişki kurar” (Bahtin, 2004: 181) şeklinde yorumlamıştır. Eşi hakkındaki sorgulamaları iç konuşmaya dönüştüğünde, tek kişiye ait farklı iki düşüncenin beraber duyulmasıyla meydana gelen çiftsesli söylemin varlığı dikkat çekicidir. Zira Sadrettin Bey'in içsel muhakemeleri, evliliği ve eşi hakkındaki görüşlerini yansıtırken, aynı zamanda evliliğiyle ilgili gerçek kanısı ortaya koyan bir söz olma niteliğini de taşır. Aynı zamanda, Sadrettin Bey'in düşünceleri aracılığıyla huzurlu, mutlu bir evliliğe sahip olma fikri ile yaşadığı mutsuz, düzensiz evliliğin gerçekliği, çiftsesli bir atmosferin oluşmasına neden olan bir diğer etkidir.

Türk eşinden ayrılıp Alman kahraman ile evlendikten sonra, hayatı düzene

girmeye başlayan Sadrettin Bey, Batı ahlakına sahip bir kadın ile evlenmenin mutluluğunu yaşar. İlk evliliğinde, evdeki işler görevliler tarafından yapılırken ve adı geçmeyen eş son derece müsrifken, Alman eş ev işinden anlar, eşine hizmet eder, güzel yemekler yapar, temizliğe önem verir, tutumludur ve çocuğuna bakar. Bu kısa hikâyede, iki farklı Batılı eş profili vardır. İlk eş, Batı kültürüyle yetiştiği için Doğu kültürünün temsil ettiği ritüellerden uzak dururken, Alman eş, evliliğine ve eşine karşı toplumsal cinsiyet rollerine uyumlu davranışlar sergilemiştir.

Fon Sadriştayn'ın Karısı hikâyesinin devamı olan *Fon Sadriştayn'ın Oğlu*, *Yeni Mecmua* dergisinde 1918 yılında yayımlanmıştır (Argunşah, 2007: 300). Yirmi beş yıl sonra Sadrettin Bey'in değişen bakış açısı ve hayat tarzı çarpıcı bir şekilde okuyucuya aktarılır. İlk hikâyede Alman kültürüne karşı büyük bir hayranlık besleyen Sadrettin Bey, bu hikâyede kendi değer ve yargılarını özümseyerek ulusal kimliğine dönüşünü gerçekleştirmiştir. Eşi Lida Hanım'ın ev içerisindeki sorumluluk bilinci, eşine karşı ilgili ve tutumlu yaklaşımları artık ana kahramana cazip gelmemekle beraber bir değer de teşkil etmez. Çünkü "siz" ve "biz" çatışmasından doğan farklılıklar, çiftin birbirlerine karşı aidiyet duygusu geliştirememesine neden olmuştur. Bu açıdan incelendiğinde *Fon Sadriştayn'ın Karısı* hikâyesinde Batılılaşıp adını değiştiren, kendi millî değerlerini, ülkesinin kadınlarını küçümseyen yaklaşımları, *Fon Sadriştayn'ın Oğlu* hikâyesinde yerini millî değer ve yargılarına önem veren bir söyleme bırakmıştır.

Hikâyede, "millî şair", "genç dahi" olarak bahsedilen Orhan Bey'in doğumu tüm ülkede coşkuyla kutlanır. Sadrettin Bey kutlamalara eşiyile katılmak ister. Lida Hanım uzun süredir Türkiye'de yaşamasına rağmen, Türk milleti için önemli olan bu adamı tanımamaktadır. Halk için büyük önem teşkil eden bu doğum gününün kendisi için bir önem ifade etmediğini "bu büyük günden bana ne! Bu sizin bayramınız" (Ömer Seyfettin, 2007b: 302) söylemiyle farklı bir bakış açısını temsil etmiş olur. Bu açıdan iki kahramanın, bir nesneye bakışlarındaki tezatlık kayda değerdir. Eşi ve Türk halkı için önem teşkil eden bir olguya Türk insanının algılayışıyla bakmayan Lida'nın bakış açısı, Türk insanının yaklaşımıyla örtüşmeyerek çiftsesli bir söylemi meydana getirmiştir. Dolayısıyla Lida, bu söyleme yeni bir yaklaşım getirerek, farklı bir anlayışı temsil etmiştir.

Hikâyedeki kahramanlardan biri olan Orhan Bey, ahlaki üstünlüğü ve yüksek eğitimi nedeniyle hem Türk toplumu hem de Sadrettin Bey için büyük bir önem teşkil etmektedir. Oğlunu Orhan Bey ile mukayese ederek, "O da şimdi

Orhan Bey gibi yirmi yedi yaşındaydı. Tahsili için, terbiyesi için o kadar çalıştığı hâlde, onda her faziletin ölümünü görmekten başka bir şey elde edememişti” (Ömer Seyfettin, 2007b: 307) diye düşünmüştür. Dışarıya yansıtmadığı içsel hesaplaşmalarında çiftseslilik yoğun şekilde kendini gösterir. Hatta evliliğinin farklı cephelerini okuyucuya gösteren iç monologlarında, karısını “yabancı”, “soğuk”, söylemleriyle eskisi gibi değerlendirmedeği açıktır. Alman eşine karşı yürüttüğü gizli polemiklerde karısının kişiliğini sorgulayıcı tavırları ön plandadır. Benzer şekilde oğlunun biriktirdiği paraları alıp Amerika’ya kaçmasıyla birlikte onunla da bir hesaplaşmaya girdiğinde iç polemiklerinde “niçin böyle oldu? Niçin böyle oldu?” (Ömer Seyfettin, 2007b: 308) şeklindeki sorgulamalarıyla yazar tarafından metin içerisinde, sağlıklı bir baba ve oğul ilişkisi alanı yaratılmadığı açıktır. Böylece, baba ve oğlu arasındaki ilişki mercek altına alınarak, kahramanın iç monologları aracılığıyla farklı bir çatışma döngüsü meydana getirilmiştir. Sadrettin Bey’in oğlu ve eşi ile ilgili farklı duygularını itiraf ettiği iç konuşmaları, kahramanın ruhsal sesinin hikâyede okuyucu tarafından işitilmesini kolaylaştırmıştır. Onun ruh dünyasında yer alan iç monologlar, evliliği, eşi ve oğlu hakkındaki hislerini ve düşüncelerini derinleştirerek hikâyeye çok boyutlu bir yapı kazandırmıştır. Kahramanın içsel çatışmalarının okuyucuya yansıtılması, onun çeşitli olgular karşısında benimsediği duygusal dönüşümleri ortaya koyarken; babalık ve kocalık gibi kavramlara karşı bir kimlik arayışı içerisinde olduğunu gösteren önemli çatışmalardan biri hâline gelmiştir.

Sonuç

Ömer Seyfettin’in evlilik temalı kısa hikâyelerinin incelendiği bu makalede, kadın ve erkek bireylerin görücü usulüyle gerçekleştirdikleri evliliklerde meydana gelen olumsuz sonuçlara değinilmiştir. Fakat yazar, kadın kahramanların bu duruma bakış açılarına odaklanmak yerine, daha çok erkek kahramanların yaşadıkları duygu, süreç ve fikirleri okuyucuya yansıtmıştır. Hikâyelerde, Türk toplumunun geleneksel unsurlar ile şekillenen yapısında, erkek kahramanlar; anne, hala gibi kadın kahramanların baskıcı fikir ve tutumları nedeniyle özgür davranamayarak, izdivaçları hakkındaki düşüncelerini, duygularını belirtme fırsatı yakalayamadan evlilik gerçekleştirmek zorunda bırakılmışlardır. Bireylerin hür iradesi dışında, daha önce birbirlerini görme ve tanışma şansı elde edemeden büyüklerin ya da ebeveynlerinin belirledikleri şahsiyetlerle evlenme fikri, toplumda özellikle eski nesil tarafından benimsenmesine rağmen, Ömer Seyfettin tarafından eleştirilen bir olgudur. Özellikle erkek kahramanlar, görücü usulü evliliklerin işleyişindeki yanlış, kusurlu düzenin farkında olmalarına karşın mevcut toplumsal düzeni değiştirmek amacıyla aktif

bir tutum ve davranış sergileyemedikleri gibi, evlilikleri içerisinde yetersiz ve pasif kalışları da dikkat çekicidir.

Ömer Seyfettin'in evlilik temalı kısa hikâyelerinin, tekseslilik ve çiftseslilik metotları ekseninde analizlerinin gerçekleştirilmesiyle metinlerdeki anlatısal yapılar Bahtin'in kuramsal bağlamlarındaki unsurlar ile desteklendirilmiştir. Monolojik yöntemle incelenen *Erkek Mektubu* hikâyesinde, tek bir bireyin duygu ve düşünceleriyle oluşturulan yapı içerisinde herhangi bir çeşitlilik ya da çiftseslilik bulunmaz. Metin içerisinde hâkim olan mutlak doğrular yalın, dikte edicidir. Ancak çiftsesli metot ile incelenen *Elma*, *Aşk Dalgası*, *Fon Sadriştayn'ın Karısı*, *Fon Sadriştayn'ın Oğlu* hikâyelerinde, kahramanların bir durum ya da olgu karşısındaki bakış açılarının tezatlıkları ve iç monologlarının yer almasıyla derinleşen söylem diyalojik bir zenginlik meydana getirmiştir. Edebiyat teorisinde, metinlerin yapısını anlamak ve kahramanların duygu dünyasını aydınlatmak amacıyla kullanılan çiftsesli yaklaşım, Ömer Seyfettin' in evlilik temalı kısa hikâyelerinde anlamsal derinliğin inşa edilmesine katkı sağlayan önemli anlatım yöntemlerinden biridir. Böylelikle, metinler içerisindeki çok sesli unsurlar aracılığıyla farklı perspektiflerin analizleri, kahramanların iç ve dış dünya arasındaki ideolojik, toplumsal çatışmaları gözler önüne serilmiştir.

KAYNAKÇA

- Bahtin, M. Mihail (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Baş Kevser, M. (2019). Kimlik Arayışından Bireyselleşmeye: Cihan Aktaş'ın *Seni Dinleyen Biri* Romanında Çiftsesli Söylem. *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*. 76, 47-64.
- Bektaş, M. (2019). *Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Aile ve Toplumsal Cinsiyet*. (Yüksek Lisans Tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Birinci, E. (2002). *Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Türk Toplumunu*. (Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Durmuş, M. / ATAY, D. / YAVUZ, A. (2021). *Çağını Kurgulayan Yazar Ömer Seyfettin*. Çanakkale: Pradigma Akademi.
- Ergeç, Z. (2021). Bahtin'in Diyaloji Kuramı Ekseninde Murat Gülsoy'un "*İstanbul'da Bir Merhamet Haftası*" Romanı. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. (22), 452-465.
- Ömer Seyfettin. (2007). *Bütün Eserleri: Hikâyeler 1* (H. Argunşah, Ed.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ömer Seyfettin. (2007b). *Bütün Eserleri: Hikâyeler 2* (H. Argunşah, Ed.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ömer Seyfettin. (2007c). *Bütün Eserleri: Hikâyeler 3* (H. Argunşah, Ed.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ömer Seyfettin. (2007d). *Bütün Eserleri: Hikâyeler 4* (H. Argunşah, Ed.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Sazyek, E. (2020). Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Mektubun Yeri. *Sonsuza Uzanan Ses: Ömer Seyfettin* içinde, (s.345-366), (1.Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Şklovskiy, V. (t.y.). *Za I Protiv – Beleske O Dostojevskom*.

**EDEBİYAT VE İDEOLOJİ:
AZERBAYCAN ŞİİRİNDE
AĞA MUHAMMED ŞAH KAÇAR SEMBOLİZMİ**

Doç. Dr. Afaq YUSİFİ

Öz: Edebiyat, kimi zaman ideolojik çatışmaların ve toplumsal mücadelelerin bir yansıması olurken, kimi zaman da bu süreçleri şekillendiren, eleştiren ya da tamamen bireysel, estetik ve hayali dünyalara yönelen bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkar. Özellikle sembolizm, edebi eserlerde tarihî ve toplumsal olayları dolaylı bir anlatımla ele alarak, okura çok katmanlı anlamlar sunar. Bu makale, 20. yüzyılın ilk yarısında Azerbaycan şiirinde tarihî kahramanların işlenişini, özellikle Mikayıl Müşfik ve Ahmed Cavad'ın eserleri üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma, tarihî kahramanların edebi eserlerdeki metaforik temsili ve bu temsillerin dönemin toplumsal ve siyasi gerçekliklerine nasıl yansıdığını ortaya koymayı hedeflemektedir.

Çalışmada, tarihî kahramanların şiirlerdeki yansımalarını incelemek için edebiyat eleştirisi ve tarihsel bağlam analizi yöntemleri kullanılmıştır. Özellikle Mikayıl Müşfik'in sosyalist realizm etkisi altındaki şiirleri ve Ahmed Cavad'ın "Sesli Kız" poemasında Ağa Muhammed Şah Kaçar sembolünün kullanımı analiz edilmiştir. A.F. Losev'in "inkorporatif düşünce" teorisi çerçevesinde, tarihî şahsiyetlerin modern şiirdeki metaforik anlatım gücü değerlendirilmiştir.

Araştırma sonuçları, Mikayıl Müşfik ve Ahmed Cavad'ın eserlerinde tarihî kahramanların sadece geçmişin bir yansıması olarak değil, aynı zamanda çağdaş siyasi baskılara ve toplumsal sorunlara yönelik bir eleştiri aracı olarak kullanıldığını göstermektedir. Müşfik, sosyalist realizm çerçevesinde toplumun ideallerini işlerken, bireysel özgürlük ve adalet temalarını da şiirlerine yansıtmıştır. A.Cavad ise "Sesli Kız" poemasında Ağa Muhammed Şah Kaçar temasını, Sovyet baskıcı rejimine dolaylı bir eleştiri aracı olarak kullanmış ve tarihî kahramanların cesaret ve direnişini halkın mücadele ruhunu diri tutmak için işlemiştir.

Makale, tarihî kahramanların sadece edebi bir tema değil, aynı zamanda dönemin siyasi baskılarına karşı bir direniş simgesi olarak öne çıktığını ortaya koymaktadır. Sanatçılar, tarihî kahramanların cesaret ve özgürlük mücadelesini, çağlarının ideolojik ve toplumsal koşullarına uyarlayarak, edebiyatın estetik bir direniş aracı olabileceğini göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan edebiyatı, ideoloji, Sovyet, Ağa Muhammed Şah Kaçar, sembol.

**LITERATURE AND IDEOLOGY: THE SYMBOLISM OF AGHA
MOHAMMAD SHAH QAJAR IN AZERBAIJANI POETRY**

Abstract: Literature is not only a reflection of ideological conflicts and social struggles but also a powerful tool that shapes and critiques these processes. Particularly, symbolism in literary works addresses historical and social events through an indirect narrative, offering readers multilayered meanings.

This article aims to analyze the portrayal of historical heroes in Azerbaijani poetry during

ORCID ID : 0000-0001-8621-850X

DOI : 10.31126/akrajournal.1655235

Geliş Tarihi : 10 Mart 2025 / Kabul Tarihi: 03 Mayıs 2025

*Gence Devlet Üniversitesi.

the first half of the 20th century, focusing specifically on the works of Mikayıl Müşfik and Ahmed Cavad. The study explores the metaphorical representation of historical figures in literary texts and examines how these representations reflect the social and political realities of the time.

The research employs literary criticism and historical context analysis methods to investigate the reflections of historical heroes in poetry. The study conducts a detailed analysis of Mikayıl Müşfik's poems under the influence of socialist realism and Ahmed Cavad's use of the Ağa Muhammed Shah Qajar theme in his poem "Sesli Kız". Using A.F. Losev's "incorporative thinking" theory, the study evaluates the metaphorical narrative power of historical and mythological figures in modern poetry.

The findings indicate that in the works of Mikayıl Müşfik and Ahmed Cavad, historical heroes are not merely echoes of the past but are also used as tools of critique against contemporary political pressures and social issues. Müşfik, within the framework of socialist realism, addresses societal ideals while also reflecting themes of individual freedom and justice in his poetry. Meanwhile, Cavad employs the Ağa Muhammed Shah Qajar theme in "Sesli Kız" as an indirect critique of the oppressive Soviet regime, portraying the courage and resistance of historical heroes to keep the spirit of the people's struggle alive.

The article concludes that historical heroes are not only literary themes but also emerge as symbols of resistance against the political oppression of the period. The artists demonstrate how the courage and struggle for freedom of historical figures can be adapted to the ideological and social contexts of their era, highlighting literature as a medium of aesthetic resistance.

Key Words: Azerbaijan literature, ideology, Soviet, Ağa Muhammed Shah Qajar, symbolism.

Giriş

Edebiyat, toplumların kültürel, sosyal ve politik dinamiklerini yansıtan; bireylerin duygu, düşünce ve deneyimlerini estetik biçimde ifade eden çok yönlü bir sanat dalıdır. Her zaman yalnızca bireysel anlatılarla sınırlı kalmayan edebiyat, kimi dönemlerde dönemin ideolojik atmosferini, toplumsal çatışmaları ve siyasi eğilimleri de bünyesinde barındırır. Bu bağlamda, edebiyat yalnızca "edebiyat için edebiyat" anlayışıyla değil, aynı zamanda "toplum için edebiyat" anlayışıyla da varlık kazanır. İdeoloji, belirli bir toplumsal grubun ya da toplumun dünya görüşünü, değerlerini ve hedeflerini şekillendiren düşünce sistemidir ve edebî eserler aracılığıyla geniş kitlelere aktarılabilir. Özellikle toplumsal gerçekçilik veya sosyalist realizm gibi yönelimlerde edebiyat, yalnızca bir anlatı biçimi değil, aynı zamanda ideolojilerin taşıyıcısı ve şekillendiricisi olarak işlev görür. Nitekim totaliter rejimlerde edebiyat sıkça ideolojik bir araç hâline getirilmiştir. Örneğin, Sovyetler Birliği'nde sosyalist gerçekçilik akımı, edebiyatı sosyalist idealleri yüceltmek, işçi sınıfının mücadelesini desteklemek ve resmî ideolojiyi yaymak amacıyla yönlendirmiştir.

Sembolizm, edebiyatta soyut kavramların somut imgelerle ifade edilmesine olanak tanıyan bir anlatım tekniğidir. Semboller, yüzeyde basit bir anlam taşıırken, derinlerde çok katmanlı ve soyut anlamlar barındırır. Sembolizm,

özellikle ideolojik eleştirilerin doğrudan ifade edilemediği baskıcı rejimlerde sıkça kullanılan bir tekniktir. Yazarlar, semboller aracılığıyla toplumsal ve politik eleştirilerini daha güvenli ve dolaylı bir şekilde aktarabilirler. Edebiyat-ta sembol, bir nesne, karakter, durum veya olayın kendisinin ötesinde daha derin ve soyut bir anlam taşıdığı edebi bir araçtır. Semboller, okuyucuya doğrudan ifade edilmeyen duyguları, fikirleri veya temaları dolaylı bir şekilde aktarmaya yardımcı olur. Genellikle metafor, alegori ve imgelemle birlikte kullanılarak eserin çok katmanlı bir anlam kazanmasını sağlar. Sembol, somut ile soyut arasında bir köprü kurar; edebi eserlerde karakterlerin, olayların veya mekânların altında yatan daha geniş toplumsal, kültürel veya psikolojik gerçeklikleri yansıtır. Edebiyatta semboller hem yazarın hem de okuyucunun yaratıcılığını harekete geçirir. Yazar, sembol aracılığıyla karmaşık duyguları ve düşünceleri ifade ederken, okuyucu da sembolün arkasındaki gizli anlamları keşfetmeye yönlendirilir. Bu durum, eserin çok yönlü yorumlara açık olmasını ve zamanla değişen anlamlar kazanmasını sağlar.

Edebiyat, ideolojiyi hem desteklemek hem de eleştirmek için sembolizm-den yararlanır. Özellikle sansür ve baskının yoğun olduğu dönemlerde, yazarlar ve şairler sembolik dil kullanarak eserlerine gizli anlamlar yüklerler. Edebiyat ve sembolizm, ideolojilere hem ayna tutar hem de eleştirinin kapalı yollarını açar. Semboller aracılığıyla edebi eserler hem açık mesajları hem de gizli eleştirileri aynı anda barındırarak okuyucuyu düşünmeye ve sorgulamaya davet eder. Böylece, edebiyatın estetik gücü ile ideolojilerin şekillendirdiği toplumsal gerçeklik arasında karmaşık ve çok katmanlı bir ilişki kurulur.

Edebiyat, yalnızca bireysel anlatımların değil, aynı zamanda ideolojik çatışmaların ve toplumsal mücadelelerin de bir aracı hâline gelebilmektedir. Özellikle toplumsal gerçekçilik ve sosyalist realizm gibi akımlar çerçevesinde, edebiyat ideolojiyi yaymak, desteklemek ya da eleştirmek amacıyla işlevsel bir güç kazanmıştır. İdeolojik olarak yoğun dönemlerde (örneğin, savaşlar, devrimler, otoriter rejimler) edebiyat, toplumların farklı kesimlerinin değerlerini, çıkarlarını ve fikirlerini savunur. Bu anlamda edebiyat, ideolojik savaşın bir alanı hâline getirilir. Totaliter rejimlerde, edebiyat, ideolojik propaganda-nın bir aracı olarak kullanılır. Bu tür rejimlerde, edebiyatın özgür bir alan yaratması zorlaşır çünkü edebiyat, devletin belirlediği doğrulara ve ideolojilere hizmet etmelidir. Edebiyat, tarihsel ve ideolojik bağlamdan koparılmadan incelendiğinde, toplumsal yapıyı, tarihsel gelişmeleri ve ideolojik dönüşümleri daha derinlemesine anlayabilmemizi sağlar. Edebiyat, tarihsel gerçekliği ve ideolojik mücadeleyi sadece yansıtan bir sanat değil, aynı zamanda bu süreçleri şekillendiren, yorumlayan ve bazen dönüştüren bir araçtır. Bu anlamda,

edebiyat tarihsel olayların ve ideolojik akımların hem yansıması hem de şekillendiricisidir.

Edebî eserlerde metafor kullanımı hem geçmişî anlatmanın hem de derin anlamlar yaratmanın etkili bir yoludur. Metaforlar, tarihsel olayları daha anlaşılır kılmak, sembolik anlamlar katmak ve toplumsal ya da bireysel duyguları ifade etmek amacıyla kullanılır. Metaforlar, tarihsel gerçeklikleri doğrudan betimlemek yerine, bu gerçekliklere dair farklı açılardan bakılmasına olanak tanır. Böylece, okuyuculara daha derin, çok katmanlı anlamlar sunar. Metaforlar, tarihsel olayları anlatırken, onları sadece objektif bir şekilde sunmak yerine, çeşitli anlam katmanlarıyla zenginleştirir. 20. yüzyılın başlarında gerçekleşen tarihî ve kültürel devrim, evrensel ideallerin dönüşümüne ve bireylerin manevi değerlerinin yenilenmesine neden olmuştur. Edebî eserlerde insan imgesinin yansıması, insan karakterinin “taşlaşmış” ve statik değer ölçütleri, yaşanan olaylara ve toplumsal ahlaka uyum sağlayan, dolayısıyla karakterin doğallık ve bireysellikten uzaklaşmasına yol açan unsurlar dinamik bir değişim sürecine girmiştir.

Geleneksel şiirin kahraman karakteri, M. M. Bahtin’in “şahıs-imge” ve S. N. Broytman’ın “sanatsal yaklaşım” kavramlarıyla yer değiştirmiştir. M. M. Bahtin’in “şahıs-imge” (persona-image) kavramı, edebî eserlerdeki karakterlerin sadece birer birey olarak değil, aynı zamanda ideolojik ve kültürel imgeler olarak ele alınmasını ifade eder. Bahtin’e göre “şahıs-imge,” karakterin hem bireysel hem de toplumsal yönlerini kapsar ve bu karakterler, yazarın ideolojik dünyasıyla eser içindeki diğer seslerin (farklı karakterlerin, anlatıcının, toplumun) etkileşiminden doğar. S. N. Broytman’ın “sanatın estetik modalitesi” kavramı, edebî eserlerde gerçeklik ile kurmaca arasındaki ilişkiyi ve yazarın dünyaya yönelik tutumunu ifade eder. Sanatsal modalite, eserin gerçeklik düzeyini, yazarın ve anlatıcının anlatılanlara karşı mesafesini, okurla kurulan ilişkiyi ve dil-üslup tercihlerini belirler. Örneğin, realizm yüksek gerçeklik modalitesine sahipken, fantastik anlatılar daha düşük gerçeklik modalitesi sergiler.

S. N. Broytman’ın “sanatsal yaklaşım” kavramı, edebî eserlerde gerçeklik ile kurmaca arasındaki ilişkiyi ve yazarın dünyaya yönelik tutumunu ifade eder. Sanatsal yaklaşım, eserin gerçeklik düzeyini, yazarın ve anlatıcının anlatılanlara karşı mesafesini, okurla kurulan ilişkiyi ve dil-üslup tercihlerini belirler. Örneğin, realizm yüksek gerçeklik yaklaşımına sahipken, fantastik anlatılar daha düşük gerçeklik yaklaşımı sergiler. Broytman’a göre sanatsal yaklaşım, eserin genel estetik yapısını ve okurda oluşturmak istenen etkiyi şekillendirir. (Broytman, 2004: 45)

20. yüzyıl edebiyatının edebî ve metodolojik yönelimi ne olursa olsun, insana ve insan imgesine olan ilgi azalmamış; aksine, bu ilgi daha da artmış ve insanın iç dünyasının kavranması sürecinde psikolojizm, edebî dilin kalıcı bir unsuru hâline gelmiştir. Bununla birlikte, tarihî, sosyal, felsefî ve estetik faktörlerin etkisiyle yeni sanatsal biçimler ortaya çıkmış ve bu biçimler özgün niteliklerle zenginleşmiştir.

Makalede, tarihî kahramanların şiirlerdeki yansımalarını incelemek için edebiyat eleştirisi, tarihsel bağlam analizi ve metaforik anlatım çözümlemesi gibi çeşitli yöntemler kullanılmıştır. Araştırma kapsamında, tarihî şahsiyetlerin edebi eserlerdeki kullanımı hem metin içi hem de metin dışı unsurlar dikkate alınarak değerlendirilmiştir. Edebiyat eleştirisi yöntemi ile metinlerin yapısal özellikleri, dil ve üslup kullanımı, metaforlar ve sembolik anlatımlar analiz edilmiştir.

Özellikle Mikayıl Müşfik'in sosyalist realizm etkisi altındaki şiirleri üzerine yapılan incelemeler, şairin eserlerinde sosyalist idealleri ve bireysel özgürlük arayışlarını nasıl harmanladığını ortaya koymaktadır. Müşfik'in şiirlerinde toplumun kolektif bilincini yüceltirken, bireysel hak ve adalet vurgusunu da ihmal etmediği gözlemlenmiştir. Şairin, dönemin ideolojik baskıları altında bile insan hakları ve sosyal adalet temalarını metaforik imgelerle nasıl işlediği, edebi eleştiri yöntemiyle detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Bununla birlikte, Ahmed Cavad'ın "Sesli Kız" poemasında Ağa Muhammed Şah Kaçar temasının kullanımı, tarihî kahramanların sembolik bir direniş simgesi olarak nasıl işlev gördüğünü göstermektedir. Cavad, Ağa Muhammed Şah Kaçar figürünü sadece tarihî bir karakter olarak değil, aynı zamanda Sovyet baskıcı rejimine karşı halkın direniş ruhunu temsil eden güçlü bir sembol olarak kullanmıştır. Bu bağlamda, tarihî kahramanların eserdeki rolü hem dönemin politik koşullarını eleştirme hem de okuyucuya umut ve cesaret aşılamak amacıyla ele alınmıştır.

Makalede, A.F. Losev'in "inkorporatif düşünce" teorisi çerçevesinde, tarihî ve mitolojik figürlerin modern şiirdeki metaforik anlatım gücü de değerlendirilmiştir. Losev'in teorisine göre, inkorporatif düşünce, somut ve soyut kavramların bütünleşmesiyle ortaya çıkan çok katmanlı anlamları ifade eder (Losev, 1982; 46). Bu teori doğrultusunda, tarihî figürlerin modern şiirde yalnızca geçmişin birer temsili olarak değil, aynı zamanda çağdaş toplumsal ve politik eleştirilerin metaforik araçları olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Örneğin, Ağa Muhammed Şah Kaçar figürü, sadece bir tarihî şahsiyet değil, aynı zamanda Sovyet rejiminin baskılarına karşı halkın direncini ve özgürlük mücadelesini simgelemektedir. Makale, tarihî kahramanların edebi eserlerde

nasıl işlenmesi gerektiğine dair hem teorik hem de pratik bir çerçeve sunmakta, sembolizmin ve metaforik anlatımın edebiyatta ideolojik mesajların aktarımındaki rolünü vurgulamaktadır.

1. Azerbaycan Şiirinde Tarihi Temaların İdeolojik Boyutları

Edebiyat ile ideoloji arasındaki ilişki, derin ve çok yönlü bir etkileşim alanı oluşturur. Edebiyat, doğası gereği ideolojik bir araç olmasa da farklı dönemlerde ve bağlamlarda çeşitli kişi, grup ya da iktidar yapıları tarafından ideolojik amaçlara hizmet edecek şekilde yönlendirilmiştir. Toplumsal yapılar, kültürel değerler, inançlar ve ideolojik söylemler edebî metinlerde yalnızca yansıtılmakla kalmaz; kimi zaman bu unsurlar sorgulanır, dönüştürülür ya da eleştirel bir bakışla yeniden inşa edilir. İdeoloji, bir toplumun dünyayı algılama biçimini, değer yargılarını ve toplumsal düzen arayışlarını belirleyen düşünsel bir çerçeve olarak tanımlanabilir. Edebiyat ise, bu düşünsel çerçevenin taşıyıcısı olabileceği gibi, onu dönüştüren ya da karşısında konumlanan bir ifade alanı da olabilir.

Tarihsel olarak, edebiyat çoğu zaman ideolojilerin propagandasını yapmak ve toplumu belirli bir yönelime doğru şekillendirmek amacıyla kullanılmıştır. Bu durum, özellikle totaliter rejimler ve ideolojik sistemlerin hâkim olduğu dönemlerde belirginleşmiştir. Sosyalist rejimlerde, ideolojik metinler üretmek, şairler ve yazarlar için bir zorunluluk hâlini almıştır. Sovyetler Birliği'nde, sosyalist gerçekçilik akımının etkisiyle edebiyat, toplumu Sovyet ideolojisi doğrultusunda şekillendirmeyi hedeflemiştir. Devrimci kahramanlık, işçi sınıfının zaferi ve Sovyet halkının birleşik gücü gibi temalar, edebiyatın odak noktası hâline gelmiştir. Bu süreçte edebiyat, sadece bir sanat biçimi değil, aynı zamanda politik ve ideolojik bir misyon üstlenmiştir (Həbibbəyli, 2019: 308).

Bununla birlikte, edebiyat, ideolojiye karşı bir direnç alanı olarak da işlev görmüştür. Özellikle baskıcı rejimlerin varlık gösterdiği dönemlerde, edebiyat özgürlük ve eleştiri aracına dönüşerek, egemen ideolojilere karşı muhalefet biçimleri geliştirmiştir. Sovyet dönemi gibi ideolojik baskıların yoğun olduğu ortamlarda, şairler ve yazarlar kendilerine dayatılan normlara karşı estetik bir direnç sergilemişlerdir. Bu direnç, genellikle sembolik ve metaforik bir dil aracılığıyla ortaya çıkmış, açıkça dile getirilmeyen eleştiriler bu şekilde gerçekleştirilmiştir. Sovyet dönemi Azerbaycan şiirinde, bazı şairler tarihî figürler ve ulusal semboller kullanarak, Sovyet ideolojisinin baskılarından kaçınmaya ve ideolojik söylemleri sorgulamaya çalışmışlardır. (Əhmədli, 2024: 18)

Sovyetler Birliği'ndeki ideolojik uygulamaların en ilginç olanlarından biri de edebî eserlerdeki tiplerin “edebî mahkeme” adı verilen özel mahkemelerde yargılanmasıdır (Buran, 2020: 253). “Edebî Mahkeme, genellikle bir başkanın

yönetiminde; iki üye hâkim, bir kâtip, bir ya da iki savcı ile savunmayı üstlenen kişilerden oluşan bir yapıya sahipti. Mahkemeler, önceden yapılan duyuruların ardından, ilgili oyunun sahnelenmesinden sonra seyirci önünde icra edilirdi. Bu süreçte, yargılanan edebî karakter ya da karakterler değerlendirmeye tabi tutulur; bazıları suçlu bulunarak edebî alandan dışlanırken, bazıları ise aklanarak kabul görürdü. Bu uygulama, edebiyatın estetik ve etik değerlerini sorgulayan simgesel bir mahkeme işlevi görürdü” (Qasimov, 2012: 48).

Pierre Macherey, “Edebiyat ideolojiyi kullanarak ona meydan okur” diyerek, edebiyatın ideolojiden tamamen bağımsız olamayacağını savunur. Macherey’e göre, edebi eserler, ideolojinin etkisiyle şekillenirken, aynı zamanda bu ideolojiyi eleştirme ve sorgulama işlevini de üstlenir. Edebiyat, ideolojinin biçimlediği bir alan olmanın ötesine geçerek, ona karşı eleştirisel bir yaklaşım geliştirebilir ve toplumsal değişim için bir araç olabilir (Macherey, 1978: 133). Sovyet döneminde Azerbaycan edebiyatında büyük bir dönüşüm süreci başlatmıştır. 1917'deki Rus Devrimi'nin ardından Azerbaycan, 1920'de Sovyetler Birliği'ne katılmış ve bu durum toplumsal yapıyı derinden etkilemekle kalmamış, edebiyatın da yönünü belirlemiştir. Sovyet yönetimi, sosyalist gerçekçilik akımını benimseyerek edebiyatı ve sanatı ideolojik bir araç hâline getirmeyi hedeflemiştir. Edebiyat; halkı eğitmek, Sovyet ideolojisini benimsetmek ve sosyalist değerleri yaymak için önemli bir araç olarak şekillendirilmiştir.

Sovyet döneminde millî düşünceli aydınların tarihî rolleri göz ardı edilmiştir. Bu bilinçli politika sonucunda, yıllar boyunca edebiyat ve kültür hayatının gerçek yüzü halktan gizlenmiş veya çeşitli çarpıtmalarla tek yönlü bir biçimde sunulmuştur. 1920'deki Bolşevik işgaliyle birlikte, edebi düşünce ve ideolojide kendini gösteren kaba sosyalizm, millî bilinci ve uyanışı yok etmiştir. Bolşevikler, eski düzeni tamamen yıkmak ve bu yıkıntıların üzerinde yeni bir dünya kurmak istemiştir. Sanat ve edebiyat, tarihte benzeri görülmemiş bir düzeyde politik ve ideolojik baskıya maruz kalmıştır. Şairlerin, yazarların ve bilim insanlarının Azerbaycan halkının geçmişi ve sosyalist sistemin gerçekleri hakkında konuşma girişimleri acımasızca engellenmiştir. Marksizm'in ilkelelerinden sapmaya yönelik her türlü ifade, hapis cezası ya da infazla sonuçlanmıştır. (Musalı, 2024: 654).

Sovyetler Birliği'ne katıldıktan sonra Azerbaycan'da kültürel alanda da köklü değişiklikler yaşanmıştır. “Sovyet sansürü ve özellikle de Stalin döneminde millî şairlerin büyük bir kısmı kurşuna dizilmiş, bazıları sürgün edilmiş, edebî meclisler ise kapanmıştı. Sovyet ideolojisinin propaganda aracı olan edebiyat örnekleri, özellikle de şiir hece ve serbest vezni ile yazılıyordu. Edebiyat şekilce millî, içerik itibarıyla sosyalist edebiyata dönüşmüştü” (Musalı,

2023: 776). Sovyet rejimi, Azerbaycanlı şair ve yazarlardan devrimci kahramanlık, proletaryanın zaferi ve Sovyet halkının başarılarını öne çıkaran eserler üretmelerini beklemiştir. Ancak sosyalist gerçekçilik sadece toplumsal yapıyı idealize etmeyi değil, aynı zamanda halkı bu yeni düzenin değerlerine inandırmayı da hedeflemiştir. Şairler ve yazarlar, bu ideolojik zorunluluklarla karşı karşıya kalmış, bu da onları biçimsel ve içerik açıdan önemli bir baskıya sokmuştur (Həsənov,1991: 88).

Sovyet yönetiminin dayatmaları, Azerbaycan edebiyatında önemli bir biçim ve içerik baskısı oluşturmuş, şairlerin çoğu, bu ideolojik çerçeveye uyan eserler üretmek zorunda kalmışlardır. Bu baskılar, şairleri estetik ve ideolojik açıdan direnişe zorlamış, sonuçta bazen sembolik ve metaforik bir dil kullanmaya yönlendirmiştir. Sosyalist gerçekçilik, sadece olumlu kahramanlar ve toplumsal başarı öykülerinin vurgulanmasını istemiştir. Bu durum, şairlerin yalnızca devletin belirlediği temalar etrafında eser vermelerini sağlamakla kalmamış, aynı zamanda birçok yazarın daha derin anlamlar taşıyan sembolizm ve alegori gibi estetik yöntemlere başvurarak ideolojik ve sanatsal direnişlerini ortaya koymalarına yol açmıştır (Əhmədli, 2024: 19).

Azerbaycan şiirinin tarihsel arka planı hem Sovyet ideolojisinin hem de Azerbaycan'ın millî kimliğinin etkisiyle şekillenmiştir. Sovyetler Birliği'nin sosyalist yapılandırmaları, Azerbaycan edebiyatındaki tarihî şahsiyetlerin kullanımı ve toplumsal gerçekliğin tasvirinde derin etkiler bırakmıştır. Azerbaycanlı şairler, ulusal kimliği ve halkın tarihini korumak adına bazen ideolojik baskılara karşı bir estetik direniş sergilemişlerdir. Bu direniş, eserlerinde tarihsel figürlerin sembolik bir şekilde ele alınması ve halkın kültürel değerlerinin savunulması gibi biçimlerde ortaya çıkmıştır. Sovyet dönemi Azerbaycan şiiri, karmaşık bir ilişki ağı içinde şekillenmiştir. Şairler, Sovyet ideolojisinin baskısı altında eser verirken, aynı zamanda ulusal kimliklerini ve toplumsal hafızalarını koruma çabası güderek, bu baskılara karşı farklı stratejiler geliştirmişlerdir. Bu dönemdeki eserler, yalnızca bir ideolojik ürün değil, aynı zamanda Azerbaycan halkının kültürel ve tarihsel mirasını yansıtan, derin anlamlar taşıyan edebî metinler olarak önemli bir yer tutmaktadır.

Azerbaycan Şiirinde Ağa Muhammed Şah Kaçar Sembolizmi

XX. yüzyılın başlarında Azerbaycan edebiyatı, tarihî temaların giderek daha fazla işlenmesiyle zenginleşmiş ve bu eserler toplumsal, kültürel ve siyasal açıdan derin etkiler yaratmıştır. 1900-1920 yılları arasındaki dönemde tarihî temalar, ulusal kimliğin güçlendirilmesi, halkın tarihî hafızasının korunması ve toplumsal yapının eleştirel bir biçimde sorgulanması gibi önemli konularla yoğunlaşmıştır. 1930-1950 yıllarında ise, bu entelektüel hareketlilik,

Azerbaycan'ın kendine has toplumsal ve kültürel bağlamına dayanarak daha da belirginleşmiş ve tarihî olaylar, kahramanlar, karakterler üzerinden toplumsal eleştiri ifade edilmiştir. Bu dönemdeki eserler, geçmişin çeşitli yorumlarını günümüzle bağdaştırarak, ulusal kimliği pekiştirme, halkın ortak belleğini yeniden inşa etme ve kültürel sürekliliği sürdürme konusunda önemli bir işlev görmüştür.

1813 Gülistan ve 1828 Türkmençay anlaşmaları, Azerbaycan'ın siyasi ve kültürel yapısında köklü değişikliklere yol açmış, toprakların ikiye bölünmesine neden olmuştur. Bu anlaşmalar, Azerbaycan halkı için büyük acıların başladığı kritik dönüm noktalarıdır. Azerbaycan'ın kuzeyi Rus İmparatorluğu'na, güneyi ise Kaçarlar'a bağlanmış ve bu durum, halkın birliğini parçalayarak sosyal ve kültürel yapıyı derinden etkilemiştir. Bu olaylar, Azerbaycan edebiyatında geniş bir yer bulmuş, halkın yaşadığı bölünmüşlük, kayıplar ve sürgünler gibi trajediler, birçok edebî eserin teması olmuştur. Özellikle “Kara-bağname”ler, bu trajedileri anlatan eserlerin başında gelerek halkın hafızasında kalıcı izler bırakmıştır. Ardından, bu tarihî travmaların izlerini süren yazarlar, Kaçarlar'ın yönetimini ve onların ideolojik yapısını sorgulayan çok sayıda eser ortaya koymuşlardır. Bu eserlerde, halkın yaşadığı zorluklar, işgalin acıları ve Kaçarlar'ın otoriter yönetimi eleştirilmiştir.

Kaçar hanedanının saltanat dönemi, Türk yönetiminin son evresini oluşturmuş ve Kaçar şahları, kökenlerinin Türk soyundan geldiğinin bilincinde olarak bu kimlikleriyle gurur duymuşlardır (Musalı, 2018: 131). Kaçarlar, edebî ve kültürel alanda önemli bir iz bırakmış bir hanedan olarak öne çıkmaktadır. Diğer Türk halklarında, hanedan üyelerinin tezkire yazma geleneğine rastlanmazken, Kaçarlar bu konuda bir fark yaratmışlardır. Kaçar hanedanına ait 9 şahzade (Mahmud Mirza, Seyfüddövlü Sultan Muhammed Tağı, Behmen Mirza, Hülaku Mirza, Hudaverdi Han, Muhammed Bağır Han, Haydarqulu Mirza, Muhammedkulu Mirza ve Ali Rıza Mirza), Farsça yazdıkları 11 tezkire ile tezkirecilik alanına önemli katkılarda bulunmuşlardır (Musalı, 2014: 180). Ancak Sovyet dönemi Azerbaycan şiirinde özellikle Ağa Muhammed Şah Kaçarlar genellikle olumsuz bir biçimde tasvir edilmiştir. Sovyet ideolojisinin etkisiyle, Kaçarlar'ın yönetimi, halkı sömüren ve baskıcı bir rejim olarak yansıtılmış; bu olumsuz imaj, dönemin edebiyatında pekiştirilmiştir. Sarayda ve ordu kademelerinde Türkçe'nin hâlâ konuşuluyor olması ve Türklerin yöne timdeki etkisi devam etse de bu ideolojik bakış açısı, Kaçarlar'ı halkın düşmanı ve ulusal uyanışa engel bir güç olarak sunmuştur.

Ağa Muhammed Şah Kaçar (1741/42-1797), Kaçar devletinin bütünlüğünü sağlama ve güçlendirme konusundaki azimli çabaları ve üstün siyasi zekâsıyla

tarihin en bilge hükümdarlarından biri olarak anılmaktadır. Onun zorlu yaşamı, mücadelesi ve hükümdarlık dönemi, tarihçiler, yazarlar ve şairler tarafından sıkça işlenmiş ve pek çok esere ilham kaynağı olmuştur. Ancak, Sovyet döneminin ideolojik baskıları ve propaganda politikaları nedeniyle Ağa Muhammed Şah Kaçar'ın kişiliği birçok eserde yanlış bir şekilde yansıtılmıştır. Bu dönemdeki eserlerde, o genellikle zalim "İran şahı" olarak, işgalci bir hükümdar olarak tasvir edilmiştir. Ağa Muhammed Şah, sadece olumsuz bir şekilde betimlenmekle kalmamış, aynı zamanda metaforik olarak totaliter rejimler, baskıcı yönetimler ya da olumsuz tarihî figürler ile ilişkilendirilmiştir. Sovyet ideolojisinin "böl ve yönet" stratejisi gereği, Kaçar'ın Azerbaycan-Türk kimliği göz ardı edilerek "İran şahı" kimliği ön plana çıkarılmış ve bu önemli devlet adamı tarihsel gerçeklerden uzak bir şekilde değerlendirilmiştir. Ağa Muhammed Şah'ın Azerbaycan'ın kültürel ve siyasi bütünlüğüne yaptığı kat-kıllar, Sovyet tarih yazımında kasıtlı olarak görmezden gelinmiş ve şahsiyeti sistemli bir şekilde itibarsızlaştırılmaya çalışılmıştır.

Mikayıl Müşfik Şiirinde Tarihî Temaların Yansımaları

Mikail Müşfik (1908-1938) Azerbaycanlı şair, çevirmen ve eğitimcidir. 1934'te Azerbaycan Yazarlar Birliği'ne üye olmuş ve "Azernesr"de editörlük yapmıştır. Azerbaycan şiirinin gelişiminde önemli bir rol oynayan Müşfik, sevgi ve güzelliği ele alan şiirlerinin yanı sıra sosyal ve kültürel konulara da değinmiştir. Stalin dönemi baskılarının kurbanı olarak 1938'de kurşuna dizilmiştir (Müşfiq, 2018: 18).

Mikayıl Müşfik'in eserlerinde sosyalist realizmin etkisi belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Sosyalist realizmin metodolojisi, özellikle 1930'larda Sovyetler Birliği'nde edebiyat ve sanatın şekillendirilmesinde önemli bir yer tutuyordu. Bu metodun temel gereksinimlerinden biri, toplumsal gerçekliğin bir doğru şekilde yansıtılmasıydı (Ələkbərli, 1936: 33). Ancak burada "doğru" ve "düzgün" olma kavramları, ideolojik bir çerçeveye dayanıyordu; bu da dönemin ideolojisine, özellikle de Sovyet yönetiminin taleplerine uygun şekilde hayatın sunulması gerektiği anlamına geliyordu. Müşfik, bu ideolojik gereksinimlere oldukça dikkat etmiş ve eserlerinde sosyalist toplumun değerlerini yansıtmayı amaçlamıştır. Fakat onun sanatı sadece ideolojinin bir yansıması olmaktan öte, dönemin zorluklarına, toplumun sancılı dönüşüm süreçlerine ve bireysel trajedilere dair derinlikli bir bakış sunmaktadır. Müşfik'in eserleri, sosyalist realizmin öngördüğü halk kahramanlarını, işçi sınıfının mücadelesini ve kolhoz yaşamını idealize etmekle birlikte, insanın içsel dünyasına, bireysel çelişkilerine ve toplumla olan ilişkilerine dair de anlamlı bir çözümleme yapar. Örneğin, Müşfik'in şiirlerinde ve diğer yazılarında, halkı "doğru bir şekilde"

yansıtma çabası içinde, zaman zaman bireysel duygular ve toplumun bireye dayattığı baskılar arasındaki gerilimlere yer verilir. Bu gerilim, dönemin sosyalist düşüncesine rağmen, bireyin içsel dünyasının bir şekilde ifade bulması gerektiği gerçeğini ortaya koyar. Müşfik'in edebî dili, ideolojik bağlamın ötesine geçerek, insan doğasının evrensel çatışmalarını yansıtma çabası gösterir.

Aynı zamanda, Müşfik'in eserlerinde sosyalist realizmin toplumu dönüştürme arzusunun ne kadar güçlü olduğu, ancak bunun yanındaki bireysel ve toplumsal sorunlarla birlikte nasıl bir çatışmaya dönüştüğü de dikkat çekicidir. Müşfik, dönemin ideolojik ve sanat baskıları altında eserlerine halkçı, kolektivist öğeleri katarken, bir yandan da bireysel özgürlük, insan hakları ve adalet gibi evrensel temaları dile getirmeyi başarmıştır. Bu, onun sadece bir dönemin sanatçısı olmakla kalmadığını, aynı zamanda insanlık durumunu anlamaya çalışan bir sanatçı olduğunu da gösterir. Böylece Müşfik'in eserleri, sosyalist realizmin ideolojik çerçevesine uygun olarak halkı ve toplumu yüceltmekle birlikte, aynı zamanda bireysel özgürlük ve insani değerlerin de savunucusu olur. Bu bağlamda, Müşfik'in sanatı, dönemin taleplerine uygun bir şekilde halkı anlatırken, insan doğasının evrensel yönlerini de dışlamamayı başaran bir yapıya sahiptir.

Mikayıl Müşfik'in eserleri, sosyalist realizminin taleplerine uygun bir biçimde yazılmakta olup, bu eserler onun edebî amaçlarını ve toplumsal eleştirilerini anlamada önemli ipuçları sunmaktadır. Müşfik, ideolojik olarak sosyalist realizmi yansıtan eserler verirken, aynı zamanda daha derin bir toplumsal ve tarihsel eleştiri dilini de kullanmaktadır. Bununla birlikte, Müşfik'in yazdığı eserlerde sadece ideolojik bir hizmet düşüncesinin ötesinde, dönemin baskıcı atmosferine ve toplumsal yapısına yönelik bir eleştiri gizlidir. Birinci ihtimal olarak, Müşfik'in gerçekten de sosyalist ideolojiye hizmet etmek amacı güttüğü iddia edilebilir. Ancak, "Oku, tar" ve "Hayat sevgisi" gibi eserlerine baktığında, bu tür eserlerin sosyalist ideolojiyi doğrudan yücelten eserler olmadığı anlaşılmaktadır. Bu eserler, halkı ve yaşamı gerçekçi bir biçimde yansıtırken, aynı zamanda bireysel duyguları, halkın içsel dünyasını ve bireylerin toplumsal bağlamda yaşadığı zorlukları da gözler önüne serer. Bu durum, Müşfik'in eserlerine yalnızca ideolojik bir bakış açısıyla yaklaşmanın yetersiz olduğunu gösterir. Eserlerinde, sosyalizmin gerektirdiği kalıplar içinde yer alsa da toplumsal değişimin ve insanın içsel dünyasının izlerini bulmak mümkündür. İkinci ihtimal ise, Müşfik'in sosyalist ideolojiyi sadece bir araç olarak kullandığı yönündedir. Bu durumda, yazar sosyalist realizmin taleplerini yerine getirirken, aslında yakın geçmişin tarihsel olaylarına ve toplumsal yapısına yönelik ince eleştirilerde bulunuyordu. Müşfik, sosyalist ideolojiye uygun

görünse de aslında yaşadığı dönemin zorluklarını ve çelişkilerini metaforik bir biçimde eserlerine taşımıştı. Esasında, o dönemdeki ideolojik baskıları ve toplumsal yapıyı gizli bir biçimde eleştiren bir dil kullanıyordu. Özellikle “Üç-den biri” gibi eserlerinde, sosyalist devletin uygulamaları ve halkın yaşadığı zorluklar, bireysel dramalar ve toplumsal eleştirilerle birleşir. Buradaki yaklaşım, sosyalist ideolojiyi savunuyor gibi görünse de eserlerin derinlemesine incelenmesi, yazarın yaşadığı dönemin baskıcı koşullarına yönelik bir tespit ve eleştiri sunduğunu gösterir.

Mikayıl Müşfik’in sosyalist realizme uygun eserler yazarken, bir yandan dönemin ideolojisine hizmet etmeyi amaçlasa da diğer yandan içsel bir toplumsal eleştiri ve geçmişin tarihsel süreçlerini metaforik bir biçimde yansıtarak daha derin bir anlam yaratmaya çalışmıştır. Bu durum, onun sadece ideolojik bir sanatçı olmadığını, aynı zamanda toplumsal gerçekliği ve bireysel insanın durumunu sorgulayan bir yazar olduğunu ortaya koymaktadır.

Unutmadıq Qarabağda

Qacarın qarşısında

Lalə kimi sallanan

Qanlı-qanlı başları. (Müşfik, 1972: 216).

Mikayıl Müşfik’in eserlerinde, özellikle yeni kurulan sosyalist toplumun yüceltilmesi amacıyla yazdığı eserlerde, geçmişin karanlık dönemlerine, örneğin Ağa Muhammed Şah Kaçar’ın “işgalci” siyasetine dolaylı olarak atıfta bulunması dikkat çekicidir. İlk bakışta, sosyalist bir toplumun ideolojik gerekliliklerine uygun olarak yazdığı bir eserde, geçmişin işgalci rejimlerine ve bu rejimlerin yıkıcı etkilerine yer verilmesi tuhaf bir durum gibi görünebilir. Ancak, burada Müşfik’in kullandığı dilin ve sembolizmin derinlemesine bir anlam taşıdığı anlaşılmaktadır.

Müşfik’in Kaçar yönetimini hatırlatması, aslında doğrudan bir tarihsel referans olmaktan çok, dönemin toplumsal ve politik yapısının bir eleştirisi olarak karşımıza çıkar. Eserlerinde, Kaçarların işgalci politikalarına, halkın özgürlüğünü ve bağımsızlığını tehdit eden bir güç olarak yer vererek, 1917 sonrası Azerbaycan’da uygulanan Bolşevik yönetimi ve onun baskıcı politikalarını metaforik bir biçimde eleştirmektedir. Kaçarlar, bir anlamda, “halkın özgürlüğünü kısıtlayan” ve “halkı dışlayan” bir gücü temsil ederken, Bolşevik rejimi de benzer şekilde Azerbaycan’ın iç politikasını denetim altına almış ve halkın bağımsızlık çabalarını bastırmıştır.

Bu metaforik anlatım, M. Müşfik’in eserlerinde toplumsal baskıların ve halkın yaşadığı acıların sembolize edilmesinde kullanılan önemli bir araçtır.

Ağa Muhammed Şah Kaçar’ın “işgalci politikalarına” yapılan gönderme, aslında Azerbaycan’ın 1920 işgali sonrası yaşadığı ideolojik ve toplumsal

kırılmayı, halkın özgürlüğü ve bağımsızlık için verdiği mücadelenin nasıl baskı altına alındığını anlatan bir sembol hâlini alır. Müşfik, bu şekilde hem geçmişin karanlık dönemlerine hem de o dönemin devamı niteliğinde olan Sovyet baskılarına karşı bir eleştiri yapmış olur. Bu yaklaşım, onun eserlerinde yalnızca ideolojik bir yansıma değil, aynı zamanda bir halkın yaşadığı tarihsel travmaların, acıların ve baskıların edebî bir şekilde dile getirilmesi olarak da okunabilir.

*Hər axına keçid olduq,
Yaş süzməkdən yorulduq,
Əridi həyatımız
Ağımız, bayatımız. (Müşfiq, 1972: 216).*

Dizeler aynı şiiirden alınmıştır ve Kaçar “işgalinin” sonuçlarını anlatmak için kullanıldığını çağrıştırmaktadır. Ancak, burada ilginç bir şekilde, “Oku, Tar” şiiirinin etkisi görülmektedir. “Oku, Tar”, Müşfik’in, dönemin toplumsal ve kültürel çelişkilerine duyduğu derin eleştiriyi yansıttığı bir şiiirdir. Bu şiiir, tarihin acı hatıralarını simgelerken, aynı zamanda bir toplumsal direnişin, bir uyanışın ve yeniden doğuşun işaretidir. Şair, Kaçar “işgali”nin tarihsel izlerini hatırlatmakla, halkın geçmişteki acılarına, kayıplarına karşı duyduğu isyanı, zamanın acı gerçekleriyle örtüştürür. Bu noktada, “Oku, Tar” şiiirinin temalarıyla benzer bir yapı sergileyen dizeler, M. Müşfik’in yalnızca geçmişi değil, aynı zamanda Sovyetler dönemiyle ilgili eleştirilerini de metaforik bir dille ifade ettiğini gösterir.

Samed Vurğun’un 1935 yılında yazmış olduğu “Şairin Ölümü” şiiirindeki bazı dizeler, o dönemin edebî ve ideolojik baskılarına karşı edebiyatın, özellikle şairlerin ve sanatçıların yaşadığı zorlukları yansıtır:

*Dedin ki, türk dili, türk şeri gərək
Böyük bir ölkəyə qanad gərək,
Üfüqdən üfüqə çapsın atını.
Əziz bir ölkənin xatirətini
Verməyək dağdan, vuran əllərə,
Doğma sənət gərək bizim ellərə. (Vurğun, 2004:189)*

Bu dizeler, şiiirin orijinal bağlamından koparıldığında, yalnızca Kaçar “işgali”ne dair bir ifade olarak kalmaz, aynı zamanda Azerbaycan dilini, kültürünü ve millî kimliğini yok etmeye çalışan Sovyet Bolşevik işgaline karşı güçlü bir itiraz olarak da okunabilir. Şair, bir yandan Kaçar “işgali”nin yaratmış olduğu tahribatı dile getirirken, diğer yandan, Sovyetler Birliği’nin dayattığı totaliter rejimle Türk milletinin tarihsel ve kültürel mirasına karşı işlenen benzer bir suçu işaret eder. Bu durum, şairin hem geçmişin acılarına hem de güncel siyasi koşullara karşı gösterdiği derin tepkisini yansıtır.

Ahmed Cevad Şiirinde Tarihî Sembolizm

Ahmed Cavad (1892-1937), Azerbaycan edebiyatı ve düşünce tarihinde derin izler bırakmış önemli bir şair ve yazardır. Bağımsızlık şairi olarak kendi-ne özgü bir yer edinmiş ve edebi üslubuyla Azerbaycan edebiyatının gelişimine büyük katkılar sağlamıştır. Aynı zamanda Azerbaycan Millî Marşı'nın söz yazarı olarak, ülkesinin bağımsızlık mücadelesini ve vatan sevgisini en güçlü şekilde dile getiren isimlerden biri olmuştur. “Çırpınırdı Karadeniz” gibi diller ezberi olan şiirlerinden birinde de halkının özgürlük ve bağımsızlık tutkusunu yansıtmıştır (Cavad, 2022: 27). Şairin eserleri, sadece bireysel bir sanatçı olmanın ötesinde, dönemin toplumsal ve siyasal koşullarını derinlemesine ele alarak, halkının millî kimliğini, bağımsızlık arzusunu ve özgürlük mücadelesini yüceltmıştır. Azerbaycan'ın devlet simgelerini şairane bir dille tasvir ederek, halkının millî bilincini uyandırmaya yönelik bir edebî dil geliştirmiştir. Onun şiirlerinde, özgürlük ve bağımsızlık idealleri, halkın geleceğine dair umut ve inançla birleşir. Ahmed Cavad, yaşamı boyunca toplumsal ve siyasal olayların merkezinde bulunmuş ve bu olayları eserlerine derin bir şekilde işlemiştir. 1930'ların zorlu ve baskıcı atmosferinde Sovyet totalitarizmi tarafından hedef alınmış, şairin yaşadığı zorluklar, onun eserlerinde daha da belirginleşen bir eleştirel yaklaşım ve direniş teması oluşturmuştur. Sonunda, 1930'lar da Sovyet hükümeti tarafından kurşuna dizilmiştir (Buran, 2010: 78).

Ahmed Cavad, yalnızca bir şair değil, aynı zamanda çağdaş Azerbaycan edebiyatının önemli bir düşünürüdür. Eserleri hem dönemin tarihsel bağlamında hem de çağdaş Azerbaycan edebiyatında derin etkiler bırakmış ve bu etkiler, onun adını kalıcı bir şekilde edebiyat tarihine kazandırmıştır.

A.F. Losev'in inkorporatif düşünce teorisi, insan zihninin soyut düşünceleri ve sembollerle ilişki kurma biçimini anlamada önemli bir kavramdır. “İnkorporatif düşünce”, doğrudan duyuşsal algılardan öte, sembolik anlamların, işaretlerin ve simgelerin zihinde birleşerek bir bütün oluşturduğu bir düşünme tarzını ifade eder. Bu düşünce tarzı, insanın dünya ile etkileşimini yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda kültürel ve sembolik düzeyde anlamlandırmasına olanak tanır. Losev'in inkorporatif düşünce teorisi, sembolizmin ve simgesel anlamların toplumlar arasındaki iletişimde, bireylerin ve kültürlerin dünyayı nasıl algıladıklarını açıklamada kritik bir rol oynar. Bu düşünce teorisi, bir nesnenin veya kavramın yalnızca fiziksel gerçekliğiyle değil, onun sembolik yüküyle de anlam kazanması gerektiğini savunur (Losev, 1982: 77).

Losev'in inkorporatif düşünceyi açıklarken kullandığı anahtar kavramlardan biri “simgesel anlamlar”dır. Bu simgeler, soyut düşünceler ve duygularla doğrudan bağlantı kurar. Bu teori, özellikle edebiyat ve sanat alanlarında, sem-

bolizmin, metaforların ve alegorilerin nasıl işlendiğini anlamada önemli bir araçtır. Losev'in bakış açısına göre, insanlar sadece mantıklı düşünme sürecine dayalı kararlar almazlar; aynı zamanda kültürel semboller, mitolojik öğeler ve toplumsal simgeler aracılığıyla dünyayı ve kendilerini anlamlandırırılar. A.F. Losev'in inkorpatif düşünce teorisi, toplumsal ve bireysel bilinç düzeyinde sembolizmin ve simgelerin nasıl işlemekte olduğunu ve insanların soyut düşüncelerle dünyayı anlamlandırma yollarını derinlemesine açıklar (Losev, 1982: 72). Bu bakış açısı, özellikle kültürel ve toplumsal bağlamlarda, sembolizmin gücünü ve insanların bu sembollerle kurduğu duygusal bağları vurgular. Ahmed Cavad, Azerbaycan'ın Sovyetler Birliği tarafından işgal edilmesi sürecinde, vatanına duyduğu derin sevdâyı ve halkının çektiği acıları çeşitli eserlerinde sembolik bir biçimde işlemeye devam etmiştir. Bu eserler arasında en dikkat çekenlerden biri, "Sesli Kız" (1928-1929) adlı poemasıdır (Cavad, 1991: 128-145). Eser, ideolojik ve sanat derinliğiyle dikkat çekerken, aynı zamanda belirgin toplumsal ve siyasi mesajlarıyla da güçlü bir etki yaratmaktadır. Eser, zarif bir kızın, güzel sesi ve ince ruhuyla kalplerdeki sonsuz duyguları nasıl canlandırdığını anlatan bir anlatımla başlar. Bu kızın içsel dünyasında ortaya çıkan duygu yoğunluğu, sadece bireysel bir melodi değil, aynı zamanda toplumsal bir yankı uyandıran bir çığlık gibidir. Her bir sözcük, tıpkı bir melodinin notaları gibi hem içsel hem de toplumsal bir rezonans yaratır. Şair, bu kızın içindeki evrensel duygularla, toplumun duyarsızlaştığı, sınırlı bakış açılarına karşı bir direniş ortaya koyar ve onu yücelterek toplumsal değişim için bir umut ışığı olarak sunar. Poemanın betimlemeleri, kanlı bir savaşın ardından ülkenin işgal edilmesini ve yabancı güçlere boyun eğdirilmesini gözler önüne serer. Yenik düşen Azerbaycan'ın eski yetkilileri ve din adamları, yeni iktidarın karşısında her türlü yalakalığa ve alçaklığa başvurmakta, mevcut konumlarını koruyabilmek ve eski yaşam standartlarını sürdürmek için her yolu denemektedirler. Bu durum, halkın bağımsızlık ve özgürlük umutlarını kaybettiği bir ortamda, bir vatan evladının cesur müdahalesiyle değişir. Poemanın kahramanı Sara, zalim bir hükümdarın tiranlığını sona erdirmek için cesur bir adım atar. Güzel sesiyle tanınan bu genç kadın, hükümdarı zehirleyerek halkına kurtuluş yolunu açar. Burada Cavad, sadece bir özgürlük mücadelesini değil, aynı zamanda bir halkın direnişini ve adalet arayışını da sembolize eder (Cavad, 1991: 128).

Ahmed Cavad'ın bu eseri, Sovyetler Birliği'nin egemenliğine karşı duyduğu derin öfke ve hayal kırıklığının yanı sıra, halkın özgürlüğü için verdiği mücadeleye olan inancını da yansıtmaktadır. "Sesli Kız", aynı zamanda Azerbaycan'ın ve tüm Türk milletlerinin tarihsel bağımsızlık mücadelesinin, sembolik

bir anlatımı olarak da değerlendirilebilir. Cavad, bu eserinde hem geçmişteki halk kahramanlıklarına hem de Sovyet işgali altında halkın yaşadığı baskılara dair derin bir eleştiri sunar.

*“Azadlıq” eşidincə
Gülümsəmə belə şad;
Saranın məmləkəti
Köhnə mənada azad.
Orda hər şey asılı
Qan içən bir kraldan,
Sor orda hürriyyəti
Baftalı generaldan.
Yoxsullar o ölkədə
Özgəyə can vermədə.
Hürriyyətin barını
Tox qarınlar dərmədə.
Sən ancaq istibdadın
Eşitmişsən adını;
Bax, alnımda izi var*

Görmüşəm mən dadını (Cavad, 1991: 148).

Öngörü mü, yoksa realizm mi? Aslında bu iki kavram, birbirinden tamamen bağımsız değil, aksine birbiriyle örtüşen ve birbirini tamamlayan unsurlar olarak değerlendirilmelidir. Zira her ikisi de toplumların, bireylerin ve tarihin doğru bir biçimde analiz edilmesi için gerekli olan bir perspektife dayanır. Öngörü, geleceğe dair tahminlerde bulunmayı ve bu tahminlerin ışığında kararlar almayı gerektirirken realizm, bu tahminlerin ve kararların, mevcut gerçeklikten ne denli etkilenecek şekilde şekillendiğini vurgular.

Özellikle Karabağ ve Doğu Anadolu gibi stratejik bölgelerde kurulan karmaşık ve çetin siyasi oyunlar hem yakın hem de uzak dönemin politik ve toplumsal yapılarının birer yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu bölgelerde ki siyasi manevralar, yalnızca geçmişte yaşanmış olanlarla değil, aynı zamanda gelecekteki olası gelişmelerle de doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla, bu çirkin oyunların arkasındaki aktörlerin kimliği ve onlara ait politik stratejiler, yalnızca o anın gerçekliğini değil, aynı zamanda tarihî yeniden şekillendirebilecek potansiyele sahip bir vizyonu da temsil etmektedir. Bu bağlamda, öngörü ve realizm arasındaki ilişkiyi anlamak, sadece o dönemin siyasi durumunu çözümlemekle kalmaz, aynı zamanda geleceğe yönelik olası adımlar ve stratejilerin ne denli derinlemesine düşünülmesi gerektiğini de gösterir. Bu tür stratejik hesaplamalar, yalnızca bugünün değil, yarının da şekillenmesinde belirleyi-

ci bir rol oynar. Sonuçta, Karabağ ve Kars gibi yerlerdeki siyasi ve askeri planlar, büyük ölçüde uzun vadeli bir analiz ve toplumların geleceğini etkileme amacı taşır. Bu da öngörü ile realizmin birbirini tamamladığı, sürekli bir etkileşim içinde olduğu bir yaklaşımı gerektirir.

Ahmed Cevad'ın eserlerinde işgal temasına yalnızca “Sesli Kız” poemasında değinildiği ifade edilse de bu görüş tam olarak doğru değildir. 1915 yılında Rus İmparatorluğu'nun egemenliği altındaki Doğu Anadolu'ya yaptığı ziyaret, onun millî duyarlılığının bir sonucu olarak değerlendirilmelidir.

Şüphesiz, Azerbaycan'ın işgali ve bağımsızlık mücadelesi üzerine kaleme alınan en ilgi çekici eserlerden biri, Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'nin şairi Ahmed Cavad'ın “Sesli Kız” adlı eseridir. “Sesli Kız”ın yazıldığı tür üzerine yapılan tartışmalara ve varsayımlara akademisyen B. Nabiyev, şu şekilde son noktayı koymuştur: “Bana göre “Sesli Kız”, mükemmel bir konuya dayanan epik bir poema olarak tanımlanabilir...” (Nəbiyev, 2004: 87).

Yaklaşık 780 mısradan oluşan bu poema, 1928-1929 yıllarında kaleme alınmış ve “tarihî geçmişe başvuru” yöntemiyle yazıldığı için (Nəbiyev, 2004: 54), uzun bir süre edebî analiz açısından ihmal edilmiştir. “Sesli Kız”, mekân ve zamandan adeta bilinçli olarak yoksun bırakılmış bir eserdir; yeterince açık işaretler bulunmasına rağmen, eserde yer alan kanlı işgal sahneleri, herhangi bir mekâna ve zamana ilişkilendirilebilecek şekilde geniş bir genelleme yapılarak yorumlanabilir. Şair için esas olan, zalim veya kahramanın vatani değil, onların gerçekleştirdiği eylemleridir. Eserde, Hakan, vezir, şeyh, rahip, başkâtip, cellat, dansçılar, kahramanlar, çocuklar ve kadınlar gibi pek çok zengin karakter yer almaktadır. Ancak bu karakterlerin yer aldığı detaylar, eserin mekânının Azerbaycan olduğuna dair bir izlenim yaratmaktadır.

Saçaqlı xalılarla

Bəzəndi bağlı çarşı,

Bayraqlı minarələ

Yüksəldi göyə qarşı,

Kəlisə qülləsində

Çalındı zorba çanlar. (Cavad,1992: 89)

Azerbaycan, hoşgörü ve dinî-kültürel çeşitliliğiyle tanınan bir ülkedir; burada, neredeyse her büyük şehirde hem camiler hem de kiliseler bulunmakta, farklı inançların bir arada barış içinde varlık gösterdiği bu topraklar, çok kültürlülüğün ve karşılıklı saygının örneğini sergilemektedir. Ancak bu durum, mekânı belirlemek için yeterli bir gösterge değildir. Mekânın sınırlarını çizen diğer faktörler ise şairin eserinde dile getirdiği tarihî olgulardır: Kanlı bir hükümdarın, uzun bir kuşatma sürecinin ardından ele geçirdiği, katliamlar ve

yağmalarla harabe hâle getirdiği, halkını kutlamaya zorladığı bir ülke... Nihayetinde, işgalci, ele geçirdiği ülkenin en “zayıf” ve en “narin” sakini olan Sara tarafından zehirlenerek öldürülür. Şairin eserindeki işaretler ve olgular son derece açık bir biçimde ifade edilmiştir: “seyrek sakallı” (Cavad, 1992: 92) Hakan Ağa Muhammed şah Kaçar’ı, “zavallı mağlup ülke” (Cavad, 1992: 85) ifadesiyle Karabağ Hanlığı’nı tanımlar. Aslında geniş bir projeksiyonla, XX. yüzyılın 20’li yıllarında işgal edilen ve “yükselme” [Rəsulzadə, 1997:56] inancının dile getirildiği Azerbaycan’dır. Tüm eserleriyle Ali Bey Hüseynzade’ nin geliştirdiği Türkçülük ideolojisine hizmet eden A. Cavad’ın yaratıcı konseptinde hem kişisel hem de toplumsal yaşamında boyun eğmek, mağlup olmak ve ideallerinden vazgeçmek gibi bir teslimiyetçilik söz konusu değildir. Aksine, sonuna kadar mücadele etmek, yarına umut ve inanç taşımak, onun yaratıcı dünyasında bir leitmotiv olarak belirginleşmektedir.

*Ben bir Turan yolçusuyam, əlimdə bir sönük məşəl,
Aman, şeirim, hümmət eylə, aman,təbim, bir qanad çal!
Turan öylə bir müqəddəs Kəbədir ki, hər bir daşı
Kölgəsində düşər yerə Türkün əgilməyən başı!* (Cavad,1992: 24)

Elbette, A. Cavad’ın, ülkesinin işgalini ele alırken yalnızca Kaçar işgalinin edebî ve metaforik bir yansımasıyla sınırlı kaldığını kabul etmek zor bir durumdur. Şairin eserleri, bu sınırlı perspektiften çok daha fazlasını içermekte ve sadece belirli bir dönemi değil, aynı zamanda geniş bir coğrafi ve tarihsel bağlamda Azerbaycan’ın genel işgal ve bağımsızlık mücadelesini yansıtmaktadır. Cavad’ın dizeleri, okuyucuyu yalnızca bir zaman dilimine değil, aynı zamanda kolektif bir aidiyet ve direniş duygusuyla yönlendiren bir işlevsellik taşır. Bu yönüyle, şairin eserleri, metaforik bir dil aracılığıyla ulusal bilinç ve bağımsızlık arzusunun derinliklerine inmektedir.

*Bütün şəhər silkinib...
Əsər qoymadı pasdan,
Dünənki matəm hanı?
Doğrudan çıxdı yasdən.
Düşmən şahın gəlişi
Qanuni bayram oldu.* (Cavad,1992: 87)

Cumhuriyetin çöküşünden sonra 28 Mayıs’ın 28 Nisan ile değiştirilmesi ve Azerbaycan’ın işgalinin yıllarca zorla bayram olarak kutlanması, şiirsel eserde oldukça ayrıntılı bir şekilde yansıtılmaktadır. Bu değişim, toplumsal hafızada derin izler bırakmış ve dönemin ideolojik ve siyasi atmosferini yansıtmaktadır. Poemada, bu sürecin eleştirisi, halkın yaşadığı acıların ve bu kara dönemin toplum üzerindeki etkilerinin ortaya konulmasına yönelik bir çaba olarak ortaya çıkmaktadır.

*Qaldı bütün kənardə
Can verənlər, ölənlər.
Satışı təsdiq etdi
Tox qarınla gülənlər. (Cavad,1992: 93)*

Sovyet dönemi, Cafer Cabbarlı və Cəlil Məmməd kuluzadə'nin mənəvi çöküşünə və nihayətində ölümlərinə səbəp olmuş; Hüseyn Cavid, Ahmed Cavad, Mikayıl Müşfik, Yusif Vəzir Cəmənzəminli və daha bir çox ədəbi şəxsiyyəti baskıların girdabına sürükleyərək yox etmişdir. Ancaq bu dönmənin, əsərin sonunda “iyi zamanlar, kəğısız ölkə” olaraq yüceltilməsi (Cavad, 1992: 100), tarixin trəjik bir ironisi olaraq kəğımıza çıkmaktadır. Yaklaşık yüz yıl öncə kəlemə alınmış bu ifadələri açıklamaya çalışmaq ya da onları məzur göstərmək hem tarixsel kəçekliklə hem də ədəbi tutarlılıqla bağdaşmaz. Konuyu irdelemək adına, “Ahmed Cəvad nədən böylə yazıyordu?” sorusu önəm kəzənməktədir. Tüm çarpıklıqlara rağmen, acaba ilk beş yıllık kəlkınma planlarında sanayi və kolhoz inşasında əldə edilən sınırlı bəşarılar mıydı bu tür söylemləri tətikləyən? Yoksa rejimin tüm baskılarına kəğın, Ahmed Cəvad kəndi halkının gələcəğini “yənilerin” faaliyyətlərindəki bəşarılarda mı görüyordu? Bunu net bir şəkildə ifadə etmək zordur (Rəsulzadə, 1997: 94).

Ancaq, şairin kəçek düşüncələrini anlamak için sadəcə birkaç satır geriye dönmək və onun kəndi sözlərinə kulək vermək yəterlidir. Bu yaklaşım hem dönmənin zorlu şartlarını hem də yazarın içinde bulunduğru psikolojik və sosyal baskıları daha iyi anlamamıza olanak tanır. Şairin əsərindəki ifadələri tarixsel bağlamından koparmadan dəğərlandırmək hem mətin içi tutarlılığı hem də ədəbi eleştirinin bilimsel niteliğini korumak adına kəreklidir.

*“Azadlıq” eşidincə
Gülümsəmə belə şad;
Səranın məmləkəti
Köhnə mənada azad.
Orda hər şey asılı
Qan içən bir kraldan;
Sor orda hürriyyəti
Baftalı generaldan.
Yoxsullar o ölkədə
Özgəyə can vermədə.
Hürriyyətin barını
Tox qarınlar dərmədə. (Cavad,1992:99)*

Cesur bir yaklaşım gibi görünse də bize göre, tarihî metaforik bir şekilde betimleyen və Ahmed Cəvad'ın ədəbi yaraticılıqla meşğul olduğru dönmədə

oldukça popüler olan Kaçar konusu, “Sesli Kız” poeması için bir leitmotiv olarak seçilmiştir. Bu seçim, dönemin baskıcı ve zorlayıcı koşullarında, işgal ve haksızlıklara karşı dolaylı bir itiraz yöntemi olarak değerlendirilebilir. Sanatçılar, doğrudan eleştirinin imkânsız olduğu bir ortamda, tarihsel temalar aracılığıyla çağdaş sorunları işaret etmeye çalışmışlardır.

Nitekim, Samed Vurğun’un “Vagif” piyesi, kanlı baskılardan ve toplumsal adaletsizliklerden söz etmek için bir vesile niteliği taşıırken, Yusif Vezir Çemenzeminli Ağa Muhammed Şah Kaçar dönemini yansıttığı eserlerinde aslında “İki od arasında” kalan, imparatorluk tarafından işgal edilen Azerbaycan’ın dramını anlatıyordu. Her iki yazar da tarihî geçmişi edebî eserlerinde sembolik bir kalkan olarak kullanarak, dönemin zulüm ve adaletsizliklerine karşı sanatsal bir direniş sergilemişlerdir.

Bu bağlamda, Ahmed Cavad’ın “Sesli Kız” poemasında Ağa Muhammed Şah Kaçar temasını seçmesi, sadece tarihsel bir hikâye anlatmak değil, aynı zamanda kendi dönemindeki toplumsal ve siyasi gerçekliklere işaret eden çok katmanlı bir anlatı kurma çabası olarak da okunabilir. Sanatçıların, tarihsel metaforlar ve dolaylı anlatılar aracılığıyla seslerini duyurma çabası, edebiyatın bir direniş aracı olarak önemini bir kez daha ortaya koymaktadır. Ağa Muhammed Şah Kaçar dönemini konu alan ve yaklaşık olarak aynı edebî döneme ait eserlerde, tarihsel geçmişin modern ortama inceliklerle entegre edilmesi dikkat çekicidir. Bu eserlerde, tarihî olaylar ve karakterler aracılığıyla çağdaş meseleler metaforik bir anlatımla ele alınmakta, geçmişin günümüzle kurduğu çok katmanlı bağlar vurgulanmaktadır.

A.F. Losev’in inkorporatif düşünce teorisi de bu durumu destekler niteliktedir. Losev, teorisini şu şekilde özetler: “Belirli bir kavram için önemli ve doğru olanlar, mekân-zaman açısından o kavrama yakın olan diğer anlayışlar için de geçerlidir” (Cavad, 1992: 270). Bu yaklaşım, tarihsel gerçekliklerin ve sembollerin edebî eserlerde sadece geçmişe değil, aynı zamanda şimdiki zamana da hitap etmesine imkân tanımaktadır.

Ahmed Cavad gibi Ağa Muhammed Şah Kaçar fenomenine yönelen tüm sanatçılarda, tarihî-edebî sürecin metaforik analiz ve yeniden canlandırma prensipleri ön planda yer almaktadır. Samed Vurğun’un “Vaqif” piyesinden Yusif Vezir Çemenzeminli’nin eserlerine kadar birçok edebî örnekte, tarihî konular üzerinden dönemin toplumsal ve siyasi gerçekliklerine dair örtük eleştiriler yapılmıştır. Bu eserlerde, geçmişin travmaları ve tarihî kırılma noktaları, çağdaş okuyucuya, rejimin baskıcı politikalarına dair dolaylı ama güçlü mesajlar iletmek için kullanılmıştır.

Sonuç

Bu makale, 20. yüzyılın ilk yarısında Azerbaycan şiirinde tarihî kahramanların işlenişini, özellikle Mikayıl Müşfik ve Ahmed Cavad'ın eserleri üzerinden ele almıştır. Araştırma, edebiyat ve ideoloji arasındaki derin ilişkiyi ortaya koyarken, tarihî figürlerin sadece geçmişin yansıması olarak değil, aynı zamanda çağdaş siyasi baskılara ve toplumsal sorunlara karşı bir direniş simgesi olarak kullanıldığını göstermiştir.

Mikayıl Müşfik'in sosyalist realizm çerçevesinde yazdığı eserlerde, ideolojik temalar kadar bireysel özgürlük ve adalet arayışları da ön plana çıkmıştır. Özellikle sosyalist toplumun ideallerini işlerken, bireyin iç dünyasını ve toplumla olan çatışmalarını metaforik bir dille yansıtmıştır. Ahmed Cavad ise "Sesli Kız" poemasında Ağa Muhammed Şah Kaçar temasını kullanarak, Sovyet rejiminin baskıcı politikalarına dolaylı bir eleştiri getirmiştir. Cavad, tarihî kahramanların cesaret ve direnişini halkın mücadele ruhunu canlı tutmak amacıyla işlemiş, eserlerinde vatan sevgisi ve özgürlük temalarını güçlü bir şekilde vurgulamıştır.

A.F. Losev'in "inkorporatif düşünce" teorisi, tarihî ve mitolojik figürlerin modern şiirdeki metaforik anlatım gücünü anlamada önemli bir çerçeve sunmuştur. Bu teori doğrultusunda, tarihî kahramanlar yalnızca geçmişin birer simgesi değil, aynı zamanda toplumun geleceğine dair bir umut kaynağı olarak değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak, Mikayıl Müşfik ve Ahmed Cavad'ın eserleri, dönemin siyasi ve toplumsal baskılarına karşı estetik bir direniş aracı olmuştur. Şairler, tarihî kahramanların cesaret ve özgürlük mücadelelerini, çağlarının ideolojik ve toplumsal koşullarına uyarlayarak, edebiyatın yalnızca bir sanat formu değil, aynı zamanda toplumsal eleştiriyi mümkün kılan güçlü bir araç olduğunu göstermiştir. Bu bağlamda, Azerbaycan şiiri, ideolojik baskılar altında bile edebiyatın direniş ve umut taşıyan doğasını koruyarak, halkın millî bilincini ve özgürlük tutkusunu canlı tutmayı başarmıştır.

KAYNAKÇA

- Bünyadov, Z. (1993). *Qırmızı Terror*. Bakı: Azərənəşr.
- Broytman, S. N. (2004). Liricheskiy subyekt. In L. V. Chernets (Ed.), *Vvedeniye v literaturovedeniye: uchebnoye posobiye* (ss. 310-321). Moskva: Vysshaya shkola.
- Broytman, S. N. (2008). Liricheskiy subyekt. In N. D. Tamarchenko (Ed.), *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* (ss. 112-114). Moskva: Izd-vo Kulaginoy; Intrada.
- Buran, A. (2010). *Kurşunlanan Türkoloji*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Buran, A. (2020). Sovyetler Birliği döneminde Azerbaycan'da edebî mahkemeler. *VII. Uluslararası Türk dünyası araştırmaları sempozyumu*. Niğde. ss. 253-263
- Cavad, Ə. (1992). *Seçilmiş əsərləri* (I cild). Bakı.

Doç. Dr. AFAQ YUSİFİ

- Cavad, Ə. (1992). *Seçilmiş əsərləri* (II cild). Bakı.
- Cavad, Ə. (1992). *Cavad* (tərtibçi: Əli Saləddin). Bakı.
- Cavad, Ə. (1991). *Sən ağlama, mən ağlaram*. Bakı: Yazıçı
- Əhmədli, B. (2024). *XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi*: Bakalavr və magistrlər üçün dərslik (Cild 2). Bakı: Qanun nəşriyyatı.
- Ələkbərli, M. (1936). Sosializm realizmi uğrunda mübarizə. *İnqilab və mədəniyyət jurnalı*, (4-5).
- Həbibbəyli, İ. (2019). *Azərbaycan Ədəbiyyatı Dövrləşdirmə Konsepsiyası və İnkişaf Mərhələləri*. Bakı: Elm.
- Həsənov, C. (1991). "Ağ Ləkə"lərin Qara Kölgəsi. Bakı: Gənclik.
- Qasimov, C. (2020). *Siyasi Repressiya: Həyatda və Ədəbiyyatda*. Bakı: Elm və Təhsil.
- Qasimov, C. (2012). *Ədəbi Məhkəmələr*. Bakı: Zərdabi LTD.
- Lessinq, Q. E. (1953). *İzbrannye proizvedeniya*. Moskva.
- Lokkart, L. (2013). *Nadir şah*. Bakı.
- Losev, A. F. (1982). *Znak, simbol, mif*. Moskva: Nauka.
- Macherey, P. (1978). *A Theory of Literary Production* (G. Wall, Trans.). Routledge & Kegan Paul.
- Musalı, N. (2018). Kaçarlar Döneminde Türk Kimliği ve Türkçenin Konumu Meseleleri Üzerine. *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(4), 131-171.
- Musalı, V. (2014). Tezkireçiler Xanedanı. *Türük Uluslararası Dil Edebiyat ve Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 1(3), 179-192.
- Musalı, V. (2024). Bağımsızlık Dönemi Azerbaycan Şiirinde Mehmet Emin Resulzade İmaji. *Söylem Filoloji Dergisi*, 9(2), 648-680. ,
- Musalı, V. (2023). Bağımsızlık Dönemi Azerbaycan Edebiyatında Klasik Geleneğin Devamı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 63(1), 771-826.
- Müşfiq, M. (1972). *Seçilmiş əsərləri* (II cild). Bakı.
- Nəbiyev, B. (2006). *Xəzan vurmasın*. Bakı: Elm.
- Nəbiyev, B., & Salmanov, Ş. (2003). *Ədəbiyyat 9-cu sinif*. Bakı.
- Sabir, M. Ə. (2007). *Seçilmiş əsərləri* (tərtibçi: Xəlil Yusifli). Bakı.
- Uygur, E. (2005). Sosialist Realizm Kavramının Ortaya Çıkış Süreci. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (9), 23-30.
- Vurğun, S. (2004). *Seçilmiş əsərləri* (I cild). Bakı.

MILTON AVERY’NİN *BLACK SEA* ESERİNE ELEŞTİREL BİR BAKIŞ

Doç. Ayşe SEZER*

Öz: Bu makale, 20. yüzyıl resim sanatının Amerikan soyut dışavurumcu resminin önemli isimlerinden Milton Clark Avery’nin *Black Sea* adlı eserinin sistematik bir eleştirisini yapmayı amaçlamaktadır. Eleştiri süreci, dört basamaktan oluşmaktadır: Betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı. Eserin eleştirisi bu dört basamak izlenerek nitel araştırma yöntemi ile yapılmıştır.

İlk basamakta, eserin görsel unsurları tanımlanmaktadır. *Black Sea* tablosu, renklerin ve formların soyutlamacı bir biçimde kullanıldığı, deniz ve dalga temasının işlenmiş olduğu bir resim olarak tanımlanabilir. İkinci basamakta, kullanılan teknikler ve biçimsel öğeler üzerinde durulmuştur. Avery’nin *Black Sea* eserinde renk blokları, geniş fırça darbeleri ve minimal detayları, renklerin nasıl etkileşimde bulunduğu, izleyicide harekete geçirdiği duygusal bir deneyim analiz edilmiştir. Üçüncü basamakta eserin ardındaki anlam, soyut sanatın izleyiciye sunduğu duygusal ve zihinsel tepkiler ele alınmıştır. *Black Sea* resminde denizin ve dalganın soyutlamacı bir şekilde tasvir edilmesi, izleyicinin farklı anlamlar yüklemesine olanak tanıyacağından bu yorumlama eserin duygusal derinliğine ve izleyiciyle kurduğu bağı keşfetmeye yöneliktir. Son basamakta ise eserin estetik değeri ve sanatsal başarısı hakkında değerlendirme yapılmış, Avery’nin *Black Sea* adlı eseri, kullanılan renklerin ve soyut biçimlerin, estetik açıdan güçlü bir izlenim bıraktığı ve sanat dünyasında önemli bir yere sahip olduğu sonucu ile irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Milton Avery, *Black Sea*, Resim, Soyut Dışavurumculuk.

A CRITICAL LOOK AT MILTON AVERY’S *BLACK SEA*

Abstract: This article aims to systematically critique the work *Black Sea* by Milton Clark Avery, one of the important names of American abstract expressionist painting in the 20th century. The critique process consists of four steps: Description, Analysis, Interpretation and Judgment. The critique of the work was conducted using the qualitative research method by following these four steps.

In the first step, the visual elements of the work are defined. *Black Sea* can be defined as a painting where colors and forms are used in an abstract manner and the theme of the sea and waves is processed. In the second step, the techniques used and formal elements are emphasized. In Avery’s work *Black Sea*, the color blocks, broad brush strokes and minimal details, how the colors interact, and the sensory experience it triggers in the viewer are analyzed. In the third step, the meaning behind the work and the emotional and mental reactions that abstract art offers to the viewer are discussed. Since the abstract depiction of the sea and the wave in the *Black Sea* painting will allow the viewer to attribute different meanings, this interpretation is aimed at discovering the emotional depth of the work and the connection it establishes with the viewer. In the last stage, the aesthetic value and artistic success of the work are evaluated, and Avery’s *Black Sea* is examined with the conclusion that the colors and abstract forms used leave a strong

ORCID ID : 0000-0003-4766-9476

DOI : 10.31126/akrajournal.1643079

Geliş Tarihi : 19 Şubat 2025 / Kabul Tarihi: 19 Mayıs 2025

*Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi.

impression in terms of aesthetics and have an important place in the art world.

Key Words: Milton Avery, Black Sea, Painting, Abstract Expressionism.

Giriş

Sanat, tarihsel ve kültürel bağlamlardan bağımsız olarak, insanın iç dünyasına hitap eden ve onun estetik duygularını uyandıran bir olgudur. Her sanat eseri, bir yaratım sürecinin ürünü olarak, izleyicisine farklı anlamlar ve duygular sunar. Bir sanat eserinin estetik değerini ve izleyici üzerindeki etkisini anlamak, yalnızca teknik ve biçimsel öğelerin analiziyle değil, aynı zamanda eserin izleyicinin estetik algısına nasıl hitap ettiğini keşfetmekle mümkündür. Bu bağlamda, bir sanat eseri, izleyiciyi estetik bir deneyime davet eder ve izleyicinin bu deneyimi anlamlandırma süreci de bir tür estetik etkileşimi doğurur. Bu sayede izleyiciler yalnızca eserleri görmekle sınırlı kalmayıp, onların tarihi ve sanatsal bağlamlarını daha iyi anlamalarına olanak tanımaktadır (Öztürk, 2025: 55). Bir sanat eseri estetik bir obje olarak, onu izleyen estetik süjede estetik kaygı uyandırmak ister. Eser karşısında estetik kaygı duyan süje, güzeli yakalamada bir çaba içine girer (Tunalı, 1984: 29). Ayrıca sanat eseri heterojen yapısı içerisinde izleyicisine en az bir iletide de bulunur. Alıcının eser karşısında ikinci tutumu ise işte bu iletii doğru yakalama, yakalayabilme çabası olur. Estetik bir objeden estetik haz almak ancak bu çabaların sistemli bir biçimde belli bir bilgi ve görgü çerçevesinde olmasıyla olasıdır.

Sanat eserinin heterojen yapısı, Nicolai Hartmann'ın belirlediği bir ön-yapı ve bir arka-yapı'dan oluşmaktadır (Erinç, 1995: 35). Alıcının eser karşısında duyacağı estetik haz, onun ön-yapıdan yola çıkarak arka-yapıyı doğru yakalaması ile olasıdır. Bu olasılığın gerçekleşmesi, gerçekleşebilmesi ise alıcının eser üzerinde sistemli bir eleştiri yapmasını zorunlu kılmaktadır.

Sanat eleştirisi ise sanat yapıtını inceleme, anlama, anlamlandırma, değerlendirme ve yargılama yöntemi olarak kullanılmaktadır. Her eleştiri türü gibi sanat eleştirisi de bir yapıtın bilgisini vermeyi ve bir yapıtın değeri üzerine bir yargı bildirmeyi amaçlamaktadır (Mazlum ve Ekmekçi, 2016: 66).

Sanat eserinin alımlanması sürecinde izleyicinin yaşadığı estetik deneyim, yalnızca temsili öğelerin algılanmasına değil, aynı zamanda biçim, renk, ritim ve kompozisyon gibi plastik unsurların uyandırdığı duysal ve düşünsel etkileşime de dayanır. Bu bağlamda soyut sanat, öznenin dünyayla kurduğu temsili ilişkiden ziyade, estetik duyumsamanın kendisini odağa alarak izleyiciyi daha doğrudan ve kişisel bir deneyime davet eder. Figüratif anlatımın bilinçli olarak geri plana itildiği soyut eserlerde, anlam sabitlenmekten çok çoğullaşır; böylece izleyicinin algısı, yorumlayıcı bir aktöre dönüşür. Soyut sanatın bu yönü, estetik deneyimi yalnızca bir görsel haz alımı olmaktan çıkarıp, duysal bir

katılım süreci hâline getirir. Bu çerçevede, soyut sanatın izleyiciyle kurduğu ilişki, estetik teoride Immanuel Kant'ın "çıkar gütmeyen haz" (Kant, 2002: 67) anlayışından, Maurice Merleau-Ponty'nin algı felsefesine (Aydın, 2017: 252) uzanan geniş bir düşünsel zemine yaslanmaktadır. Soyut sanatın aradığı şey, duyuşsal doğanın arkasında, değişmeyen, mutlak bir temel varlık düşünmek, bunu aramak ve buna biçim vermektir (Tunalı, 2008: 151). İşte bu düşünsel arka plan, Milton Avery'nin soyutlamaya dayalı üslubunun da estetik değerini anlamlandırmada kritik bir rol oynamaktadır.

Milton Avery'nin *Black Sea* (1959) adlı eseri, sanatçının kariyerinde hem zirve noktası hem de soyut resme geçişinin olgunlaşmış hâli olarak kabul edilir. Bu eser, onun sanatsal gelişiminin son evresinde ortaya çıkmış ve hem çağdaşları hem de sonraki kuşaklar üzerindeki etkisini derinleştirmiştir. Bu dönemde figüratif öğeleri iyice sadeleştirerek soyut bir dile ulaşmıştır. Resimdeki geniş ve düz renk alanları, formların sadeliği, onun modern Amerikan resmi içindeki yerini daha belirgin kılmıştır. *Black Sea*, sanatçının Rothko ve Newman gibi "color field" ressamaları ile aynı dönemde farklı bir biçimde ama paralel bir dil geliştirdiğini gösterir. Avery, bu eserde renk ile duygu arasında doğrudan bir ilişki kurarak, formdan çok renk üzerinden anlatım sağlar. Bu yaklaşım, onun soyut dışavurumculukla ilişki kurarak, modern soyut sanatın zeminini hazırlayan sanatçılardan biri olduğunu kanıtlar. Avery'nin bu dönemdeki eserleri, özellikle Amerikan modern resminin Avrupa etkisinden sıyrılmasında önemli rol oynamıştır. *Black Sea*, onun özgün estetik anlayışının bir zirvesidir ve Amerikan sanatının bağımsız kimliğini kazanmasında etkili olmuştur.

20. yüzyıl Amerikan soyut resim sanatının önde gelen isimlerinden Milton Clark Avery'nin *Black Sea* adlı eseri, yukarıda değinilen kuramsal çerçevelere dayanılarak, sistemli bir şekilde incelenmiştir. Söz konusu eser, sanatçının modernist anlayışı ve renk kullanımındaki ustalığını yansıtmaktadır. *Black Sea*, Amerikan Soyut Ekspresyonizm'nin önemli ve etkili eserlerinden biridir. Bu önem ve etki, Avery'nin özgün anlatım tarzından kaynaklanmaktadır. Bu özgün anlatımı belirleyen unsurlar, eleştirel yaklaşımımızın betimleme ve çözümleme aşamalarında resimden elde ettiğimiz görsel verilerden çıkarımla yorumlanabilmektedir. Eserin yapılış zamanı Avery'nin sanatındaki olgunluk dönemine aittir ve kendisinin sanatında ulaşmak istediği, ifade etmek istediği noktayı yansıtmaktadır.

20. yüzyıl Amerikan resim tarihinde Milton Avery'ye benzeyen çok az ressam vardır"(Geske&Getlein, 1966). Soyut sanatın estetik deneyim içerisindeki özgün konumu, izleyiciyle kurduğu doğrudan ve yorumcu ilişki sayesinde klasik temsil sistemlerinden ayrılır. Temsili anlatımın sınırlarının ötesine

geçen soyut eserler, öznel algıya açık çok katmanlı bir anlam evreni sunar. Bu bağlamda, Milton Avery'nin 20. yüzyıl Amerikan sanatında şekillenen soyut anlatıya katkısı, yalnızca biçimsel sadeleşme ile değil, aynı zamanda renk ve mekân kullanımındaki incelikli duyarlılığıyla da belirginleşir. Özellikle *Black Sea* adlı eser, sanatçının geç dönem üretimleri arasında yer almakla birlikte, birçok kaynak tarafından onun soyutlama yönündeki en radikal ve dönüştürücü adımlarından biri olarak değerlendirilmektedir. Avery'nin bu eserinde figüratif öğeleri neredeyse tamamen terk ederek renk düzlemleri aracılığıyla duygu ve mekânı yansıtmayı, onun plastik dilinde bir kırılma noktasını işaret eder. Dolayısıyla *Black Sea*, yalnızca soyut sanatın estetik deneyimle kurduğu ilişkiyi değil, aynı zamanda sanatçının yaratıcı pratiğindeki dönüşümü ve olgunluk döneminin poetikasını da örnekleyen kritik bir yapıt olarak öne çıkar. Avery, Amerikalı bir figüratif sanatçı olarak, özellikle renk ve biçimle olan ilişkisiyle tanınmaktadır. Bu eser, sanatçının deniz, doğa ve dalgalar gibi geleneksel temaları sadeleştirerek ve soyutlamaya yönelerek nasıl işlediğini gösteren güzel bir örnektir.

Eleştiri sistemiği, Boydaş'ın değindiği basamaklardan (Boydaş, 2004: 12) ilerlemektedir. Boydaş'a göre sanat eleştirisi sürecinde adı geçen dört basamak şunlardır:

1. Betimleme (Description)
2. Çözümleme (Analysis)
3. Yorumlama (Interpretation)
4. Yargı (Aesthetic Judgment)

1. Betimleme:

Betimleme aşamasında öznel yorum ve yargılardan kaçınarak, eseri oluşturan görsel öğe ve özelliklerin tamamını ortaya koymak gerekmektedir. Eserin reel tabakasına yani, görsel olan nokta, çizgi, leke, renk ve biçim gibi her türlü unsura ilişkin veriler detaylı bir biçimde belirlenmelidir. Bunun nedeni, eleştiri sürecinin ilerleyen aşamalarında bu belirlemelerden çözümleme, yorumlama ve yargı yapılacak olmasıdır. Ayrıca resmin gözle görülebilen ve algılanabilen nokta, çizgi, renk, nesne gibi plastik öğeleri olan reel tabakanın doğru saptanıp betimlenmesi ve irreel tabakanın yani eserin içerik ve özünün yakalanabilmesinde en önemli aşamadır.

Milton Avery'nin *Black Sea* adlı resmi, 127 x 172,085 cm. ebadındadır. 1959 yılında tamamlanmış ve tuval üzerine yağlıboya ile yapılmıştır. Şu anda Washington'da Phillips koleksiyonundadır <https://www.phillipscollection.org/collection/black-sea> (Alıntı Tarihi: 04.09.2024). Avery'nin bu eseri, soyut ve minimal bir dilde ele alınan bir deniz manzarasını sunmaktadır. Bu betim-

lemede, sanatçının görsel olarak sunduğu öğeler nesnel bir biçimde ve yalnızca eserin reel tabakasına odaklanarak detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Milton Avery'nin bu resmi, resmin adını bilmediğimizi varsayarsak soyut bir anlatım ürünü olarak algılanabilir. Ancak resmin orijinal adı *Black Sea* 'dir. İlk bakışta açık, orta ve koyu lekelerin oluşturduğu soyut bir bütün gibi algılanan resim, şimdi kumsal, dalgalar ve deniz yorumu olarak soyutlamacı bir anlatımla karşımıza çıkmaktadır. Bu izlenimin oluşmasında renk alanları ve biçimlerin yanı sıra eserin adı da etkili olmaktadır; ancak bu durum, değerlendirmeyi öznel bir yorum hâline getirmez ve nesnel bakışı zedelemmez. Yukarıda değinilen "renk alanı" kavramı, eleştiri sürecimizin çözümleme aşamasında değerlendirilecek, irdelenecek bir kavramdır.

Resim 1' deki görsel verilere analitik bir betimleme yapmak istediğimizde, geometrik bir çözümlemenin de zorunlu olduğu kaçınılmaz olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çözümleme de eleştiri sürecimizin çözümleme aşamasında detaylandırılmıştır.

Betimleme aşaması için söyleyebileceğimiz ön görünüm, resim alanının ve alt bölümünün büyük bir kısmını kaplayan, kumsalı soyutlayan renk alanıdır, üst kısımda resme adını vermiş olan *Black Sea*, yani koyu tondaki alan ve bu iki alan arasında, açık değerde olan neredeyse beyaz dalgalarıdır.

Milton Avery'nin *Black Sea* adlı eserinin betimlemesi aşamasında, ilk dikkat çeken unsur, resmin genel yapısının oldukça soyut bir şekilde düzenlenmiş olmasıdır. Eserdeki temel görsel öğeler, renk ve ton ilişkileri üzerinden duygusal bir etki yaratmaya yönelik kullanılmıştır. Resmin alt kısmında, büyük bir alanı kaplayan kumsal bölgesi, eser boyunca belirgin bir şekilde vurgulanmış ve bu alan, aslında soyutlanmış bir renk alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kumsal, doğrudan betimleyici bir biçimde değil, doğal bir öğenin soyutlanmış bir yansıması olarak izleyiciye sunulmuştur. Burada orta tonlar ve daha sıcak tonlar kullanılmasının sonucu olarak kumsalın karakteristik dokusu ve yapısı izleyiciye daha açık ve geniş bir yüzey duygusu vermektedir.

Kumsal, eserin alt kısmında geniş bir alan kaplayarak, görsel olarak resmin temel denge noktasını oluşturmaktadır. Açık tonlar, özellikle açık sarı, bej ya da toprak sarısının karışımı gibi renkler, kumsalın geniş alanını belirlemektedir. Bu alan, aynı zamanda resmin görsel yükünün çoğunu taşımakta ve doğrudan denizle birleştiği noktada, belirgin bir şekilde vurgulanan dalga hareketiyle karşılaşmaktadır. Bu bağlamda, kumsal sadece fiziksel bir bölgeyi değil, denizin sakinliğine karşılık gelen bir huzur ve denge alanını simgelemektedir.

Resmin üst kısmı ise eserin ismi *Black Sea* başlığını taşıyan bölgedir. Bu bölümdeki deniz, koyu tonlar yani siyahın belirgin şekilde kullanıldığı bir alan olarak tasvir edilmektedir. Bu koyu renk, denizin derinliğini, gizemini

Doç. AYŞE SEZER



Resim 1. Milton Avery, *Black Sea*, 127x172,085 cm., T.Ü.Y.B., 1959, Washington, ABD.

Kaynak: <https://www.phillipscollection.org/collection/black-sea> Erişim : 30.08.2024.

ve sükûnetini yansıtırken, izleyicide denizin engin ve sonsuz doğasına ilişkin bir izlenim uyandırmaktadır. Üst kısımda denizle ilgili daha koyu ve yoğun tonlar kullanılarak, görsel olarak alt kısımdaki kumsala göre bir zıtlık oluşturulmuş ve kompozisyona dinamik bir denge kazandırılmıştır.

Bu iki büyük renk alanı arasında ise dalgalara dair oldukça belirgin, fakat soyut bir ifade bulunmaktadır. Dalga formu, çoğunlukla açık valör kullanılarak, beyaza yakın tonlarla temsil edilmiş, dalgalardan geriye kalan bu açık tonlar, resmin tüm alanına yayılacak şekilde dağılmış ve eserde belirli bir hareket ve akış etkisi yaratmıştır. Dalgalarda kullanılan beyaz tonlar, suyun yüzeyindeki beyaz köpükleri, dalga kırılmalarını ve denizin yüzeyindeki hafif dalgalanmayı imgelerken bu öge, denizin sürekli bir değişim ve hareket hâli içinde olduğunu, aynı zamanda denizin altındaki koyu alan zıtlık oluşturduğunu vurgulamaktadır. Dalgalar, resmin diğer öğelerine göre daha dinamik ve dönüşümlü bir özellik taşıırken, soyut biçimde, yalnızca renk ve tonla belirlenen formlar olarak izleyiciye sunulmuştur.

Bu üç ana öge-kumsal, deniz ve dalgalar-kompozisyonda oldukça belirgin bir şekilde yer almakta ve birbirine zıt tonlar ile ayrılmaktadır. Kumsalın geniş, açık alanı ile denizin koyu ve derin bölgesi arasındaki geçiş, özellikle dalga formunun beyaz, açık tonlarıyla yumuşatılmıştır. Dalgaların bu geçiş işlevi,

görsel olarak bir derinlik hissi yaratırken, kumsalın sakin ve durağan yapısı ile denizin hareketli yapısı arasındaki dengeyi sağlayan bir etkileşim sunmaktadır.

127 x 172,085 cm boyutlarındaki *Black Sea*, izleyiciyi etkileyici bir yüzeyle karşı karşıya bırakır. Kompozisyonun genelinde hâkim olan düzen, denge ve hareket arasında kurulan ilişkiler aracılığıyla yapılandırılmıştır. Alt bölümde yer alan kumsalın yatay ve durağan formu, üst kısımdaki denizin koyu tonlarıyla birleşerek gizli bir kontrast oluşturur. Bu iki alan arasında yer alan beyaz dalga formu ise, geçişi yumuşatarak kompozisyonun bütünlüğünü sağlar. Böylece eser, zıtlıkların uyumunu yansıtan biçimsel bir denge sunar. Renk alanları arasındaki ilişki ve biçimsel organizasyon sayesinde, izleyici yalnızca görsel bir derinlik algısı edinmekle kalmaz, aynı zamanda deniz yüzeyindeki ritmik hareketin plastik bir karşılığını da kavrar. Bu bağlamda *Black Sea*, hem ölçüleri hem de sadeleştirilmiş formları aracılığıyla izleyicide doğrudan duyuşsal bir tepki değil, yapısal ve estetik bir algı düzlemi oluşturur.

2. Çözümleme:

Çözümleme aşamasında, betimleme basamağında ortaya koyulan resimsel öğeler ele alınacak ve sistematik bir biçimde irdelenecektir. Bu da resmin plastik analizini yapmak demektir. Plastik öğelerin sistemli bir biçimde analiz edilmesi, yalnızca biçimsel bir çözümleme sunmakla kalmaz; aynı zamanda eserin altında yatan yapısal bütünlüğü ve sanatçının yaratım sürecindeki yönelimlerini de görünür kılar. Bu tür bir çözümleme, eserin yalnızca görsel değil, kavramsal ve varoluşsal katmanlarına da ulaşmayı mümkün kılar. Böylece estetik bütünlüğün nasıl kurulduğu, ele alınan her resimsel öğe üzerinden açığa çıkarılabilir.

Resmi plastik açıdan ele alarak değerlendirmek ve açıklamaya çalışmak, onun varoluşsal gerçekliğini bulmaya çalışmaktır. Bu gerçeklik, eserin organik bir bütünlüğe sahip olmasıdır (Şentürk, 2012: 22). Bu doğrultuda her bir plastik öğe, eserin genel yapısındaki denge ve uyum içinde anlam kazanır.

Black Sea adlı eserin plastik açıdan analitik çözümlemesi; kompozisyon, yüzeyin çizgisel organizasyonu, denge, form, valör, renk, ışık, mekân ve zaman unsurları üzerinden gerçekleştirilecektir.

2.1. Kompozisyon

Kompozisyona baktığımızda, Avery'nin *Black Sea* soyutlamasında, bir deniz manzarası kadrajı ile karşılaşmaktayız. Bu kadraj deniz, dalgalar ve kumsalın bir kısmını vermektedir. Doğa parçası belirli bir çerçeve içerisinde anlatılmıştır. Deniz, dalgalar ve kumsal bu çerçevenin, sınırın dışında da devam etmektedir. Resmin sınırları içinde, değinilen doğa öğelerinin dışında

herhangi bir nesne ya da objenin bulunmaması ve bunun resmin konusu edilmemesi, *Black Sea* resmini “Açık Kompozisyon” yapmaktadır. Açık kompozisyon, resmin sınırları içinde yalnızca belirli doğa öğelerinin yer alması ve dış dünyadan herhangi bir nesne veya objenin dâhil edilmemesiyle karakterize edilir. Bu yaklaşım, eserin izleyiciyle etkileşime girme biçimini önemli ölçüde dönüştürür. *Black Sea* örneğinde olduğu gibi, açık kompozisyon, izleyicinin eserin içsel dinamiklerine daha yoğun bir şekilde odaklanmasını sağlar. Çünkü kompozisyonun sınırları, bir yandan eserin görsel bütünlüğünü oluştururken, diğer yandan izleyicinin dikkati dışsal unsurlardan uzaklaştırılır ve sadece resmin içindeki unsurlar arasında kurulacak anlamlı bir ilişki üzerine yoğunlaşmasına olanak tanır.

Açık kompozisyonun bir diğer önemi ise, doğanın kendisini soyut bir biçimde, izleyicinin farklı yorumlamalarına açık bir biçimde sunabilmesidir. Bu tür bir kompozisyon, izleyicinin kişisel algılarına dayalı farklı deneyimler üretmesine olanak verir ve eserin anlamını sabit olmaktan ziyade daha çok katmanlı, sürekli değişen bir süreç hâline getirir. *Black Sea*’de de görüldüğü gibi, açık kompozisyon, resmin görsel ve estetik etkilerini güçlendirir.

Sanatçının eserinde kompozisyona odaklandığımızda dikkat çekici bir biçimde asimetrik bir düzen içinde kurulduğu öne çıkmaktadır; bu asimetri, eser boyunca hissedilen içsel bir dinamizmin temelini oluşturur. Resimde belirli bir odak noktasına yönelmek yerine, kompozisyon izleyiciyi doğal bir akış içinde çeşitli noktalara yönlendirir. Bu yapı, izleyenin gözünü bir köşeden diğerine dolaştırırken resim düzleminde görsel bir ritim yaratır. Özellikle resmin alt kısmında yer alan kumsal ile denizin birleştiği alan, hem yatay düzlemde bir geçiş alanı oluşturur hem de eserin bütününde bir denge hissi yaratır. Bu alan, gözün resim içinde dinlenebileceği sakin bir geçiş noktası olarak işlev görür. Dalga formlarının keskinliği ve ritmik tekrarları, yüzeyin altında potansiyel bir hareketin varlığını hissettirirken, açık tonların nazikçe yüzeye yayılması içsel bir huzur ve dinginlik duygusu yaratır. Bu bağlamda, *Black Sea* yalnızca doğayı temsil eden bir peyzaj değil, aynı zamanda duygusal ve düşünsel bir alan olarak da okunabilir. Denizin bir yönüyle huzurlu, bir yönüyle tehditkar olabilen yapısı, insan psikolojisine dair bir metafor gibi işlenmiştir. Avery’ nin minimal detaylarla oluşturduğu bu atmosfer, izleyiciye hem görsel hem de duygusal bir denge sunar. Ancak bu denge, sabit değil; zaman zaman bozulmaya meyilli, hareketli ve akışkandır. Böylece eserdeki denge, aynı zamanda bir çatışmanın sonucudur-huzur ile belirsizlik, dinginlik ile dalgalanma arasındaki sürekli bir salınım... Avery’nin bu çalışması hem biçimsel hem de duygusal düzlemde çok katmanlı bir anlam sunar. Görsel ritim, asimetrik kompozisyon, ton geçişleri ve sembolik denge unsurları, eseri sadece görsel olarak değil, düşünsel

olarak da zenginleştirir. *Black Sea*, doğayı yansıtmanın ötesine geçerek, izleyiciyi kendi iç dünyasıyla baş başa bırakır.

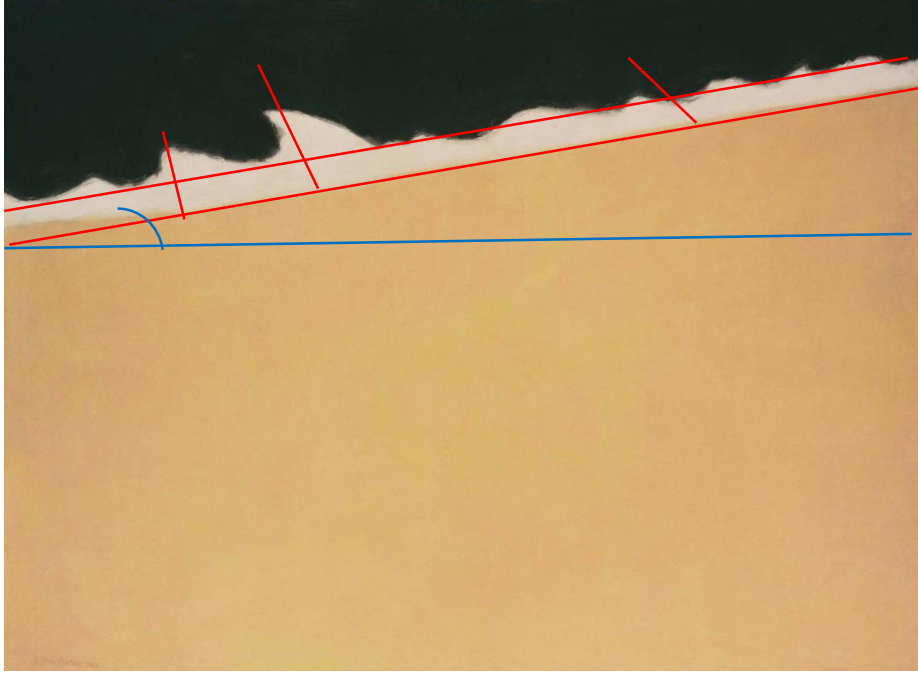
2.2. Yüzeyin Çizgisel Organizasyonu

Resim yüzeyinin çizgisel organizasyonu ile ilgili belirlemelerimizde oldukça sade bir anlatım ile karşı karşıyayız gibi görünse de yapılan hesaplamalarda bunun böyle olmadığını, sanatçının ince hesaplamalar yaparak yüzeyi organize ettiğini görmekteyiz. Bir sanat eserinin yüzeyindeki çizgisel organizasyonun analizi, matematiksel hesaplamalarla yapılan düzenlemeleri vurgular. Bu tür bir çözümleme, her bir önemli noktayı daha detaylı bir şekilde ele almayı amaçlar. Yüzeydeki sade görünüm, aslında derin bir hesaplamaya dayanmaktadır. Dolayısıyla, yüzeydeki çizgisel düzenleme, görünüşte basit olsa da, içerdiği hesaplamalar ve oranlarla son derece planlı bir yapı sergilemektedir.

Dalgaların kumsal ile birleştiği ve sağ yukarıya doğru uzanan eğik yatayın açısı tam 10 derecedir. Bu eğik çizgiye karşıtlık oluşturan ters yöndeki çizgiler de dalgaların tepe noktalarından aşağıya doğru uzanan kısa eğiklerdir. Resmin öğeleri arasında dikkat çeken bir diğer önemli nokta, dalgaların kumsal ile birleştiği noktada sağ yukarıya doğru uzanan eğik bir yatay çizginin varlığıdır. Bu durum, sanatçının kullanılan geometrik formların belirli oranlarla düzenlendiğini ve estetik düzenin matematiksel bir temele dayandığını göstermektedir. Ayrıca, bu eğik çizgiye karşıtlık oluşturan diğer çizgiler de önem arz etmektedir. Dalgaların tepe noktalarından aşağıya doğru uzanan kısa eğikler, görsel bir dengeyi sağlayarak hem kompozisyonun ritmini hem de resmin içindeki dinamizmi artırmaktadır. Bu tür karşıtlıklar, izleyicinin gözünde görsel bir çelişki yaratmakta ve bu da resmi daha ilgi çekici bir hâle getirmektedir. İrili ufaklı dalgalar, birbirine paralel iki eğik yatay ile belirlenmiştir. Resmin alanı 21.854,8 santimetre karedir. Deniz olarak belirlenen alan dalgaların alanının 4 katıdır. Kumsal olarak belirlenen alan da denizin 4 katıdır.

Resim 2. de yapılan çizgisel analizdeki dalgaların düzeni ve paralel çizgilere dikkat ettiğimizde ise; dalgaların birbirine paralel iki eğik yatay çizgi ile belirlendiği ifade edilmektedir. Bu düzenleme hem estetik hem de yapısal açıdan önemli bir teknik tercihi işaret etmektedir. Paralel çizgiler, düzeni temsil ederken, dalgaların doğal hareketliliğiyle de bir zıtlık oluşturmaktadırlar. Bu bağlamda, sanatçının çizgisel organizasyonun ritmini, paralellik ve karşıtlık gibi unsurlar üzerinden kurduğu anlaşılmalıdır.

Alan hesaplamaları ve oranlara baktığımızda ise resmin alanının 21.854,8 cm² olduğu ve bu alandaki öğelerin orantıları üzerinde yapılan hesaplamaların önemli bir analiz konusu oluşturduğu dikkat çekmektedir. Belirtilen bu oranlar, resmin öğelerinin birbirleriyle olan ilişkisini ve yüzeydeki dağılımını anla-



Resim 2. Milton Avery, *Black Sea*, çizgisel analiz.

mamıza yardımcı olmaktadır. Denizin, dalgaların alanının dört katı, kumsalın ise denizin dört katı büyüklüğünde olduğu belirtilmiştir. Bu oranlar, sanatçının kompozisyonunu oluştururken dikkate aldığı alan düzenlemelerini yansıtmaktadır. Bu düzenlemeler, dengeyi sağlamak ve asimetrik bir bütünlük oluşturmak amacı taşımaktadır.

Sanatçının resmindeki çizgisel ve alan düzenlemeleri, matematiksel ve estetik denklik açısından incelendiğinde, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda dikkatlice hesaplanmış matematiksel ilişkilere dayandığı görülmektedir. Bu hesaplamalar, resmin yüzeyindeki öğelerin hem görsel olarak uyumlu olmasını sağlamakta hem de her bir öğe arasındaki orantılı ilişkileri dengelemektedir. Bu tür bir inceleme, sanatın sadece duygusal bir ifade değil, aynı zamanda sistematik ve mantıklı bir yapı üzerine kurulu olduğunun bir kanıtıdır.

2.3. Denge

Resmin dikey ekseninin sağ ve sol bölümleri ile yatay ekseninin üst ve alt bölümleri arasında biçimsel açıdan simetri etkisi uyandıracak herhangi bir

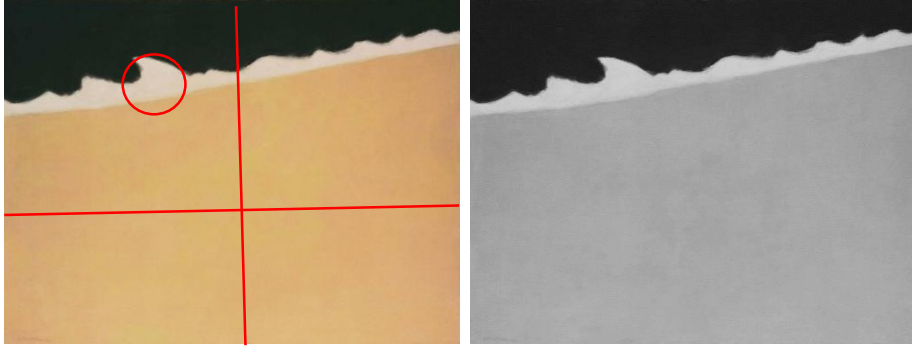
form ya da formlarla karşılaşmamaktayız. Bu da resmin tam olarak “asimetrik denge” ile düzenlendiğini göstermektedir. Asimetrik denge, simetrisinin aksine, görsel ağırlıkların ve formların eşit olmayan bir şekilde dağıtıldığı bir kompozisyon tekniğidir. Bu yaklaşımda, her bir öge farklı ağırlıklar ve pozisyonlar sergileyebilse de, Avery’nin bu eserinde genel bir denge hissi yine de uyandırılmaktadır. Eserin asimetrik yapısı, izleyicinin gözünü farklı bölgelere çeken aynı zamanda tüm kompozisyonu bir arada tutan bir bütünlük hissi de yaratmaktadır.

Kompozisyonun sol üst yarısındaki koyu valör, sağ üstteki koyu valöre göre daha çok alan kaplayarak ağırlık yapmış ve denge o yöne kaymış gibi görünmektedir. Bu doğrultuda kompozisyon dengesi ve görsel ağırlık olarak baktığımızda bu durum, sol üst kısmın daha baskın olduğunu düşündürürken, burada dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta vardır: Sol üst kısımdaki daha büyük ve sert dalga formu, büyüklüğü, şekli ve açık tonuyla dengeyi sağlamaktadır. Bu form, büyük olmasına rağmen görsel olarak eserin tümünde bir denge duygusu yaratacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu tür bir düzenleme, görsel dengeyi koruyarak izleyicinin gözünü eserin farklı bölgeleri arasında gezdirmesine olanak tanımaktadır. Sol üst köşedeki baskın alan, deniz ve dalgaların sert formuyla zıtlık oluşturarak, izleyicinin dikkatini bu bölgeye çekmekte ve resmin genel yapısındaki dengeyi sağlayan bir odak noktası oluşturmaktadır.

2.4. Form

Sanatçı Avery'nin kompozisyonda biçimsel olarak benimsediği yöntemler arasında, kumsal ile dalgaların birleştiği yatay çizgi ile dalgaların formunu tanımlayan eğri konturların belirgin bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Konturların belirgin özelliği formu kapalı form haline getirir. Bu durum, izleyicinin biçimleri belirli bir netlikle tanımlamasını sağlar.

Şengür’e göre kapalı form ile oluşturulan nesnelerde ele alınan nesnelerin dış formları da çizgisel biçimlendirmenin sağladığı olanakla birbirinden ayrı ve açıkça anlaşılır bir özellikte oluşturulur(Şengür, 2023: 932). Dalgaların kapalı bir form olarak verilmesi, izleyicinin gözünü biçimlerin sınırları içinde tutarak, formun dışına çıkmasına izin vermez. Bu durum dalga formlarının içsel bütünlüğünü ve sınırlarını güçlü bir şekilde ortaya koymaktadır. Avery’nin resmindeki konturların belirliliği kumsal, dalgalar ve deniz öğelerini net bir şekilde izleyiciye sunmaktadır. *Black Sea* adlı eser izleyiciye hem kapalı formun içe dönük bütünlüğünü hem de açık kompozisyonun sınırları aşan bir akışını aynı anda iletmektedir. Bu çifte özellik, eserin plastik değerleri kadar algı ve duygulanım düzeyinde yarattığı denge açısından da oldukça kıymetli bir



Resim 3. Eserin bölüntülere ayrılarak renkli ve siyah-beyaz ton değerleri.

çözümleme alanı oluşturur.

Avery'nin kompozisyonu, görsel unsurların ve formların birbirine göre asimetrik bir şekilde dengelenmesi ve buna rağmen net bir bütünlük hissinin sağlanmasıyla dikkat çekmektedir. Sanatçı, form ve içerik arasındaki dengeyi belirlerken, asimetrik dengeyi ve kapalı formu ustaca kullanarak, izleyiciye hem görsel hem de duygusal olarak etkileyici bir deneyim sunmaktadır. Dalgaların formu ve kompozisyonun diğer öğeleri, belirli bir görsel ağırlık yaratırken, eserin her bir bölümü bir araya geldiğinde estetik bir uyum oluşturmaktadır. Resim 3.deki renkli kompozisyonun sol üst kısmındaki daire içinde belirtilen dalga, sağ yarıda ki dalgalardan daha büyük boyutta resmedilmiştir. Bu durum sol yarıda çok yer kaplayan koyu bölümdeki dengeyi sağlamıştır.

Resim 3.ü, ton değerlerine göre siyah beyaz görünümüne dönüştürdüğümüzde ise, sağdaki görselde tonal değerinde ki görünüme ulaşmaktadır. Kompozisyonun alt kısmında, kumsal olarak boyanmış büyük alanın orta tonda, üst kısımdaki denizin koyu tonda ve kumsalın dörtte biri alanında, dalgaların ise denizin dörtte biri alanı kadar açık tonda olduğunu görmekteyiz. Bu bağlamda eserin tonal düzenine bakıldığında, orta tonun egemenliği vurgulanmıştır. Bu, kompozisyonadaki en büyük alanın orta tonda olması ve deniz ile dalgaların karanlık ya da açık tonları ile karşılaştırıldığında, orta tonların görsel anlamda baskın olduğu anlamına gelmektedir. Orta tonlar, genellikle görsel dengeyi sağlamakta ve izleyicinin gözünü kompozisyonun farklı bölgelerinde tutmaktadır. Bu düzen, izleyiciye bir bütünlük hissi vermekte ve resmin görsel olarak rahatlatıcı bir izlenim yaratmasına yardımcı olmaktadır.

Daha önce gördüğümüz bir sanat eserinde çizgilerin değişik tesirler yapması gibi, koyu ve açık lekeler arasındaki kontrastlar da gözümüzü harekete sevk

edebilir (Lowry, 1972: 39). Orta ve koyu ton alanların arasında kalan açık ton-
daki dalgalar hem valör açısından hem de form ayrılığı bakımından, yukarıda
Lowry'nin de değindiği gibi bakışımızı kendisine yönlendirmektedir.

2.5. Valör

Avery'nin eserinde açık, koyu ve orta değerlerdeki lekeler arasında oluş-
turulan kontrasta baktığımızda % 5 açık değer, % 15 koyu değer, % 80 ise orta
değere yer verildiği dikkat çekicidir. Resmin siyah beyaz dönüşümüyle elde
edilen koyu ve açık lekeler arasındaki kontrastların izleyici üzerindeki etkisi
ele alındığında kontrast ilişki ile izleyicinin gözünü harekete geçirmesi, koyu
ve açık tonlar arasındaki zıtlık, görsel bir gerilim yaratmakta ve bu da eserin
dinamik bir yapıya sahip olmasını sağlamaktadır. Kontrastın bu şekilde kulla-
nımı, izleyiciyi resmin içine çekmekte ve gözün belirli alanlara odaklanmasını
teşvik etmektedir. Bu durum görsel bir ritim yaratarak kompozisyonda bir çeşit
hareket sağlamaktadır. Koyu ve açık lekeler arasındaki kontrastlar, izleyicinin
gözünde benzer bir "hareket" etkisi yaratabilmektedir, çünkü bu tür kontrastlar,
gözün bir noktadan diğerine kaymasına neden olabilirken, görsel bir yolculuk
gibi işlev görerek, izleyicinin eseri daha dikkatli bir şekilde incelemesine ola-
nak tanımaktadır.

Ton değerlerinin görsel etkilerine bakıldığında, bu kompozisyonun duysal
etkisi üzerinde önemli bir rol oynadığını söylemek mümkündür. Orta tonun
baskın olduğu, koyu ve açık tonların dengeli bir şekilde yerleştirildiği bir dü-
zen, izleyicinin gözünü belirli bir ritimle yönlendirirken, eserin görsel bütün-
lüğünü korumaktadır. Sanatçının, tonları bu şekilde organize etmesi, estetik bir
denge yaratmanın yanı sıra, kompozisyonun derinliğini ve katmanlarını da vur-
gulamaktadır. Ayrıca, tonlar arasındaki kontrast ile izleyicinin görsel algısını
uyarıcı bir etki yaratması ve resmin daha dikkat çekici bir hâle gelmesi sağlan-
maktadır.

2.6. Renk

Çözümlememizin renk aşamasında sanatçının oldukça özgün bir yaklaşım
sergilediğini belirtebiliriz. Çünkü az ama etkili renksel anlatım ve “renk alanı”
kullanımı bu özgünlüğü yaratan unsurlardır.

“Renk Alanı” terimi, tuvali kat eden ve tek bir renkle dolu tekil bir alan
kavramından hareket eder. Ortamın akustiğini düzenleyici bir ses paneli gibi
işlev gören “alan”, kendisine kıyasla farklı “renk formlarının” oluşturulmasın-
da ve her bir renk formunun kendisi sayesinde özgün titreşimlerini kazanma-
sında kullanılır (Thompson, 2014: 253).

Black Sea’de özellikle kumsal alanı betimleyen sarı rengin, Thompson’ın

değindiği üzere ortamın akustiğini düzenleyen bir ses paneli gibi işlev gördüğü söylenebilir. Ayrıca kompozisyonun üst kısmında yer alan koyu renk alanı tuvalin üst sınırından taşarak sonsuz bir deniz duygusu uyandırarak bu paneli genişletmektedir.

Avery, *Black Sea* adlı eserinde renkleri güçlü bir şekilde kullanmakta ve bu renkler ile resmin atmosferini ve duysal etkisini belirlemektedir. Resmin siyah ve koyu tonlarındaki baskın renkler, eserin adından da anlaşılacağı gibi denizin derinliklerini ve karanlık yüzeyini temsil etmektedir. Koyu renkler, denizin derinliğine dair bir duyguyu ifade ederken, denizin karanlık ve gizemli doğasını da yansıtmaktadır. Ayrıca, tonlar arasındaki geçişler, izleyicinin gözlerinde ve zihninde denizin hareketliliğini ve akışkanlığını canlandırır. *Black Sea*, bu bağlamda, renklerin yalnızca bir temsil değil, aynı zamanda denizin algısal ve psikolojik etkisini izleyiciye aktaracak bir dil olarak kullanıldığını göstermektedir. Herbert Read'e göre; "Sanatta üç basamaktan biri de, algıların düzenlenmesinin daha önceden var olan bir duygu veya heyecan durumuna uydurulmasıdır. O zaman duygu ve heyecan ifadesini bulmuş olur"(Read, 2014: 25). Read'inde ifade ettiği gibi Avery'nin eserinde, deniz ve kıyı gibi doğal unsurlar, sanatçıda daha önceden var olan bir duygu ve heyecan durumunun sadeleştirilmiş ve soyutlanmış yansıması gibidir. Figüratif öğeler oldukça minimal bir şekilde sunulmaktadır. Dalgaların, kıyı çizgisi veya denizin tam olarak tanımlanan sınırları yoktur. Bu soyutlama, izleyicinin görsel deneyimi daha çok tonlar, renkler ve formlar üzerinden şekillendirmesine olanak tanımaktadır. Avery, doğayı olduğu gibi betimlemektense, doğanın kendisinde uyandırdığı duyguyu yansıtmayı tercih etmektedir. Bu yaklaşım, ona, izleyiciyi sadece görsel bir gözlemci olmaktan çıkarıp eserin içine çeken bir etki sağlamaktadır. Resimde kumsal, dalgalar ve deniz ile ilgili renksel anlatımda, soyutlamadan kaynaklı olarak gölgesel bir betimleme söz konusu değildir.

Gölgeselle renk birbirinden apayrı iki şeydir, ama gölgesel bir renkle gölgesel olmayan bir renk vardır (Wölfflin, 1985: 66). Wölfflin'in değindiği gölgesel olmayan renk kavramı, *Black Sea*'de yerine oturmaktadır. Bu durum "renk alanı" ile de tam olarak örtüşmediğinden, renksel anlatımın Avery'ye özgü gölgesel olmayan renk kavramını desteklemektedir.

2.7. Işık, Mekân ve Zaman

Resmin ışık, mekân ve zaman analizini birlikte değerlendirmek, bunlar arasındaki ilginin belirlenebilmesi için de kaçınılmaz görünmektedir. Avery'nin çalışmasında ışık, zaman ve mekân arasındaki ilişki son derece dikkat çekici bir şekilde kurulmuştur.

Avery'nin zaman ve mekâna özgü tekil bir kimliği koruma konusundaki başarısı, büyük ölçüde, resmettiği sahneleri aydınlatan ışığın belirli niteliklerini tasvir etme yönündeki hassasiyetinden kaynaklanmaktadır. Avery, yakın değerli rengin doğrudan kullanımıyla ışık dolu manzaralar ve deniz manzaraları üretir ve nesnelerin ürettiği gölgeleri bir ışık kaynağının varlığını iletmek için nadiren işler. Belirli ışık koşullarının ifadesi, 1950'lerin sonlarındaki son derece basitleştirilmiş kompozisyonlarında birincil odak noktası olarak ortaya çıktı <https://tfaoi.org/aa/9aa/9aa483.htm> (Alıntı Tarihi: 04.09.2024).

Black Sea 'de ışık doğrudan “zaman” ve “mekân” ile ilgilidir. Resim “açık mekân” resmidir. Denizin bu derin koyuluğu zaman olarak geceyi çağırırsa da resimde “zaman” kavramına ayrı bir açıdan da bakmak gerekmektedir. Resimde zaman kavramı, sanatçının tercihinine bağlı olarak olay örgüsünün ya da durum tespitinin aktarılmasına yardımcı olan hareket ve hareketsizliğe dair tasarım ilkesiyle ilişkilidir. Hareketli kompozisyonlarda, olayın bir an öncesi ya da bir an sonrası algılanabildiği gibi olay süreci de aktarılabilir (Şentürk, 2012: 25). Şentürk'ün değindiği; resimde zaman kavramına, *Black Sea* 'deki hareket ve hareketsizlik açısından yaklaştığımızda, bakışımız doğrudan açık valördeki dalgalara yönelmektedir. Kompozisyonun sağ üst köşesinden sola doğru bir akış izlenimi uyandıran dalgaların hareketli çizgileri, sürekliliği bitmeyecek bir hareket vurgusu yaratırken, bir sonraki dalgalarda kısa bir zaman sonra gelecekmış duygusu vermektedir.

Işığın temsili, burada belirli bir zaman dilimini işaret eden doğrudan bir araç olmaktan çıkar; onun yerine, zamanın kesintisiz akışını ve dönüşümünü ima eden bir unsur hâline gelir. Avery'nin deniz yüzeyinde kullandığı dalga formları ve hafif hareketlilik, yalnızca doğanın devinimini değil, aynı zamanda zamanın sürekli geçişini ve değişkenliğini simgeler. Bu anlamda resimdeki ışık kullanımı, sabit bir anı dondurmaktan ziyade, zamansal sınırların ötesine geçen bir durgunluk ve zamansızlık hissi yaratır. Bu bağlamda Avery'nin resmi, izleyiciyi belirli bir zaman ve mekâna sabitlemek yerine, zamanın sürekli var olan ve her an değişen doğasına dair bir farkındalığa yönlendirir. Geceyi çağırışın tonlar ise zamanın geçtiğini göstermekten çok, onun içkin bir durağanlık ve süreklilik hâlinde algılanmasına aracılık eder. Böylece resim, zamanın dışındaki bir anı, daha doğrusu zamansız bir varoluşu yansıtan bir atmosfer sunar.

Resmin ışık kullanımı, aynı zamanda mekân ile doğrudan ilişkilidir. Eserin geniş, açık alan yapısı ve özellikle deniz ile kumsal arasındaki geçişler, izleyiciye açık bir mekân algısı sunmaktadır. Avery, mekânı genellikle soyut biçimde sunarak izleyicinin yalnızca fiziksel bir yer algısını değil, aynı zamanda ruhsal bir mekân deneyimini de hissetmesini sağlamaktadır. Denizin koyuluğu ve kumsalın daha açık tonlarla işlenmesi, farklı mekân katmanları yaratırken,

deniz, derin bir mekân alanı olarak uzanır ve kumsal daha yüzeysel ve açık bir mekân olarak sunulur.

Resmin mekânı, yalnızca bir fiziksel coğrafi alan değil, aynı zamanda bir psikolojik mekân olarak da algılanabilmektedir. Avery'nin ışık kullanımı, denizin koyu yüzeyine vurmasıyla mekânın genişliği ve sonsuzluğu algısını yaratırken, dalgaların üstündeki beyaz tonlar ise hareketin ve geçiciliğin vurgulanmasına yol açmaktadır. Bu da mekânın statik değil, aksine dönüşüm ve akış içinde olduğunu ima etmektedir.

Zaman ve mekân arasındaki ilişkide ise, Avery'nin *Black Sea* eserinde birbirinden bağımsız olarak ele alınmaz. Aksine, resmin bütününde bu iki kavramın birleşimi, izleyiciye bir devamlılık ve sürekli bir değişim hissi vermektedir. Koyu tonlarla işlenmiş deniz, mekânın karanlık ve derin kısmını, açık tonlarla işlenmiş dalgalar ise hareketi ve zamanın geçişini simgelemektedir. Bu, zamanın mekânda varlık bulduğu ve mekânın da zamansal bir süreç içinde şekillendiği bir ilişkiyi göstermektedir.

Özellikle deniz, hem zaman hem de mekân açısından bir geçiş alanı gibi işlev görürken, dalgaların keskin biçimlerle gösterilmesi, mekânda hareket ve zamanın akışı arasında bir paralellik kurmaktadır. Bu anlamda, resimde zaman yalnızca dışsal bir ölçüt değil, mekânın içindeki değişimlerin bir ifadesi hâline gelmektedir.

3. Yorumlama:

Milton Avery'nin olgun dönemi, figüratif sadelik ile soyut duyarlılık arasındaki ince dengeyi en rafine hâliyle kurduğu bir aşamadır. Bu dönemde sanatçının biçim dili giderek sadeleşmiş, detaydan uzaklaşmış, ama bu sadeleşme bir yoksunluk değil; tersine, derin bir yoğunlaşma ve öz arayışı hâlini almıştır. Kompozisyonlarında görülen yalın formlar ve düz renk alanları, onun artık çevresini doğrudan betimlemekten çok, öznel bir görme biçimiyle yeniden inşa ettiğini gösterir. Avery, olgun tarzının kaygılarını ve hedeflerini şöyle dile getirmiştir:

“Resimlerimden her zaman bir şeyler çıkarırım, tasarımı temel unsurlara indirgerim; gerçekler beni doğanın özü kadar ilgilendirmez. Hiçbir zaman uymam gereken kurallarım olmaz. Kendimi takip ederim. Connecticut kırsalında kendi başıma resim yapmaya başladım, her zaman doğrudan doğadan... Uzun zamandır tuval üzerinde birkaç büyük, basitleştirilmiş alana sahip bir resim ifade etmeye çalışmakla ilgileniyorum” <https://tfaoi.org/aa/9aa/9aa483.htm> (Alıntı Tarihi: 04.09.2024).

Avery'nin yukarıda değindiği “tasarımı temel unsurlara indirgeme”, “doğa-

nın özü ile ilgilenme”, “basitleştirilmiş alana sahip bir resim” ifadeleri *Black Sea* resminde yansısını bulmaktadır. Bu anlatım tarzı ile de izleyiciyi kendisine çekmekte ve basitleştirilmiş alanlar ve temel unsurların doğanın özüne yakınlığı dingin bir duygusal etki yaratmaktadır.

Avery 1957'de büyük ölçekli tuvalle deneyler yapmaya başladı. Ölçekteki artış, basitleştirilmiş renk kütlelerine ezici bir etki kazandırdı. *Black Sea*'de belirgin olan bu gelişme, sanatsal eserinde yeni bir çiçeklenmeye işaret etti. Provincetown plajında çekilmiş bir dalganın tasviri olan *Black Sea*, Avery'nin en soyut resimlerinden birini temsil eder <https://www.phillipscollection.org/collection/black-sea> (Alıntı Tarihi: 04.09.2024).

Black Sea'deki bu soyutlama, doğa parçasının özüne doğru yönelmenin kaçınılmaz bir sonucu olarak yorumlanabilir. Böyle bir anlatımda da ayrıntıları elemeye ve eserin biçimsel yönlerini ön plana çıkarmaya yönelik anlatım, izleyicide uyanan dingin duyguların nedenini ortaya koymaktadır.

Bu dinginlik içinde sonrası ve sonrası gelecekmiş gibi akan dalgalar, tuvalin üst kenarından sonsuzluğa uzanan kara, ürpertici denizin durağanlığına karşıtlık oluşturmakta, şimdi, sonra ve sonsuza doğru algısını çarpıcı bir biçimde hissettirmektedir.

Resimde hâkim olan koyu tonlar, özellikle denizin derinliğiyle birleşerek izleyicide gece ya da gün batımı gibi belirli bir zaman dilimine dair çağrışımlar yaratır. Gri ve siyahın tonlarıyla inşa edilen bu karanlık atmosfer, yalnızca görsel bir gece temsiline işaret etmekle kalmaz; aynı zamanda zamanın doğasına ilişkin daha soyut ve felsefi bir yorumu da beraberinde getirir.

Gri ve siyah tonlarının hâkim olduğu bu karanlık atmosfer, ilk bakışta geceyi ya da gün batımı gibi somut bir zaman dilimini çağırırsa da, Avery'nin kullandığı bu renk tercihleri yalnızca belirli bir saat dilimini betimlemez; aksine, zamanın doğasına dair daha derin, sezgisel ve soyut bir sorgulamayı gündeme getirir. Buradaki karanlık, fiziksel anlamda bir “gece” olmaktan çok, zamanın algısal, deneyimsel ve felsefi boyutlarını temsil eder.

Felsefi olarak zaman, yalnızca saatlerle ölçülen bir olgu değil, insan bilincinde farklı şekillerde deneyimlenen bir süreçtir. Bergson'un *la durée* (süre) (Bergson, 2015:91) kavramında olduğu gibi zaman, kesintisiz ve niceliksel olarak ölçülemez bir akıştır; daha çok bilinçle birlikte var olan, deneyimlenen bir sürekliliktir. Avery'nin karanlık tonlar aracılığıyla yarattığı bu atmosfer işte tam da bu süreklilik duygusunu, yani zamanın sabit anlara bölünemez yapısını sezdirir.

Ayrıca bu renk düzeni, Heidegger'in *zamanı* varlıkla ilişkilendiren onto-lojik bakış açısını da (Aktok, 2021: 1027) çağırır. Ona göre zaman, nesnel

bir ölçü birimi değil, varoluşun temel koşuludur. Avery'nin resmi de, zamanın ölçülebilir olmasından çok, “var olma hâli”ne ilişkin bir zamansallığı yansıtır. İzleyici, resme baktığında belirli bir saat ya da gün hissinden ziyade, “bir an” da kalmanın ya da zamandan bağımsız bir varlık hâlinde bulunmanın hissiyatını yaşar.

Bu bağlamda, gri ve siyah tonlar yalnızca görsel bir tercih değil, zamanın doğrusal ilerleyişine karşı bir duruş olarak da okunabilir. Rengin bu biçimde kullanımı, zamanın geçiciliğiyle değil, onun süregenliği ve hatta zamanın askıya alınmış hâliyle ilgilenir. Zaman burada, sabit bir “an” değil, sürekli var olan ama hiçbir zaman tam olarak kavranamayan bir akış olarak temsil edilir. Bu da resme, yalnızca temsili değil, düşünsel bir derinlik kazandırır.

Milton Avery’nin *Black Sea* adlı eseri, yalnızca doğayı betimleyen bir manzara olmaktan ziyade, izleyiciye içsel bir deneyim sunan, neredeyse meditasyona çağırان bir ruhsal mekân inşasıdır. Bu eser, fiziki bir deniz görüntüsünün ötesinde, zihinsel ve duygusal bir boşluk, bir iç dünya imgesi olarak yorumlanabilir.

Resmin soyutlamaya yakın sadeleştirilmiş biçimleri ve özellikle denizin düz, neredeyse durağan betimi, dışsal bir doğa temsili değil, içsel bir dinginlik alanı sunar. Avery burada denizi, bir coğrafi oluşumdan çok, benliğin içine dönük bir yüzey, belki de bilinçaltının geniş, sessiz, katmansız derinliği olarak ele alır. Bu açıdan *Black Sea*, mekânın dışsallığından çok, ruhun içselliğine açılan bir kapıdır.

Black Sea yalnızca bir doğa manzarası değil; bir ruh hâlinin, bir iç yolculuğun, zamandan ve coğrafyadan azade bir mekânda var olma hâlinin görsel ifadesidir. Avery’nin sadeliği, bu içsel mekâna anlam kazandırır; seyirciyi dış dünyadan soyutlayarak, kendi iç dünyasıyla karşılaşabileceği sessiz, dingin ve düşünsel bir alanın içine çeker.

Yargı:

Bir sanat eserinin eleştirisinin en önemli ve hassas aşamasının “yargı” bölümü olduğunu düşünmekteyiz. Bu nedenle hem “yargı” kavramının doğru algılanması em de eser üzerinden varılan veri ve yorumların doğru değerlendirilebilmesi oldukça önemlidir.

Türk Dil Kurumuna göre “yargı” kelimesi; kavrama, karşılaştırma, değerlendirme vb. yollara başvurarak kişi, durum veya nesnelerin eleştirici bir biçimde değerlendirilmesi (TDK, Türkçe Sözlük, 2005) olarak tanımlanmaktadır.

Hançerlioğlu’nun tanımına göre ise; “herhangi bir şeyi olumlayan ya da yadsıyan düşünsel edim” (Hançerlioğlu, 1982: 453)’dir.

Yukarıdaki tanımlamalar “yargı” kavramına genel bir bakışı ifade etse de bir eleştirel yaklaşımı zorunlu kılmaktadır. Bu araştırmada da uygulanan metot bu yöndedir. Ancak aşağıda Barrett’in “yargı” kavramına yaklaşımı, eser üzerine yapılacak yargının olumlu olması gerekliliğini savunmaktadır. Bir sanat eserini yargılamak onun ne kadar iyi bir çalışma olduğunu takdir etmektir. İyi bir yargılama;

- 1) Değerin takdir edilmesine,
- 2) bu takdirin tanımlanmış (ya da belirtilmiş) kriterlere dayanan,
- 3) gerekçelerine bağlıdır (Barrett, 2015: 32).

Milton Avery’nin *Black Sea* adlı eseri, Barrett’in de değindiği üzere, eleştirimizin ilk aşamasından itibaren tanımlanmış ya da belirtilmiş kriterlere ve gerekçelere dayanarak takdir edilmesi gereken bir eser olarak varlığını 65 yıldır korumuş ve niteliksel özellikleriyle korumaya devam edecek görünmektedir. Ancak; soyutlamaya yakın böylesine minimal bir biçimsel kelime dağarcığıyla çalışırken, kompozisyonun çok basit hâle gelmesi ve izleyicinin ilgisini çekme yeteneğini kaybetmesi tehlikesi vardır. Renk alanları çok genel ve monoton hâle gelebilir ve benzersiz bir görsel gözleme atıfta bulunma yeteneğini kaybettiği için tablonun boş veya anlamsız görünmesine neden olabilir <https://tfaoi.org/aa/9aa/9aa483.htm> (Alıntı Tarihi: 04.09.2024).

Yukarıdaki gibi bir estetik yargının olasılığını da göz ardı etmemek gerekir. *Black Sea*’ye yönelik eleştirel yaklaşımımız, onun sanatsal değeri yüksek bir eser olduğu yargısını verse de, “zaman” kavramını göz ardı etmememiz gerekmektedir.

Sonuç

Bu araştırmada, bir sanat eserinin kompozisyonunun analizi ve özellikle biçimsel düzenin nasıl yapılandığı ele alınırken, eserin içerdiği geometrik ve estetik unsurlar derinlemesine incelenmiştir. Bu incelemeyi genişletirken, Milton Avery’nin *Black Sea* eserindeki temel öğeler ve bunların birbirleriyle olan ilişkileri ayrıntılı bir biçimde ele alınmış, kumsalın soyutlanmış renk alanı ile denizin koyu tonlarının kontrastı, dalgaların beyaz tonlarıyla birleşerek izleyiciye görsel ve duygusal bir deneyim sunmuştur. Avery’nin eseri, biçimsel olarak sadeleştirilmiş ancak görsel olarak derinlikli bir yapıya sahip olması ve izleyiciye denizin farklı hâlleri ve renklerin etkileşimi üzerinden bir anlam deneyimi yaşatması dolayısıyla hem doğanın soyut bir yorumu olarak hem de insan ruhunun içsel hâlleriyle paralel bir şekilde izleyiciye derin bir estetik ve duygusal deneyim sunmaktadır.

Avery’nin *Black Sea* eserinde dikkat çeken ilk şey, sanatçının kullandığı soyutlama seviyesidir. Deniz, kumsal ve dalga gibi doğal öğeler, soyutlanmış bir biçimde temsil edilmiştir. Sanatçı, bu öğeleri nesnel bir biçimde değil, daha

çok renk alanları ve soyut formlar aracılığıyla sunmuştur. Bu da eserin biçimsel anlamda, doğa ile insan algısı arasındaki ilişkiyi inceleyen derin bir soyutlama ve anlam yaratma sürecini ifade etmektedir.

Resmin koyu tonlarla işlenmiş denizi ve açık tonlarla betimlenen dalgaları, sadece görsel bir denge yaratmaz, aynı zamanda dalgaların hareketi ve denizin derinliği arasındaki duygusal geçişi de yansıtır. Kumsal ise daha açık tonlarla işlenerek sakinlik ve denge hissiyatını öne çıkarır. Bu türden bir biçimsel yapı, Avery'nin minimalist yaklaşımını ortaya koyar; doğanın estetiği, karmaşık bir teknik yerine, sade renk ve formlar aracılığıyla vurgulanır.

Milton Avery'nin olgun dönemi, sanatçının biçimsel ve kavramsal anlamda kendi özüne ulaştığı, görsel dilini en sade ama aynı zamanda en etkili hâline getirdiği yaratım evresidir. Bu dönemde Avery, figüratif sadelik ile soyut duyarlılık arasında son derece hassas bir denge kurar. Onun eserleri, gerçekliğin doğrudan temsiline dayanmaz; aksine, doğayı ve figürü gözlemle duygu arasındaki bir süzgeçten geçirerek yeniden kurar. Artık sanatçının amacı nesnel dünyayı aktarmak değil, o dünyayı kendi içsel deneyimiyle birleştirerek yeni bir görsel anlam katmanına taşımaktır.

Biçimsel olarak, bu dönem Avery'nin kompozisyonlarında belirgin bir sadeleşmenin ve yalınlığın ön plana çıktığı bir aşamadır. Ancak bu sadeleşme, anlatıdan ya da içerikten bir uzaklaşma değil; daha çok anlamın özüyle buluşma arzusunun bir yansımasıdır. Detaylardan arındırılmış figürler, sadeleştirilmiş peyzajlar ve geniş, düz renk alanları, ilk bakışta minimal bir yaklaşım izlenimi verse de, aslında oldukça zengin bir duygusal ve şiirsel derinlik taşır. Her çizgi, her form ve özellikle her renk tercihi, sanatçının ruhsal dünyasının bir izdüşümü olarak izleyiciye ulaşır.

Renk, Avery'nin olgun dönem resimlerinde sadece betimleyici bir araç değil, başlı başına bir anlatım dilidir. Onun paleti, dış dünyanın tonlarını yansıtmak yerine, içsel bir ahengin, kişisel bir ritmin peşindedir. Renk alanlarının uyumu ve geçişleri, izleyiciye yalnızca görsel bir tatmin değil, aynı zamanda içsel bir huzur ve dinginlik sunar. Avery'nin bu dönemdeki çalışmaları, resimsel yüzeyi sadece görsel bir alan değil, aynı zamanda ruhsal bir deneyim alanı olarak kullanır. Eserlerine bakan izleyici, belirli bir zaman ya da mekâna sabitlenmiş bir görüntüyle değil; zamandan ve mekândan bağımsız, soyut ama bir o kadar da yoğun bir duygulanım alanıyla karşılaşır. Böylece onun resimleri yalnızca görülmez; hissedilir, duyulur ve hatta içsel olarak yaşanır. Milton Avery'nin olgun dönemi, yalınlığın içinde derinlik, sadeliğin içinde yoğunluk barındıran bir sanatsal doruk noktasıdır. Bu üslup, yüzeydeki sessizliğe rağ-

men, izleyiciyi düşünmeye, durmaya ve kendi iç dünyasında bir karşılık bulmaya davet eder. Avery'nin olgunluğu, biçimin azlığıyla değil, o biçimlerin taşıdığı anlamın yoğunluğuyla tanımlanır.

Avery'nin renk ve form üzerinden kurduğu soyut dil, izleyiciyi resmin içine çekerek, izleyicinin denizi sadece doğal bir olgu olarak değil, aynı zamanda duygu ve atmosfer olarak da deneyimlemesini sağlar. Renklerin, tonların ve formların soyut bir şekilde düzenlenmesi, her bireyin farklı bir duysal deneyim yaşamasına olanak tanır. Koyu tonlar, aynı zamanda gizemli ve melankolik bir hava yaratırken, aynı zamanda bu derinlikli yapılar, izleyicinin dikkatini daha çok resmin ruhsal ve duygusal boyutlarına çeker.

Avery'nin modernist yaklaşımı, geleneksel doğa betimlemelerinden ziyade, renk ve biçimin duygusal bir etki yaratma amacını taşır. Black Sea, bu felsefenin bir örneğidir; deniz, bir peyzaj öğesi olmaktan çıkıp, bir duygu, bir atmosfer hâline gelir. Avery'nin resimlerinde doğanın soyut bir yansıması, onu sadece görsel bir biçim olarak değil, aynı zamanda içsel bir deneyim olarak da algılamamızı sağlar.

Milton Avery'nin *Black Sea* eserinde ışık, zaman ve mekânı doğrudan etkileyen ve bu kavramlar arasındaki ilişkiyi belirleyen önemli bir öğedir. Koyu tonlarla işlenmiş deniz, geceyi ya da sabahı çağrıştıran bir zaman dilimini ima etse de, zamanın sadece bir ölçüt değil, eserin bütününde zamanın akışı ve mekânın değişen yapısı ile birleştirilen bir öğe olarak işlemektedir. Mekân ise yalnızca fiziksel bir yer olarak değil, aynı zamanda bir psikolojik durum ve içsel bir deneyim olarak algılanmaktadır. Avery'nin *Black Sea* eseri, zaman ve mekânın birbirine karıştığı ve birbiriyle etkileşim içinde olduğu bir görsel deneyim sunmaktadır.

Sanatçının kullandığı form ve formların dengelenmesi ile ilgili derin bir matematiksel ve estetik analiz sunmaktadır. Eserin "asimetrik denge" ve "kapalı form" gibi kavramlarla düzenlenmesi, hem görsel hem de duygusal bir denge yaratmayı amaçlayan bir strateji olarak öne çıkmaktadır. Avery'nin eserinde kullanılan açık ve net formlar, resmin izleyiciye sunumunu etkili bir şekilde yaparken, kullanılan belirsizlikler de eserin derinliğini ve izleyiciyle kurduğu etkileşimi güçlendirir. Bu tür bir analiz, sanatın hem matematiksel hem de estetik düzeyde nasıl işlediğini anlamamıza olanak tanır.

Yapılan çözümlemeler, eserin ton değerleri ve kontrastlar üzerinden nasıl bir kompozisyonel düzen kurulduğunu anlamaya yöneliktir. Orta tonların egemenliği, kompozisyonun geneli için görsel bir denge sağlarken, koyu ve açık tonlar arasındaki kontrastlar ise izleyiciye dinamik bir görsel deneyim sunar.

Bu tür bir analiz, sanatın görsel etkilerinin ve estetik yapıların izleyici üzerinde nasıl bir etki yarattığını ve resmin içsel düzeninin nasıl matematiksel ve estetik bir dengeyle oluşturulduğunu anlamamıza yardımcı olur.

Eserdeki ışık ve ton kullanımı, hem zaman hem de mekân ilişkisini ele alırken, eserin duygusal etkisini güçlendirir. Koyu ve açık tonlar arasındaki kontrast, zamanın geçişini ve mekânın dönüşümünü anlatan bir araç olarak kullanılmıştır. Ancak burada önemli olan nokta, bu ışık kullanımıyla izleyicinin, belirli bir zaman dilimine ya da mekâna ait olmaktan ziyade, bir psikolojik mekân deneyimine davet edilmesidir. Bu bağlamda, Avery'nin kullandığı valörler, doğrudan bir zaman ya da mekân tanımından ziyade, izleyiciyi zamansızlık ve mekânsızlık gibi soyut bir duruma taşır.

Avery'nin eserinde soyutlamanın yüksek seviyede olması, izleyiciye yalnızca görsel değil, aynı zamanda duygusal bir deneyim sunma amacını taşır. Resimdeki dalgalı hareket ve açık tonlarla işlenmiş deniz, doğanın sürekliliğini, hareketliliğini ve değişim hâlinde olma hâlini betimlerken, aynı zamanda insanın içsel dünyasında da benzer bir değişim ve dönüşüm duygusunu harekete geçirebilir. Kumsalın sakin ve durağan yapısı ise denizle karşıtlık oluşturarak bir denge ve huzur hissiyatı yaratır. Bu anlamda, Avery'nin eserinde doğa yalnızca bir dış dünya değil, insanın içsel yolculuğunu simgeleyen bir mecra olarak da işlev görür.

Black Sea, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp, aktif bir duygusal deneyime davet eder. Koyu tonların içindeki derinlik, açık tonların getirdiği hareketlilik ve dalgaların hafifliği, izleyiciyi bir yandan derin düşüncelere sevk ederken, diğer yandan görsel bir dinginlik içinde bırakır. Bu da eserin, yalnızca doğanın dışsal betimlemelerini değil, aynı zamanda insanın içsel dünyasına dair çok yönlü bir duygusal etki yaratma amacını taşıdığını gösterir.

Çıkar Çatışması Bildirimi:

Bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve / veya yayınlanmasına ilişkin herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Destek/Finansman Bilgileri:

Bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve / veya yayınlanması için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Etik Kurul Kararı:

Bu araştırma için etik kurul kararına ihtiyaç bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

Aktok, Ö. (2021). "Meydana Getirme ve Meydan Okuma: Heidegger'de Teknolojinin Geleneksel ve Modern Yüzleri". İçinde Beytülhikme: An International Journal of Philosophy No 3, Eylül, 1027-1044.

- Aydın, A. (2017). Yaşayan Deneyim – John Dewey ve Maurice Merleau-Ponty, Maurice Merleau-Ponty Cogito (88) (ss. 247-266). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*, Hayalperest Yay.
- Bergson, H. (2015). Madde ve bellek (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Boydaş, N. (2004). *Sanat Eleştirisine Giriş*, Ankara; Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Erinç, S. M. (1995). *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Hil Yayın.
- Geske, N. A., & Getlein, F. (1966). *Milton Avery 1893-1965*, Sheldon Museum of Art: Catalogs and Publications.
- Hançerlioğlu, O. (1982). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul; Remzi Kitabevi Yayınları.
- Kant, I. (2002). *Ahlâk Metafiziğinin Temellendirilmesi*. İoanna Kuçuradi (Çev.). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Lowry, B. (1972). *Sanatı Görmek*, İstanbul; İş Bankası Kültür Yayınları.
- Mazlum, Ö., & Ekmekçi, H. (2016). Görsel İletişim Tasarımı Eğitiminde Pedagojik Sanat Eleştirisi Yöntemine İlişkin Bir Örnek Olay Çalışması. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(47), 64-73.
- Öztürk, G. B. (2025). Müze olarak işlevlendirilen tarihi yapılarda dijital teknoloji kullanımı: Ankara Kelime Müzesi örneği. *Bodrum Journal of Art and Design*, 4 (1), 53-74. <https://doi.org/10.58850/bodrum.1599941>.
- Read, H. (2014). Sanatın Anlamı, N. Asgari, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Şengür, Yusuf. “Wölfflin’in Temel Kavramları ile Anselm Kiefer’in Resimlerinin incelenmesi”. *İdil*, 107 (2023 Temmuz): s. 924–935. doi: 10.7816/idil-12-107-05.
- Şentürk, L. V. (2012). *Analitik Resim Çözümlemeleri*, İstanbul; Ayrıntı Yayınları.
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*, İstanbul; Hayalperest Yayınevi.
- Tunalı, İ. (1984). *Estetik*, İstanbul; Cem Yayınevi.
- Tunalı, İ. (2008). Felsefenin Işığında Modern Resim, İstanbul; Remzi Kitabevi.
- Türk Dil Kurumu, (2005). *Türkçe Sözlük*, Ankara; Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Wölfflin, H. (1985). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Remzi Kitabevi A.Ş. Yay.
- İnternet Kaynakları**
- <https://www.phillipscollection.org/collection/black-sea> (Erişim Tarihi: 04.09.2024).
- <https://tfaoi.org/aa/9aa/9aa483.htm> (Erişim Tarihi: 04.09.2024).

GEORG LUKACS'IN ESTETİK KURAMI ÇERÇEVESİNDE *DERVİŞ VE ÖLÜM* OYUNUNUN İNCELENMESİ

Neşe YURDAL*

Öz: Edebiyat bilimci Georg Lukacs (1885 -1971)'ın, Marksist dünya görüşü çerçevesinde oluşturduğu eleştiri kuramı, edebiyat incelemelerine yeni bir bakış açısı getirmiş, üretken tartışma alanları açmıştır. Edebî etkinliği bir insan araştırması olarak değerlendiren düşünürün, yanıtını aradığı sorulardan kimileri şunlardır: Edebiyat Nedir? Edebiyat, toplumsal ilişkilerin bir yansıtıcısı mıdır? Bir edebiyat yapıtı toplumsal-ekonomik yapıyı nasıl ve ne biçimde yansıtabilir? 1930'lerden günümüze değin gerçekçilik tartışmalarında karşımıza çıkan bu türden sorular önemini bugün de korumaktadır. Lukacs'ın estetiği, sanatsal bir yaratım olan edebî yapıtların, bütüncül bir perspektifle ve içerdği farklı varlık düzeyleriyle birlikte değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Lukacs'a göre her sanat yapıtı özgün bir yaratmadır. Edebî bir yapıt, türsel özellikleri ve sanatsal kendine özgüllükleriyle birlikte, içinde üretildiği kültürel yapıya ilişkin tarihsel-toplumsal anlamda bakış açıları da barındırır. Lukacs'ın estetik belirlemeleri, bir yapıtın değerlendirilmesinde onun anlatım olanaklarını bulgulama, sanatsal boyutlarını daha derinlikli biçimde anlamlandırma, toplumsal yapıya ilişkin sunduğu malzemeyi görünür kılma bakımından zengin olanaklar sunmaktadır. Yazar, dramaturg Nebojsa Bradic'in, *Derviş ve Ölüm* adlı oyununu, odağına adalet kavramını alır. Oyunda bireyin içsel ve varoluşsal çatışmaları, toplumsa ve tarihsel boyutu da kapsayacak biçimde ele alınmıştır. Lukacs'ın estetik belirlemeleri Marksist düşünceye temellenir. Bu çalışma kapsamında, öncelikle Marksist estetiğin belirlemelerine genel hatlarıyla değinilecek, ardından Lukacs'ın estetik kategorileştirmesi açıklanacaktır. Çalışmanın son bölümdeyse *Derviş ve Ölüm*, Lukacs'ın saptadığı estetik ilkeler doğrultusunda çözümlenmeye çalışılacaktır. *Derviş ve Ölüm* örnekleminin seçilme nedeni, içerdği etik-politik meselelerin evrensel olması ve taşıdığı anlam olanaklarının Lukacs'ın estetik kategorileriyle değerlendirilmeye uygun olduğunun düşünülmesidir.

Anahtar Kelimeler: Marksist estetik, Georg Lukacs, *Derviş ve Ölüm*, metin çözümlemesi, Nebojsa Bradic

A REVIEW OF *THE DERVISH AND THE DEATH PLAY* ACCORDING TO LUKACS' AESTHETIC THEORY

Abstract: The literary theory created by Georg Lukacs (1885 -1971) within the framework of the Marxist theory has brought a new perspective to literary studies and opened productive areas of discussion. Lukacs evaluates literary activity as a human research, seeks answers to the following questions: What is literature? Is literature a reflection of social relations? How and in

ORCID ID: 0009-0003-4926-9465

DOI: 10.31126/akrajournal.1515731

Geliş Tarihi: 13 Temmuz 2024 / Kabul Tarihi: 21 Şubat 2025

*Yeditepe Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı Doktora Programı.

what way can a literary work reflect the social and economic structure? Such questions, which have been encountered realism discussions since the 1930s, still maintain their importance today. Lukacs' aesthetics claims that literary works, which are artistic creations, should be evaluated with a holistic perspective and with the different levels of existence they contain. According to Lukacs, every work of art is an original creation. A literary work, along with its generic features and artistic uniqueness, also contains historical-social perspectives regarding the cultural structure in which it is produced. Lukacs' aesthetic determinations offer rich opportunities in terms of discovering the narrative possibilities of a work in the evaluation, understanding its artistic content in a deeper way, and making visible the material it presents regarding the social structure. The play of the writer and dramaturge Nebojsa Bradic, *The Dervish and Death*, focuses on the concept of justice. In the play, the individual's internal and existential conflicts are addressed in a way that also includes the social and historical dimension. Lukacs's aesthetic determinations are based on Marxist theory. Within the scope of this study, firstly the determinations of Marxist aesthetics will be discussed in general terms, then Lukacs' aesthetic categorization will be explained. In the last section of the study, *Dervish and Death* will be tried to be analyzed in line with the aesthetic principles determined by Lukacs. The reason for choosing the *Dervish and Death* sample is that the ethical-political issues it contains are universal and the meaning possibilities it carries are considered suitable for evaluation with Lukacs' aesthetic categories.

Key Words: Marxist aesthetic, Georg Lukacs, *Dervish and Death*, text analysis, Nebojsa Bradic.

Giriş

Yirminci yüzyılda, Marksist estetik üzerine düşünen kimi kuramcılar Karl Marx (1818 -1883)'ın yapıtlarından yola çıkarak Marksist bir estetik geliştirmeye çalıştılar. Georg Lukacs, Marksist estetiği formüleştirmeye çalışan edebiyat araştırmacılarından. Gerçekçi eleştiri geleneğine güçlü katkılar sunan Lukacs, edebi metnin yapısal, içeriksel ve düşünsel unsurlarını “bütünlük” kavramı çerçevesinde ele almıştır. Onun bütünlük kavrayışı, Marksist diyalektik yaklaşımla ilişkilidir. Marx ve Engels'e göre insanlık tarihi, insanlığın sosyo-ekonomik ve diyalektik yasalarına göre gelişir (Cevizci, 2000: 1006). Bu bakış açısına göre üretim tarzı, sosyo-politik ve entelektüel yaşamın içeriğini belirler. Tarihsel materyalizme göre her kültür, öğeleri arasındaki ilişkilerin karşılıklı olduğu yapısal bir bütündür. Toplumun ekonomik yapısı, ekonomik ilişkileri kültürün temelini oluşturur. Marx'a göre insan, bir toplumsal ilişkiler bütünü içinde yaşar. İnsanın düşünme ve yaşama biçimi öteki insanlardan, içinde bulunduğu koşullardan yalıttık değildir. “*Maddi yaşamın üretim tarzı, genel olarak toplumsal, siyasal ve entelektüel yaşam sürecini koşullandırır. İnsanların varlığını belirleyen şey, bilinçleri değildir: tam tersine onların bilincini belirleyen toplumsal varlıklarıdır.*” (Marx, 2011: 25).

Lukacs'ın estetiğinin temelinde, Marx'ın yukarıdaki belirlemelerine paralel biçimde önemli, bir yer tutan bütünlük ilkesi, bir edebî yapıtta toplumsal

ilişkileri açıklamanın da başat unsurudur. Lukacs’a göre doğanın ve toplumun olgularını nihai olarak kavradığını düşünen bir diyalektik maddeci, tek yanlı ve mekanik bir yaklaşıma ve idealist bir bakış açısına sürüklenecektir. Lukacs’a göre üretim ilişkileri her toplumda bir bütünlük oluşturmaktadır. Konuya ilişkin Lukacs şöyle söyler: “Eğer bütünlüğün içinden bir öge koparılabilecek olursa ya da en azından ihmal edilirse, gene donukluk ve tek yanlılık doğar; uğrakların birbirine olan oranlarını bilemezsek, gene ayağımızın altındaki maddeci diyalektik zemin yitirilebilir.” (Lukacs, 2004: 31).

Lukacs’a göre edebiyat, nesnel gerçekliğin yansıtıldığı bir yol ve yöntem formudur. Bu nedenle gerçekliği yüzey görünümüyle kavramak ve yansıtmak gerçekçi bir yazar için yeterli olmayacaktır. Lukacs nesnel gerçekliği yansıtabilen yazarla ilgili şu saptamaları yapar: “Her gerçek realist edebiyat pratiği, bir bütün olarak nesnel toplumsal bağlamın taşıdığı önemin bir tezahürüdür. Büyük realist yazarlardaki derinlik ve kapsamlılık, anlattığı olguların hakiki önemini ne denli açıklıkla algılayabilmekte olduğuna bağlıdır.” (Lukacs, 2006: 68).

Lukacs’ın temel estetik kategorilerinin eksenini sanat yapıtının bütünlüğü ilkesi oluşturur. Lukacs’ın yaklaşımı aşağıda örnekler üzerinden detaylı biçimde açıklanmaya çalışılacaktır.

1. Lukacs Estetiği

1.1. Nesnelerin Birliği – Bütünsellik

Lukacs’ın nesnelerin birliği kavramsallaştırması, edebî yapıtın içerdiği öğelerin karakterlerle ilişkili olması gerektiğine gönderme yapar. Söz konusu kavram Hegel’in epiği dramatikten ayırmak için kullandığı “nesnelerin bütünlüğü” belirlemesinden yola çıkar. Estetik bütünlük yapıtın içerdiği temel toplumsal unsurlara ilişkin bütünlüklü bir tablo oluşturulabilmesi anlamına gelir. Lukacs’a göre yazar, gerçekliği ve toplumsal unsurları, karmaşaya yol açmayacak, bilgiçliğe düşmeyecek biçimde gösterebilmelidir. Gerçekliğin tam olarak kopya edilmeye çalışılmasıysa, yapıtı Lukacs’ın “kötü sonsuzluk” olarak adlandırdığı karmaşık bir gözlemler yığınına dönüştürecektir (Lukacs, 1987).

Lukacs’a göre bir edebî yapıt, temaya ilişkin önemli nesne, olay ve yaşam alanlarını içermeli, her bir öge romandaki insani unsurlarla ilişkilendirilmelidir. Lukacs, konuyu çeşitli yazarlardan örneklerle açıklar. Homeros, İlyada Destanı’nda Akhilleus’un silahlarını, o sahneye girdiğinde değil Hektor’la girdiği ölümcül çarpışmadan hemen önce anlatmıştır. Çarpışmanın sonucu iki halkın kaderini belirleyecektir. Lukacs’a göre silahların tam da o anda anlatılmasının işlevsel olduğuna vurgu yapar. Homeros silahları durup dururken

değil, yapıtın bütününe hizmet edecek en uygun yerde anlatmıştır. “*Akhilleus 'n silahları, hikâyedeki karakterlerden bağımsız nesneler değil, hikâyenin kendisinin bütünleyici etmenidir.*” (Lukacs, 1987: 208).

Lukacs'ın konuya ilişkin örnek verdiği bir başka yazar Tolstoy'dur. Lukacs'a göre Tolstoy, *Anna Karenina* adlı eserinde, nesnelerin bütünlüğü ilkesini yetkin biçimde kullanmıştır. Vronski'nin at yarışında geçirdiği kaza, yalnızca Anna ile Vronski'nin ilişkisinin ortaya çıkmasını sağlamamış aynı zamanda Anna-Vronski-Karenin arasındaki bunalımın nedenini ve niteliğini de göstermiştir. Lukacs, at binmeyi Vronski'nin tipik bir davranışı olarak belirler. Çar ailesinin katıldığı at yarışlarında bulunmak da bir bürokrat olan Karenin'in ve öteki aristokratların tipik davranışıdır. At yarışı sahnesi böylelikle romanın bütünlüğüne hizmet eden çok önemli bir kavşak noktası, romanın evrenine ilişkin bir unsur olmuş, bireysel olanla genel olan arasındaki ilişkiyi kurabilmiştir. “*Nesnelerin birliği'ni bu türlü kurmak tipik karakterler yaratmanın sine qua non(olmazsa olmaz) koşuludur.*” (Lukacs, 1987: 201). Nesnelerin birliği, Lukacs estetiğinin önemli bir kategorisi olan tipik karakter yaratabilmeyle de ilişkilidir. Bireysel bir durum, toplumsalla ilişkilendirildiğinde daha da tipikleşecektir.

1.2. Gerçekçilik

Lukacs'a göre sanat gerçekçi olmalıdır. Gerçekçi bir sanatçı, toplumsal yapının somutluğunu kavramalı, toplumdaki ilişkileri bütünlüğü içinde gösterebilmeli, döneminin tarihsel olan tipik durumlarını belirleyebilmelidir. Marksist düşüncede, üretim biçimi, toplumsal-politik-entelektüel yaşamın içeriğini belirler. Tarihsel materyalist okuma biçimine yaslanan bu yaklaşım, Aristoteles'in insan toplumsal bir canlıdır (zoon politikon) yargısından temellenir. Lukacs bunun tüm gerçekçi edebiyat için geçerli olduğunu savunur. Bu belirlemeye göre yazar-sanatçı belirli bir toplumun insanıdır. Lukacs'a göre, yazarın bilinçli niyetiyle ürettiği yapıtın niyetinin örtüşmesi zorunlu bir ilişki değildir ve yazarın biçimsel-üslupsal tekniklerinden çok yapıtın ardındaki ideoloji, dünya görüşü (Weltanschauung) önemsenmelidir. Yazarın niyetinin dayandığı ilkeyi belirleyen onun dünya görüşüdür. Dünya görüşü yazarın üslubunu da yapıtın içeriğini de belirlemektedir. Meseleyi bu biçimde alımlayınca üslup içeriğin bir parçası durumuna gelecek, özgül bir içeriğin, özgül bir biçimi olacaktır. Lukacs açıkça belirtir, içerik biçimi belirlemektedir (Lukacs, 2000).

1.3. Toplumsal Çözümleme

Lukacs, toplumsal çözümleme yapabilen bir yazarın, toplumun çeşitliliğini yapıtında yansıtabileceğini belirtir. Böylelikle yazar, her hangi bir karakteri de

mutlaklaştırmamış olacaktır. Lukacs'a göre, bir sanat yapıtındaki kişiler toplumsal çevrelerinden yalıtık düşünülemez. Lukacs sanat yapıtındaki karakter için şu belirlemeyi yapar: “*Bu kişilerin insan olarak anlamları, kendilerinin özgül bireysellikleri içinde yaratılmış oldukları ortamdan ayrılamaz.*” (Lukacs, 2000: 24). Lukacs, *Avrupa Gerçekçiliği* adlı yapıtında toplumsal çözümlemenin yetkin bir örneği olarak gördüğü Balzac'ın *Sönmüş Hayaller* romanını ele alır. *Sönmüş Hayaller*, kapitalist sistemde edebiyatın bir meta durumuna düşürülüşünü en ince ayrıntısına kadar çizmiştir. Lukacs, Balzac'ın *Sönmüş Hayaller*'de, kurguladığı yazar karakterinin tıpkı yazı yazmak için kullandığı kâğıt gibi, düşünce inanç ve duygularının da satılabilir olduğunu göstermiştir. Romanın önemli karakterlerinden Lucien de Rupembre, yazar olmak istemektedir. Gazeteci arkadaşı Lousteau onu edebiyat dünyasıyla ilgili uyarır. Lousteau'ya göre edebiyatta başarının sırrı çalışmak değil başkalarının çalışmasını sömürmektir. Lucien'e, gazete patronlarının birer müteahhit, yazarlarınsa yapı işçileri olduğunu söyler. Yayımcılar yazarı para getiren bir nesne, yazarlarsa birbirlerini rakip olarak görmektedirler. Kapitalist iş ahlakına göre yayımcıların tek amacı kârlarını en yükseğe taşımaktır. Yazarlar bu sistemde birer sözcük tüccarına dönüşmüşlerdir. Yazdıklarına inanmak bir yana kendilerine para kazandırmaları dışında, yazarların zihinsel üretimlerinin bir amacı kalmamıştır. Balzac romanda kapitalizmin işleyiş ilkelerini, iş ahlakını, aşama aşama işleyerek gözler önüne sermiştir.

Lukacs'a göre temanın genişliği, kapitalist ilişkilerin tüm yönlerini kucaklayışı romanın artistik biçimini de belirlemektedir. Düşünüre göre, Balzac, *Sönmüş Hayaller*'de maddi sorunları dile getirirken bilgiçlik taslamamış, kuru bir bilimselci tavır takınmamıştır. Onun kurguladığı karakterlerin tutkularının yol açtığı durumları eylemlerinin sonuçları, olay örgüsünde belirleyici şekilde etkilidir. Bu yaratı yöntemiyle birey de toplumsal ilişki ve gelişmelerin sonuçları da daha doğru biçimde anlaşılmaktadır (Lukacs, 1987). Balzac, Lucien de Rupembre çevresinde ördüğü hikâyesini, edebiyatın metaya dönüştürülmesi konusuna odaklamıştır. Lukacs'a göre *Sönmüş Hayaller*'de kapitalist üretim biçimiyle üst yapı ilişkileri, Balzac'ın yaratma yöntemiyle artistik ve toplumsal eleştiri açısından ustaca kurgulanmıştır.

1.4. Özne-Nesne Diyalektiği

Sanat yapıtında özne-nesne diyalektiğini önemseyen Lukacs'a göre, bir romandaki kişilerin soyut potansiyelleri tümüyle öznel alanının içindedir. Roman kişilerinin somut potansiyelleriyse bireyin öznelliği ile nesnel gerçeklik arasındaki diyalektik ilişkiyle ilgilidir. Düşünüre göre, kurmaca

karakterin somut potansiyeli, sonsuz sayıdaki soyut potansiyelden çıkarılabilmelidir. Yazarın bunu gerçekleştirebilmesinin koşulu da özne-nesne diyalektliğini doğru kurmasıdır. Lukacs'a göre Modernist edebiyatta bu ilke geçersizleştirilmiştir. Bu da romandaki gerçekliğin azaltılmasına ve karakterlerin kişileştirilmesinde sorunlara neden olmuştur. Kişiliğin çözülmesinin ardında, yazarın tutarlı bir insan doğası olamayağı inancı vardır Lukacs'a göre. Bu durumu T. S. Eliot'un şu dizeleriyle açıklamaktadır: “*Şekilsiz biçim, renksiz gölge, Kötürümleşmiş güç, hareketsiz davranış*” (Lukacs, 2000: 29).

Lukacs'a göre insanın varoluşunun toplumsal olduğunu savunmayan yazar özne ilişkisini doğru kuramaz. Edebî temsilde, karakterin somut potansiyelin ortaya çıkması onun tanımlanabilir bir dünyada betimlenmesini gerektirmektedir.

1.5. Estetik Yansıtma

Lukacs, insanı tarihsel toplumsal koşulların bir ürünü olarak görür. Bir sanat yapıtında da insanın belirli bir tarihsel süreçte ve bir ilişkiler bütünü içinde ele alınması gerektiğini savunur. Lukacs'a göre kurmaca yazarı nesnel gerçeği yansıtabilmelidir. Lukacs burada sözünü ettiği şey gerçekliğin fotografik yansıtılması değildir. Lukacs'a göre sanatsal yansıtmanın esası, sanatçının öznel gerçekliğini nesnel gerçeklik olarak yansıtmamasıdır. Yazar, öznel olanla, tümel insanlığa ilişkin olanı ayırabilmelidir. Aksi durumda tikel, öznel bakış açısını aşamayan yazar, önyargılarını bırakamaz ve nesnellliğini koruyamaz.

Düşünür gerçekçi yansıtmayı kendi yaratma yöntemlerine göre başarıyla uyguladığını düşündüğü Balzac ve Stendhal örnekleri üzerinden açıklar. Kralcı Balzac, romanlarında, aristokratları, yetenekli, yeteneksiz, yükselme tutkusu olanlar, ahmaklar vb. biçiminde çizmiştir. Kendisinin romantik kralcı ideallerine karşın böyle bir tip yaratmamıştır. Kralcı olmayan Stendhal, yarattığı Mathilde de la Mole karakteriyle, romantik-kralcı ideallere coşkuyla bağlı bir aristokrat portresi çizmiştir. Buna karşın Mathilde, Jakoben ve Napolyon hayranı olan Julien de Sorel'i kendi sınıfından kişilere yeğ tutmuştur. Lukacs'a göre Stendhal'in kurguladığı karakterler tipiktir. Onları tipik yapan şeyse bireysel kişiliklerinin yanında bir dönemin burjuva sınıfının özlemlerini yansıtmasıdır (Lukacs, 1987). Balzac gibi Stendhal de gerçekçilik aynasını doğru yere tatabildiği için döneminin doğrularını yansıtabilmiştir.

1.6. Tür Bilinci

Lukacs'a göre estetik yansıtma yazarın tür bilinciyle ve onun insan görüşü ile bağlantılıdır. Yazar, insanın değişmez bir özü olduğunu düşünüyorsa, yapıtında kurduğu ilişkileri ve durumları da buna göre biçimlendirecektir.

Lukacs, estetik yansıtma ile tür bilinci arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

“Estetik yansıtmanın en yüksek evresi her zaman insan türüdür fakat bu tür hiçbir zaman soyutlayıcı biçimde belirginleşmez. Estetik yansıtmanın derin yaşam gerçeğinin dayandığı ana temellerden biri de bu yansıtmanın gerçi her zaman insan türünün yazgısına yönelik olması ama bu türü hiçbir zaman onu oluşturan bireylerden ayırmaması, bireylerden bağımsız bir varlığa dönüştürmemesidir.” (Lukacs, 1999: 164).

Lukacs’a göre sanat yaşamı açıklar. Yaşamın en doğru bir biçimde yansıtılabilmesi için yazar toplumsal bir varlık olan insanı tikel ve tümel varlığıyla bütünlük içinde gösterebilmelidir. Lukacs, bireysel bilinçle türsel bilinç arasında bağlantı kurmanın kolay olmadığını belirtir. Yazarın tür bilincine erişebilmesi için öznel bakış açısını aşması gerekir. Bu gerçekleşmezse, yapıt yazarın tikel bilincinin sınırlarından çıkamayacak, toplumsal ilişkiler bütününe yansıtımda yetersiz kalacaktır.

1.7. Perspektif

Lukacs, eleştirel gerçekçi yazarların, toplumculuğu dışardan, toplumculuk perspektifi ve sınıfsal bakış açısı olan yazarlarınsa içerden yansıtacaklarını savunur. Lukacs’a göre, Modernist yazarlar gerçekliği yüzeysel biçimde göstermekle yetinirler ve olguların ötesine geçemezler. Önemliyi önemsizden ayırmak için yazara gereken şeyse perspektiftir. Lukacs perspektif kavramını, *“Önce, perspektifin bir ayıklama ilkesi, yazarın ayrıntılar arasında bir seçme yapıp kendini doğalcılığın tehlikelerinden korumasına yardım eden bir ölçü olduğunu* göstermeliyiz.” (biçiminde açıklamıştır Lukacs, 2000: 60). Lukacs, yazarın da da belirli toplumsal ilişkiler içinde devindiğini belirtir. Lukacs’a göre yazar, yaşamın çeşitliliğinden, zenginliğinden etkilenmeli ama kendisini bu çeşitliliğe kaptırmamalıdır. Lukacs, yazarın, çeşitli duyuşsal izlenimlere vereceği düzenin, onun öteki insanlarla kurduğu ilişkilere bağlı olduğunu düşünür. Yazarın yapıtına uyguladığı seçme ve ayıklama işlemi, zaman dışı-mutlak bir şey değil onun yaşamıyla bağlantılıdır. Yazarın yaşamı dural değil geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir süreçtir.

Lukacs’a göre, yazarın yaşamı kavrama biçimi, yarattığı tiplerin önemli önemsiz yanlarını belirleyişine yansımaktadır. Berlinli ressam Max Lieberman’ın “çizmek çıkarmaktır” sözlerinden yola çıkan Lukacs; “Sanat önemli olanı tutmak, önemsizi çıkarmaktır.” (Lukacs, 2000: 60)der. Yazarın gereksiz ayrıntıları ayıklama becerisini de onun kişiliğiyle ilişkilendirir. Lukacs’a göre kişilik zaman dışı ve mutlak değildir. Yetenek kişinin bir özelliği olsa da onu geliştirip yetkinleştirmek yazarın çevresiyle, ilişkileriyle bağlantılıdır.

Yazar tarihsel-toplumsal bir bütünün parçasıdır. Yazarın her yaşıntısı ve

onların parçası olan her duygu ve düşünce öznel olduğu kadar tarihsel bir nitelik taşır (Lukacs, 2000: 62). Düşünce göre, yazarın özneliği ile dış dünya arasındaki bağ onun yaptığı seçme ve çıkarma işleminde kendisini gösterir. Şimdiki zamanın köklerinin geçmişte, geleceğin köklerininse şimdide olduğunu belirten Lukacs’a göre, yazarın perspektifi, tarihsel süreçteki belirli yönsemeleri göstermektedir. Tipik bir kahramanın özellikleri sanat eserinin perspektifiyle ilgidir. Yazarın kurguladığı bir sanat yapıtının nedensellik sıralaması gerçeğe benzer olabilir. Ne var ki gerçeğe benzerlik o romanı gerçekçi yapmaya yetmecektir. Düşünce göre, yapıtın olay dizisini gelişigüzel olmaktan çıkaran yazarın perspektifidir.

1.8. Tipik Karakter

Lukacs’a göre, yazar, tarihsel döneminin tipik özelliklerini seçip yapıtında gösterebilmelidir. Yazarın somut gerçekliği anlatabilmesi için kişi ve durumların tipik özelliklerinin ortaya çıkarılması gerekir. Tipik karakteri devindiren koşullar da tipik olmalıdır. Tipiklik ilkesine göre bir tip, belirli bir toplumsal yapıda kendisi gibi olanların tümünü temsil etmelidir. Berna Moran’ a göre Lukacs’ın estetiğinde tipik kişi, toplumun nesnel güçlerince belirlenmiştir. Yazar tipik olanı kavramışsa, ideolojisinden bağımsız olarak gerçekçidir. Gerçekçi olmasını sağlayan, toplumsal dinamiği belirleyen tarihî güçleri sezmesi ve anlamasıdır (Moran, 2013).

Lukacs, tipik kahramanda bireysel özelliklerle tipik olan arasında diyalektik bağ olması gerektiğini vurgular. Konuyu açıklamak için eleştirmen, şair Dobrolyubov (1836 – 1861)’un *Oblomovluk Nedir* adlı incelemesinden bir örnek vermek yararlı olacaktır. Dobrolyubov, *Oblomovluk Nedir*’de toplumsal bir tip olarak Gonçarov’un Oblomov karakterini değerlendirir. Dobrolyubov’a göre *Oblomov* romanı, okurun düşünsel dünyasını zenginleştiren, yeni imge ve yeni tiplerle okurda derin izler bırakan bir yapıttır. Okur, romandaki imgeler ve tipler üzerine düşünür, kendi eğilim, yaşantı ve karakteri için anlamlarını ve ilintilerini açıklamak ister (Dobrolyubov, 1992). Tipik kahraman, kendisine benzer olanların tüm özelliklerini temsil eder. Tipik olan, tarihsel sürecin ürünüdür ve bireysel olanla genelin diyalektik birliğini yansıtır.

2. Derviş ve Ölüm’ün Lukacs Estetiği Işığında İncelenmesi

Derviş ve Ölüm oyunu, Meşa Selimoviç (1910 – 1982)’in aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Meşa Selimoviç, Bosna’nın Tuzla kentinde doğar. Belgrad Üniversite’sinde felsefe ve edebiyat öğrenimi gören Selimoviç’in *Derviş ve Ölüm* romanı Sırpçanın başyapıtlarından kabul edilmektedir. Selimoviç romanı, partizan olan kardeşinin, saflarında mücadele ettiği devrimci ordunun

onu haksız biçimde suçlayıp, idam etmesinden sonra yazmıştır. 1944 yılında yazmaya başladığı romanı 1962’de tamamlar. Yazma sürecinin uzama nedeni, kendisi de bir devrimci olan Selimoviç’in yaşadığı iç çatışmalar, içine düştüğü ikilemler ve politik görüşleriyle duygularının çatışmasıdır (Bradic, 2009).

Derviş ve Ölüm’ü tiyatroya Nebojsa Bradic (1956) uyarlamıştır. Tiyatro yönetmeni ve dramaturg Bradic, Belgrad Tiyatro Akademisi mezunudur. Bradic, tiyatro yönetmenliğini ve uyarlama çalışmalarını sürdürmektedir. *Derviş ve Ölüm*, Türkiye’de ilk kez 2009 yılında Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları’nca sahnelenmiştir.

Bradic, *Derviş ve Ölüm* uyarlamasını, kaynak metnin temel konularına, genel akışına bağlı kalarak gerçekleştirmiştir. Oyun Bosna’da geçer. Yalın ve akıcı bir dili olan uyarlama, yirmi dört episottan oluşur. Bradic, romanın derin meselelerini, özlü, anlamca yoğunlaştırılmış vurucu cümlelerle tiyatroya aktarmıştır. Oyun odağına, Ahmet Nurettin karakterinin adaleti arama serüvenini ve bu doğrultuda eylerken nasıl dönüştüğünü koymuştur.

2.1. Ahmet Nurettin’in Yükselişi ve Düşüşü

Derviş ve Ölüm, oyunun başkarakteri Mevlevî şeyhi Ahmet Nurettin’in bir itirafıyla başlar. Nurettin, dinin ışığı-güneşi anlamına gelir. Ahmet Nurettin, adının anlamıyla din adamı kimliğini bir zamanlar özdeşirmiştir. Şeyh Ahmet Nurettin, adının anlamını gururla sahiplenmiş, inanca ışık tutuyorum diye kibirlenmemiştir. Ama artık bundan kuşku duymaktadır.

Ahmet Nurettin: *Bu nasıl nur böyle? Neyle ışıklandırılmışım ben? Üstün bir bilgiyle mi? Temiz yüreklilikle mi? Doğru yolla mı? Şüpheli olmamakla mı?* (Bradic, 2009:11).

Din adamı kimliğine yüklenen tüm anlamları atıp, çıplak insan bedeniyle kaldığını açıklar. Ahmet Nurettin’in serüveni bu “günah çıkarma” tiradından sonra başlar ve kronolojik biçimde ilerler. Bir gün tekkeye bir kaçak gelir. Ahmet Nurettin onu tekkede saklamak istemez. İhbar da etmez. Küçükken yanına alıp büyüttüğü Molla Yusuf onun kaçakla konuştuğunu duymuştur. Ahmet Nurettin, Molla Yusuf’u o çok küçükken tekkeye almıştır ama onunla dostça ve sevgiye dayalı bir ilişki kuramamıştır. Molla Yusuf’un annesi fahişe olduğu gerekçesiyle öldürülmüştür. Molla Yusuf Kadı’nın Karısından bir mektup getirir. Kadı’nın Karısı, Ahmet Nurettin’le görüşmek istemektedir. Mektubun Molla Yusuf’la iletilmesi Ahmet Nurettin’i huylandırır. Kadı’nın evinde ne işin vardı diye sorar. Soru yanıtsız kalır. Molla Yusuf, Kadı’nın hafiyesidir.

Kadı’nın Karısı, Ahmet Nurettin’e, kardeşi Hasan’ın uygunsuz davranışlarından dolayı aile mirasından men edilmesi kararı aldıklarını bildirir.

Ahmet Nurettin'den, kardeşini kendi rızasıyla mirastan çekilmeye ikna etmesini ister. Ahmet Nurettin eğer bunu başarırsa kalede tutuklu olan kardeşi Harun serbest bırakılacaktır.

Kadı'nın Karısı: (...) *Senin kardeşin, benim kocamın emriyle hapse atıldı, yani Kadı'nın. Benim isteğimle, senin kardeşinin hayatı değişebilir. (...) Bana yapılan iyilik karşılığını mutlaka bulur* (Bradic, 2009: 14).

Ahmet Nurettin, Harun'un masum olduğuna inanmakta ve aile mirasından pay almasının da Hasan'ın hakkı olduğunu düşünmektedir. Ahmet Nurettin, kardeşi tutuklu olduğu için üzüntülüdür. Yakın dostu olan tüccar Hasan, Ahmet Nurettin'den kendisiyle gelmesini ister. Hasan'ın yerleşik bir yaşıntısı yoktur. İktidara muhalif kesimler de dâhil olmak üzere farklı çevrelerle bağlantılıdır. Harun'un başına gelenlerin iç yüzünü biliyordur. Harun masumdur.

Ahmet Nurettin kendince doğru bildiği yöntemlerle kardeşinin başına gelenleri araştırmaya başlar. Müsellim (Eyalet yöneticisi-kaymakam)'e gider. Bir sonuç alamaz. Müsellim'e göre, kardeşini tutuklatan yetkili Kadı olduğuna göre ona gitmesi gerekiyordu. Hasan'a kalırsa Harun bir an önce kaçırılmalıdır. Ahmet Nurettin bu öneriyi reddeder. Hasan'ın ikinci önerisi Harun'un serbest kalması karşılığında aile mirasından vaz geçmektir. Ahmet Nurettin onun bu önerisini de kabul etmez. Kadı ile görüşmeye gider. Buradan da bir sonuç alamaz. Yolunu çeviren Eşkîya, dikkatli olması konusunda onu tehdit eder. Suçlu konumuna düşürüleceğini ima eder. Ahmet Nurettin göze batmaya başlamıştır.

Ahmet Nurettin: *Dostlarınıza söyleyin, yaptıklarım için hem Allah'a, hem vicdanıma karşı ben sorumluyum. Dediklerimi anlayabildiniz mi?* (Bradic, 2009:19).

Ahmet Nurettin, kendi düşünme biçimine göre suçsuzdur. Ne var ki onun suç tanımıyla iktidar çevrelerinininki benzer değildir. Otoritenin gözünde, tekke bahçesine gelen kaçak, kendileri için sakıncalı bir kişi olan Hasan'la dostluğu gibi durumlar onu suçlu yapmaya yetmektedir. Ahmet Nurettin işlerin nasıl döndüğünün henüz ayırımında değildir. Müftü'ye gider. Müftü ile görüşmesinden de kardeşiyle ilgili bir bilgi elde edemez. Müftünün yanında bir zamanlar birlikte savaştıkları, kahraman bir asker olarak bildiği Kara Zaim ile karşılaşır. Kara Zaim çok değişmiş, kahraman asker hâinden eser kalmamıştır. Ahmet Nurettin çarşıda tesadüfen kardeşinin ölüm haberini alır. Camide bir konuşma yapar.

Ahmet Nurettin: *Adem oğulları! Suçsuz bir insan öldürülmüş, bir cinayet işlenmiştir. (...) Suçsuz bir insanı öldüren, bütün insanları öldürmüş gibidir* (Bradic, 2009: 24).

Ahmet Nurettin, içinde kin duygusu oluşmaması, kardeşine yapılanları untabilmesi için Allah'a yakarsa da untabileceğine içten içe inanmamaktadır. Camideki konuşmadan sonra sokakta nöbetçilerce öldüresiye dövülür. Neden kendisine saldırıldığını anlayamaz. Olanları gören Molla Yusuf'a dava açacağını söyler. Molla Yusuf'un karşılığı "vazgeç, unut" olur. Ahmet Nurettin kendisine güç vermesi için Allah'a dua eder.

Ahmet Nurettin tutuklanır. Hücrede, cellat Cemal'den kardeşi Harun'un boğularak öldürüldüğünü öğrenir. İnfaza Cemal de yardım etmiştir. Cemal'e göre infaza yardım edişi bir an önce Harun'un ölmesi için olduğundan bu ona yapılmış bir iyiliktir. Ahmet Nurettin serbest bırakılır.

Ahmet Nurettin, savaştan sonra tekkeye döndüğünde kimsesiz kalan Molla Yusuf'u yanına almıştır. Yetenekli bir hattat olan Molla Yusuf ile aralarında bir tür sevgi-nefret ilişkisi vardır. Hasan'ın tabiriyle "sarmaş dolaş olmuş iki yılan" gibidirler âdeta. Molla Yusuf'a Hasan'ın armağanı olan kitabı, *Dört Atın Kuş'un Hikâyesi*'ni gösterir.

Molla Yusuf, Ahmet Nurettin'e, o güne dek neden annesiyle ilgili bir şey sormadığını sorar. Ahmet Nurettin, ona annesinin bir günahkâr değil, bir kurban olduğunu söyler. Molla Yusuf'la ilk kez yüzleşmektedir. Kardeşi Harun'u ve kendisini kadıya onun ihbar ettiğini, Kadı'nın hafiyesi olduğunu bildiğini söyler.

Ahmet Nurettin derin iç hesaplaşmalar yaşar. Kardeşi için acı çeker. Bir intikam planı kurgular. Molla Yusuf aracılığıyla, Kadı'ya Hacı Sinaneddin'in kaçaklara yardım ettiği yalan haberini iletir. Dostu Hacı Sinaneddin çarşının sevilen tüccarlarından. Haberi alan Kadı onu tutuklatacak, Ahmet Nurettin de halkı bu haksız tutuklama karşısında ayaklandırmaya çalışacaktır. Zaptiyeler Hacı Sinaneddin'i götürürlerken Ahmet Nurettin bir konuşma yapar.

Ahmet Nurettin: (...) Hepimiz ona kefil olabiliriz ve hepimiz tanıklık ederiz ki, o kentin en dürüst insanıdır. Onu tutuklarsanız kimin özgür kalması beklenir ki? (...) Ey iyi insanlar onlarda hata yoktur. Kardeşimi öldürdüler, beni yok ettiler. Şimdi de Hacı'yı tutukladılar. Vali'nin emirlerine boyun eğmeyenlerin avidir bu. Vali ve bu ülke aynı şey mi?

Halk: Onları yargılıyoruz! Ekmek istiyoruz! Zorbalığa son! Vali istifa! (Bradic, 2009: 33).

Şeyh Ahmet Nurettin ilk kez bir duruma müdahale etmiş, adaletin kendiliğinden işlemesi gerektiği inancıyla kabuğuna çekilmemiştir. Başlattığı tehlikeli oyun başarılı olur. Ayaklanma çıkar. Kadı öldürülür. Yeni Kadı artık Ahmet Nurettin'dir. Molla Yusuf'u kâtip olarak yanında tutmayı sürdürür. Yasalara ve vicdanına uygun kararlar vereceğini düşünse de, Hasan'a "iktidar

insana güç verir” diyecek kadar hızlı bir değişim geçirmektedir. Çevresinde dönen güç ilişkilerini, çıkar çatışmalarını çözümleyip, uygun stratejiler geliştirebilecek donanımdan yoksundur. İhanetini bildiği Molla Yusuf ve eski Müsellim’le birlikte çalışmayı sürdürmektedir.

Müsellim ona bir mektup getirir. Sözde, mektubu, Hasan’ın dostu Dubrovnikli yazmıştır. Mektupta, Bosna’daki adaletsizlikler, jurnalcılık, düşmanlıklar anlatılmakta, baskıcı düzen eleştirilmektedir. Dubrovnikli’yi bulamayan Müsellim, elinde kanıt olmamasına karşın ona yardım ettiği gerekçesiyle Hasan’ı tutuklar. Hasan kendisini sorguya çeken Ahmet Nurettin’e Dubrovnikli’nin ve kendisinin suçsuz olduğunu, bunun bir komplo olduğunu söyler. Ahmet Nurettin “ben masum insanları tutuklamam” diyerek Hasan’ı serbest bırakır. Vali, Müftü ile haber gönderir. Suçlularla ilişkileri olduğu düşünülen Hasan’ın salıverilmesi Vali’nin hoşuna gitmemiştir. Vali, İstanbul Molla Muavini’nden bir mektup almıştır. Mektupta, yeni Kadı’yı halkın sevmediği, onunla ilgili şikâyet dilekçeleri olduğu, sakıncalı kişilerle dostluk ettiği, eski Kadı’nın öldürülmesinden sorumlu olduğu gibi şeyler yazmaktadır. Müftü’ye göre herkes Ahmet Nurettin’in kellesini istemektedir. Bu tertiplerin ardında eski çıkar çevreleri ve Kadı’nın Karısı vardır. Ahmet Nurettin bir yol ayrımındadır.

Ahmet Nurettin: Hasan benim biricik dostumdur.

(...)

Müftü: (...) İktidar dostluk değil; ittifaktır. Ne diyorsunuz? Hasan’ın tutuklama kararını yazacak mısınız?

Ahmet Nurettin: Eğer Hasan’ı tutuklatırsam korkunç bir şey yapmış olurum.

Müftü: Yazacak mısınız, yazmayacak mısınız?

Ahmet Nurettin: Mecburum (Bradic, 2009: 37).

Ahmet Nurettin Hasan’ın tutuklanma kararını imzalar. Akli, inancı, vicdanı bu kararında devre dışı kalmış, makamını koruma kaygısı baskın çıkmıştır. Molla Yusuf ona bir değirmen meselesiyle ilgili diye boş bir kâğıt imzalatır. İmzaladığı boş kâğıt, Hasan’ın kaçırılmasıyla ilgili bir onay olarak düzenlenir. Ahmet Nurettin oyuna getirilmiştir. İstanbul’dan katledilmesine dair bir ferman gelir. Kale’ye kapatılır. Eski silah arkadaşı yeni cellat Kara Zaim onu boğar.

2.2. Karakter Çözümlemesi ve Tipik Karakterler

Mevlevî Tekkesi’nin şeyhi Ahmet Nurettin, din adamı kimliğiyle görece korunaklı dünyasının içinde yaşarken, çevresindeki olaylara uzak bir bakış açısı ve soyut bir ahlak anlayışı geliştirmiştir. Karmaşık ilişkilerden kaçınarak, tarafsız bir bakışla yaşamını sürdürme çabasında olan Ahmet Nurettin, böyle

davranarak toplumsal çelişkilerden, çatışmalardan da kaçınacağını düşünmektedir. Din âlimi kimliğinin onu koruyacağına inanmıştır. Ahmet Nurettin, kardeşinin haksız yere tutuklanıp kaleye hapsedilişiyle birlikte hak arama mücadelesine girmek durumunda kalır. Kardeşini kurtarmaya çalışırken tarafsız kalma çabası boşa çıkar. Mutlak doğrular olarak kabul ettiği ilkeleriyle, yaşadıkları arasındaki uyumsuzluk, onu tüm değerlerini sorgulamaya iter. Ahmet Nurettin, kardeşinin serbest bırakılması için mücadele ederken bir yandan yüzleşmek zorunda kalacağı yozlaşmış iktidar ilişkilerinin bir parçası olur. Ardından iktidar mekanizmanın bir kurbanına dönüşür.

Oyunda Ahmet Nurettin'in yaşadıklarıyla birlikte, iktidar mekanizması ve yönetici sınıfın işbirliğinin oluşturduğu çıkar ve güç ilişkilerine dayalı yapının iç yüzü açığa çıkarılır. Ahmet Nurettin'in yaşadığı ikilemlerle, okur toplumsal yapının çelişkileri üzerine sorular sormaya başlar. Ahmet Nurettin'in kendisinin oluşturduğunu düşündüğü ve çok güçlü temellere dayandığını sandığı doğrular yaşamla sınanmıştır. Oyun, Ahmet Nurettin karakteri üzerinden pek çok soru sordurur. Kişi yaşam karşısında, soyut ilkelerini korumayı ne dereceye kadar başarabilir? Zulme gözü kapalı kalarak ahlaklı yaşamak olanaklı mıdır? Değilse bunun bedeli nedir? Zulüm ilişkileri içinde değerler korunabilir mi? Yaşamın, ilişkilerin karmaşıklığı karşısında mutlak doğrulardan söz edilebilir mi?

Ahmet Nurettin, din adamı kimliğiyle çelişmeyecek biçimde davranmaya çalışsa da sorunlar karşısında ürettiği çözümler, içinde devindiği sistemce boşa düşürülür. İktidarın işine yaradığı ölçüde “temiz” kalmasına izin verilir. Ondaki beklenen din adamının geleneksel rolünü oynamasıdır. Bu rol ezilen halkın isyan etmesini engellemek, insanların sisteme rıza göstermelerine yardım etmek, tarafsız görünümünün ardında iktidara hizmet etmektir. Sistemin işine yaradığı oranda ve biçimde davranmaktan vazgeçtiğindeyse yok edilir. Tipik-karakter Ahmet Nurettin'in yolculuğu, sözde tarafsız aydınların nasıl sistemin bir parçasına dönüşebildiğini gösterir.

Hasan, kentin zengin, yönetici sınıfa yakın ailelerinden birinin oğludur. At tüccarlığı yapmaktadır. Sınıfının yaşama biçimini, ahlakını, mevki düşkünlüğünü umursamaz. İktidar çevrelerinin kirli ilişkilerini reddeden Hasan, bu ilişkilerin bir parçası olan aile çevresine de uzaktır. Kendi bildiği gibi yaşamayı tercih eder. Sistem için tehlikeli biridir; çeşitli illerdeki isyancılarla ilişkisi vardır.

Oyun boyunca değerleri, farklı durumlar yaratılarak, farklı biçimlerde sınanan Ahmet Nurettin'in dostluk anlayışı Hasan üzerinden sınanır. Ahmet Nurettin'le Hasan farklı dünya görüşlerini temsil ederler. Hasan, yaşama

dönük biridir. Sistemin işleyiş yasalarını kavramış, muhalif kimliğiyle iktidar çevrelerinin karanlık, kirli ilişkilerinden uzak bir yaşayışı tercih etmiştir. Arkadaşı Ahmet Nurettin'in kardeşi Harun haksız yere tutuklandığında onun kurtarılması için aile mirasını reddedecek kadar malda mülkte gözü olmayan biridir.

Hasan iktidar çevrelerinden uzak durmakla birlikte onların her yaptığından haberdardır. Ahmet Nurettin olaylara çocuksu bir saflıkla yaklaşırken, Hasan gerçekçi bir bakış açısı oluşturmuştur. O, tüccar kimliği ve sınıfsal konumlanışından dolayı, toprak aristokrasisiyle anlaşılamaz. Hasan, öldürülen Kadı'nın yerine geçirilen Ahmet Nurettin'e şöyle der:

Hasan: *Bu göreve biraz kahraman, biraz haksızlığa uğramış, biraz da halktan biri olduğun için seçildin. Hem halk, hem de kentin ileri gelenleri sana kolayca hükmedebileceklerine inanıyorlar* (Bradic, 2009: 34).

Hasan, Ahmet Nureddin'in konumunu gerçekçi bir bakışla saptamıştır. Hiç kimseden korkmuyorsun değil mi? Diyen Ahmet Nureddin'e kendi konumunu şu sözlerle açıklar:

Hasan: *Allah'tan az korkarım, Sultan'dan hiç korkmam, Vali'nin ise, benim doru atımdan hiçbir farkı yoktur* (Bradic, 2009: 34).

Hasan'ın otoriteyle ilişkisi, Nurettin'den çok başkadır. Bakış açıları, dünyayı görme biçimleri toplumsal konumlarından kaynaklanır. Hasan muhalif konumuyla, çıkar çevrelerine direnenlerin temsilcisidir bu anlamda tipik karakterdir.

Kadı'nın karısı, kardeşi Harun'u aile mirasından vazgeçirmesi için Ahmet Nurettin'le pazarlık eder. Sözde, aile şereflerini korumak için bunu istemektedir. Kadı'nın karısı, Ahmet Nurettin'i eşinin konumundan ve ailesinin maddi gücünden gelen nüfuzunu kullanarak etkilemek ister. Sözleri tehdit içermektedir. Bir insanın yaşamının maddi çıkarlar uğruna pazarlık konusu edilmesi, adalet sisteminin çözülüşünü, yönetici sınıfın açgözlülüğünü ve ahlaki açıdan çürümüşlüğü gösterir. Kadı'nın karısı, yönetici sınıfın yöntemlerini içselleştirmiş, insanları çıkarlarına uygun biçimde kullanmayı öğrenmiş biri olmasıyla bir tipik karakterdir.

Harun karakteri oyunda görülmemekle birlikte olayların başlatıcısı olarak önemli bir işlev yüklenmiştir. Kâtip olan Harun, zengin bir tüccarın yanında çalışmaktadır. Tüccar, sözde, isyancılarla bağlantılı olduğu gerekçesiyle tutuklanmış, yolda kaçma girişiminde bulunmuş, zabıtlarce kılıçtan geçirilmiştir. Tüccar, iktidarın haksız uygulamalarıyla ilgili sesini yükselten biridir. Asıl suçu da budur. Harun'un eline, tüccarın yargılanmadan katledilmesiyle ilgili bir belge geçmiştir. Belgeye göre, patronunun infaz kararı sorgusu yapılmadan

önce alınmıştır. O da bu belgeyi yöneticilere teslim etmiştir. Ne var ki hukuk sistemi bir suç örgütü gibi yapılanmıştır ve iktidar çevrelerinin hizmetindedir. Harun tutuklanır sonra da katledilir. Harun, bir suç delilini görmezden gelememiş, haksızlık karşısında suskun kalmamıştır. Tek suçu dürüstlüğü, adalete inancıdır.

Müsellim, oyunda yönetici sınıfın temsilcilerinden biridir. Kardeşinin neden tutuklandığını sormaya gelen Ahmet Nurettin'i meseleyi soruşturduğu için suçlu durumuna düşürmeye çalışır:

Müsellim: *Neden hapsedildiğini biliyor musunuz?*

Ahmet Nurettin: *Ben de onu sormaya geldim.*

Müsellim: *Neden hapsedildiğini bile bilmiyorsunuz. Sonra da kardeşinizin ne yaptığını umursamadan onun için ricaya gelmişsiniz* (Bradic, 2009:16).

Müsellim, adalet arayan Ahmet Nurettin'e karşı yetkilerini kötüye kullanır, onun sözlerini çarpıtır. Ahmet Nurettin kadı olduktan sonra, Molla Yusuf'la birlikte onu tuzağa düşürür.

Yetkilerini kötüye kullanan kötücül karakterlerden biri de Kadı'dır. Kadı, pay aldığı çıkar düzeni bozulmasın diye haksızlıklara göz yummayan masum insanları, hapsedmekte, katledilmeleri emrini vermektedir. Dinsel söylem en güçlü silahıdır. Ahmet Nurettin kardeşini sormaya geldiğinde onu bilgilendirmez. Kur'an'dan ayetlerle konuşur. Seçtiği ayetler, kardeşini aramaması, olanlara göz yumması gerektiği iletisini içerir. Bir din adamı olan Ahmet Nurettin'i, dinsel söylemle etkilemeye, susmasını sağlamaya çalışır.

Kadı: *Dinsizlerin yardımcısı destekleyicisi olmayın!*

Ahmet Nurettin: *Allah aşkına, kardeşim o benim!*

Kadı: *Babalarınızı, çocuklarınızı, kadeşlerinizi, karılarınızı, ailelerinizi Allah'tan, Peygamberimizden ve hak yolundaki savaştan daha çok seviyorsanız, Allah'ın sizi bağışlamasını beklemeyiniz*" (Bradic, 2009:18).

Görevi gereği adil davranması beklenen Kadı, yozlaşmış sistemin temsilcilerinden biridir. Yalnızca çıkarını kollamakta, görevini kötüye kullanmaktadır. Sistemin işleyişini ve işlerin nasıl yürütüldüğünü göstermesiyle tipiktir.

Müftü karakteri de yozlaşmış düzenin memurlarındandır. Umursamaz, boşa vakit harcayan, odasında pinekleyen biridir. Harun'u sormaya Müftü'ye giden Ahmet Nurettin, oradan da eli boş döner. Ahmet Nurettin'in adalet istediğine karşılık olarak ne olduğu anlaşılamayan, kısa, gizemli cümleler kurar. İşgal ettiği kurumda liyakate dayalı olmayan bir biçimde bulunduğu açıktır. Hazine-den geçinen bu yozlaşmış memur sistemin işleyişine işaret eder.

Ahmet Nurettin Müftü'ye gittiğinde orada Kara Zaim'le karşılaşır. Ahmet Nurettin'in silah arkadaşı olarak hatırladığı Kara Zaim, yılda yüz kuruşa Müftü

için çalışmaktadır. Müftü'nün maaşıysa yılda on iki bin kuruştur. Ahmet Nurettin'in ona bir zamanlar pek çok iyiliği dokunmuştur. Kara Zaim, ondan kendisinin bir savaş kahramanı olduğunu etrafa duyurmasını ister. Böylelikle belki maaşına zam alabilecektir. Çıkarı için küçülen dünün savaş kahramanı Kara Zaim, oyunun sonunda kendisine büyük iyilikler yapmış olan Ahmet Nurettin'in celladı olacaktır. Dostluğu temsil eden "Altın Kuş" bu sistemin içinde yalnızca bir efsane olarak kalacaktır. Kara Zaim sistemin pis işlerini yaptırmak için küçük insanlara gereksinimi olduğunu gösteren bir tipik karakterdir.

Hacı Sinaneddin karakteri oyunu ilerleten unsurlardan biri olarak kurulmuştur. Ahmet Nurettin'in dostlarından biri olan tüccar Hacı Sinaneddin, toplumda sevilen, sayılan biridir. Haksız yere toplanan bir vergiyi ödemek istemez. Savaşlarda alınan *İmdadiye Vergisi* artık iç ayaklanmaları bastırmak için toplanmaktadır. Hacı Sinaneddin bu uygulamaya öfkeli. Müsellim onu tehdit eder. Hacı Sinaneddin, vergi veren halkın isyanını dillendirmiştir. Hasan, Hacı Sinaneddin'i korumaya çalışır:

Hasan: *Hacı Sinaneddin şunu demek istedi...*

Müsellim: *Sana sormadım. Sen, Sinaneddin iyi düşün, Bazen ödemekle kârlı çıkar insan.*

Hacı Sinaneddin: *Ucuzluğa değil adalete önem veririm ben.*

Müsellim: *Adalet pahalıya da mal olabilir.*

Hacı Sinaneddin: *Adaletsizlik de öyle.*

Müsellim: *Ahmet Nurettin de adaleti arıyor ve ileri geri konuşuyor. Onun kardeşi de ağzına geleni söyledi, şimdi ise bir ölü (Bradic, 2009: 24).*

Molla Yusuf, Ahmet Nurettin'in yanında yetişen bir gençtir. Ahmet Nurettin'in, Molla Yusuf'la sorunlu bir ilişkisi vardır. Harun'la kendisini Kadı'ya ihbar eden kişinin Yusuf olduğunu bilen Ahmet Nurettin, onu ne affeder, ne de tekkeden gönderir. Soyut doğruları adına zamanında yapılması gerekeni yapmamıştır. Molla Yusuf'la geliştirdiği sevgi-nefret ilişkisi, onu yaşamında net bir yerde konumlayamaması Ahmet Nurettin'in yaşama karşı takındığı genel tavrın bir parçasıdır. Molla Yusuf'un tehlikeli biri olduğunu bildiği hâlde onu güvenilir bir adamı gibi yanında tutmaya devam eder. Molla Yusuf ise her fırsatta ona ihanet eder. Ahmet Nurettin'in Molla Yusuf'la ilişkisi, onun insan ilişkilerinde sağduyuya uygun davranmadığının, dostu düşmandan ayıramadığının açık kanıtıdır. Harun'un ölümünde payı olan Molla Yusuf, oyunun sonunda Ahmet Nurettin'i ölüme götürecektir. Molla Yusuf, Ahmet Nurettin'in zaaflarının göstergesidir.

Derviş ve Ölüm'ün karakterleri, belirli bir toplumun-zamanın insanlarıdır. Yazar, oyun kişileri üzerinden bir toplumsal panorama sunar. Farklı toplumsal

sınıf ve katmandan kişilerin ilişkileri ve konumlanma biçimleri üzerinden toplumun dinamikleri gözler önüne serilir. Buradan hareketle tekil karakterlerin genel olanla ilişkisinin diyalektik biçimde kurulmuş olduğu, oyun kişilerinin tipik-karakterler olarak biçimlendirildiği söylenebilir. Oyun kişileri belirli bir toplumun-zamanın insanları olmalarıyla, Lukacs'ın estetik belirlemelerine uygun biçimde kurgulanmıştır. Ahmet Nurettin'in çevresinde örülen ilişkilerin niteliği ekonomik, toplumsal yapıyı görünür kılar. Oyundaki karakter çeşitliliği işlevseldir. Karakterler rastgele seçilmemiştir. Lukacs estetiğine uygun olarak "büyük resmi" verecek biçimde sunulmuştur.

3. Derviş ve Ölüm Oyununun Temel İzlekleri

3.1 Toplumsal Çözümleme

Mevlevî Tekkesi şeyhi Ahmet Nurettin'in çevresinde örülen oyun, birbiriyle bağlantılı biçimde adalet ve iktidar kavramlarını merkezine yerleştirmiştir. Ahmet Nurettin'in kişisel bir meselesinden yola çıkan oyun, toplumsal ve evrensel boyutları da içeren, iktidar ilişkilerini gösteren bir çerçeveye ulaşır. Yöneticilerin ve onlarla işbirliği içinde olan çıkar çevrelerinin zorbalığı altında haksızlığın, zulmün egemen olduğu bir çürümüşlük içinde yaşayan fakir halk isyan etmekte, isyanlar kanlı biçimde bastırılmaktadır. Osmanlı Devleti'nin, Müslüman bir eyaleti olan Bosna'da Müslümanların, 'kâfir'lerden tek farkıysa cizye (kafa vergisi) ve esirlik vergisi ödememeleridir. Cizye, Kur'an'ın 9. suresinden kaynaklanır: "*Kendilerine Kur'an verilip de Allah'a ve mahşer gününe inanmayanlar ve Allah'ın elçisinin yasaklarına engel olmayıp ama gerçeğe iman etmeyi kabul etmeyenlere karşı bunlar haracı kendi elleriyle ve boyun eğerek ödeyinceye kadar mücadele edin.*" (Werner, 2014: 365). Osmanlı Devleti, vergi sistemini Kur'an'dan yola çıkarak temellendiriyordu. Yerel yöneticiler ve onlarla işbirliği içinde olan toprak sahipleri aynı rant mekanizmasının parçasıydı. *Derviş ve Ölüm*, çeşitli kademelerdeki yerel yöneticilerin kurduğu kanlı çıkar sistemiyle bundan çeşitli biçimlerde yararlanan ve sistemin bir parçası olan işbirlikçilerin oluşturduğu ilişkiler ağını ortaya serer.

Ahmet Nurettin'in kişisel hikâyesi halka halka genişleyerek, zulüm politikalarıyla iç içe geçer. Yöneticiler keyfi biçimde vergi toplamakta, yoksulluk arttıkça aç kalan halk isyan etmekte, isyan eden halkı bastırmak için gönderilen askeri birliklerin masrafları için yeniden vergi toplanmaktadır. Bu düzenin korunması için kurulan kirli ilişkiler ağı oyunda iktidardan küçüklü büyüklü pay alanlar aracılığıyla görünür kılınır.

İsyancıların mücadelesi *Derviş ve Ölüm*'ün farklı bir düzlemini oluşturur. Toplumsal sınıflar arasındaki güç mücadelelerinin Ahmet Nurettin'in kişisel serüveniyle bağlantılı biçimde işlenmesi oyuna boyut ve diyalektik bir bakış

açısı katar. Ahmet Nurettin'in hak arama mücadelesi özelinde, toplumsal yapının ne tür devindirici unsurlara oturduğu gösterilmektedir. Kişisel bir sorun gibi görünen bir durum, oyun ilerledikçe boyutlanmaya, sistemin işleyiş mantığı görünür olmaya başlar.

Bozuk ekonomik toplumsal yapının ürettiği güç ilişkilerinde ve maddi çıkarıya dayalı zorbalık düzeninde insancıl değerlere yer yoktur. Oyunun bütününde ve tek tek tüm epizotlarda, adalet, dostluk, vicdan kavramları sorgulanır. Oyun boyunca Ahmet Nurettin, pek çok kez adalet istediğini vurgular. Buna karşın silah arkadaşı Kara Zaim onun celladı olur. Oyuna getirilen Ahmet Nurettin dostu Hasan'ın ölüm emrini imzalar. Molla Yusuf yaşamı boyunca iyilik gördüğü şeyhi Ahmet Nurettin'e ihanet eder. Oyun dervişin yenilgisiyle bitse de aslında yenilen onun bakış açısıdır. Kaderci, olaylara müdahalede geç kalan, davranışlarında netlik olmayan Ahmet Nurettin sürekli ikilemler yaşar. Daha cesur ve kararlı davranabilse, olayların akışına kapılıp gitmekten kurtulup olaylara yön verebilen biri olabilecektir. Ne var ki bunu hiçbir zaman başaramaz. Ahmet Nurettin'in serüveni, döneminin çelişkilerini yansıtır. Davasında haklı olan Ahmet Nurettin, tek başına sisteme karşı direnmeye çalışmıştır. Ancak zulüm politikalarına direnebilmek tek başına mümkün değildir.

Lukacs estetiğine göre, yazarın soyut düşüncelere dayalı bir düzen kurması yapıtı gerçek yaşamdan uzaklaştıracak, kişilerle toplumsal güçler arasında yazarın bağ kurmasını engelleyecektir. *Derviş ve Ölüm*, Ahmet Nurettin'in kişisel gibi görünen bir meselesinden yola çıkarak toplumsal yapıyı gösterecek biçimde düzenlenmiştir. Yapıtta, kişi toplum diyalektiği kurulmuştur.

3.2. Kötülük Problemi

Ahmet Nurettin, tekkede saklanmak isteyen İshak'a kötü bir suç işleyip işlemediğini sorar. Onun yanıtı *hiçbir kötülük yapmadım* olur. Ahmet Nurettin Harun'a kendisini kötü biri olarak mı gördüğünü sorar. İshak *bunu senden başka kimse bilemez* diye yanıtlar. İshak'la Ahmet Nurettin'in hücredeki son karşılaşmalarında kötülük meselesi tekrar gündeme gelir.

İshak: *Suçsuzsan, hata onların, suçluysan senindir. Suçsuzsan, bir talihsizlik olmuştur, suçluysan, nasıl olsa cezayı hak etmişsindir. Hepsi bu!* (Bradic, 2009: 26)

Oyunda, suç, suçluluk, kötülük vb. ahlaki kavramlar okuru bunlar üzerine sorgulatacak durumlar üzerinden tartışmaya açılır.

3.3. İktidar İlişkileri ve Adalet

Ahmet Nurettin'in, din adamı kimliğinin kendisini koruyacağına olan inancı ve soyut bir adalet kavrayışı vardır. Belki bu nedenle, uygun zamanda

gerekli eylemleri yapabilen biri değildir. Oyunda onun bu özelliği üzerinden adalet kavramı sorgulamaya açılır. Açık bir haksızlığın içinde olduğu hâlde, her şey olacağına varır diyerek bir türlü radikal kararlar alamaz. Edilgin din adamı kimliğinden çıkıp iktidar saflarına geçtiğindeyse yeni toplumsal rolüne uygun davranışları sergileyemez. Harun'u hapisten bildiği yollarla kurtarmak ister.

Hasan: İlk önce onu hapisten çıkarmamız lazım.

Ahmet Nurettin: Adalet arıyorum.

Hasan: Önemli olan onu kurtarmak.

Ahmet Nureddin: Ben daha çoğunu kurtarıyorum: Adaleti!

Hasan: Adaleti bir kenara bırak. Tanıdığın biri için, onu da bırak kardeşin olan biri için bir şeyler yap. Savunduğun adalet yüzünden boş yere yatmasın (Bradic, 2009: 17).

Ahmet Nureddin'in algılayamadığı, çürümüş yönetim sisteminin adalet anlayışıdır. Bu sistemde adalet güçlünün işine gelendir. Bu durumu kavrayanlar da iktidar mekanizmasının dışında kalanlardır. Onlar sistemin iç yüzünü açıklıkla görebilmektedir. Ahmet Nurettin ile İshak arasındaki tartışmada da bu görülür.

Ahmet Nurettin: Kötü bir şey yapmadıktan sonra, suçlu olamaz insan. Allah haksızlıkları düzeltir.

İshak: Öyle mi? İktidar, insanlara Yaradan tarafından verilmiş bir şey mi? Eğer değilse, iktidar bizi yargılama hakkını nereden alıyor? Eğer Yaradan tarafından verilmiş bir şeyse, nasıl yanlış yapıyor. Eğer iktidardaki kişi yetkilerini Allah'tan almamışsa, onları devireceğiz, yok eğer Allah'tan almışlarsa dinleyeceğiz. İktidar, Allah'ın verdiği bir şey değilse, bizi haksızlıklara tahammül etmeye zorlayan ne olabilir? (...) İktidarın Allah'tan verilmiş bir şey olduğunu, sadece bazen kötü insanların iktidarı yönettiğini söyleme bana!" (Bradic, 2009: 27).

İshak yönetme hakkının kaynağını sorgulamaktadır. İsyancılardan "biz" diye söz etmekte, onlar adına konuşmaktadır. Ahmet Nureddin ise kardeşi Harun için çıkmıştır yola. Mücadelesini, kişisel bir hak arama çerçevesinden çıkarmak istememektedir. Kadı öldürülüp yerine geçtiğindeyse istese de istemese de kendi dışında işleyen bir mekanizmanın işlevsel bir parçası olacak, sistemin içine yaramadığı noktada İshak gibi ortadan kaldırılacaktır.

3.4. Altın Kuş - Dostluk Kavramı

Hasan, Ahmet Nurettin'e, Ebu'l-Ferec İbnü'l Cevze'nin *Dört Altın Kuş'un Öyküsü* kitabını hediye eder. Hasan, Ahmet Nurettin'in rahmetli annesinin çevresindeki altın telle işlenmiş kuş figürlerini, kitabın kapağının dört köşesine

işlettirmiştir. Altın kuş, dostluğun, vefanın, sevginin insani değerlerin sembolüdür. Ne var ki Altın Kuş oyunun evreninde bir yanılsamadır. Dostluklar ihanetle kirletilmekte, kardeşlik duyguları paraya tercih edilmekte, iyiliğin karşılığı kanlı kumpasların kurulması olmaktadır. İktidar ve güç tüm değerleri alaşağı eder. Bitiş replikleri oyunun evrenini özetler niteliktedir:

Ahmet Nurettin: Yaşayanlar bir şey bilmez. Ey ölümler! Korkmadan ya da dehşete kapılmadan bir insanın nasıl ölebileceğini bana siz öğretin! Ölüm de yaşam gibi anlamsız çünkü.

Kara Zaim: Bir zamanlar aynı savaş meydanlarında savaşmıştık. Savaştan, ben yara bere içinde, sen ise sapa sağlam dönmüştün. Şimdi ise kader ebedî yolculuğa önce senin çıkmanı istiyor.

Ahmet Nurettin: İnsanın daima kaybedeceğini göstermek adına, her şeyin başlangıcı ve sonu olan zamanı, tanıklığa çağırıyorum.

Kara Zaim: Ne yaparsın Ahmet Efendi, yoksulluk beni bunu da yapmaya zorluyor. Ama bilmiş olun ki çok üzüldüm. Bana çok yardım ettin. (Kaytan kazırlar.) İzin ver de seni kucaklayayım Şeyh Ahmet Efendi.

Ahmet Nureddin: Korkunç bir yanılgısın sen, altın kuş! (Kara Zaim Ahmet Nurettin'i boğar.) (Bradic, 2009: 40).

Soyut bir adalet kavramının peşinden giden Ahmet Nurettin, adaletin, “Altın Kuş” efsanesi gibi bir yanılgı olduğunu öldürülmeden hemen önce fark eder. Dar bakış açısı, toplumsal ilişkilerin bütününe görmesini, tutum almadaki kararsızlığı da gerektiği zamanda gereken şeyleri yapmasını engellemiştir. Bunun nedeni kaderci oluşudur. Pasifliği de olaylara müdahale edebilme yeteneğini sınırlandırmıştır. Ölüm ve yaşamın varoluşsal bir düzlemde sorgulandığı *Derviş ve Ölüm* okuru da kendi içinde bir değerler sorgulamasına davet eder.

Sonuç

Lukacs'ın estetik belirlemeleri üzerinden değerlendirilmeye çalışılan *Derviş ve Ölüm*, belirli bir tarihsel dönemi gerçekçi bir bakış açısıyla ele alan bir oyundur. Osmanlının bir parçası olan Bosna'da geçen oyun arka planına halk isyanlarını da alarak toplumsal ilişkiler ağını ve bu ilişkilerin nasıl kurulup sürdürüldüğünü ortaya koyar. Marksizm'in bilgi teorisine göre, görünüşle gerçeklik aynı değildir. Sanat eseri, görünüşü değil, görünenin ardındaki ilişkileri ortaya koymalıdır. Estetiğe ilişkin görüşlerini Marksist bir perspektifle temellendiren Lukacs, bir sanat yapıtının toplumsal ilişkiler ağını bütünlüklü bir biçimde göstermesi gerektiğini savunur. *Derviş ve Ölüm*'ün bütüncül bir perspektifle işlenmiş ilişkiler ve olaylar örüntüsü, toplumun ekonomik

biçimlenişini gösterir niteliktedir. Oyunda kişiler, yan tutmadan nesnel bir yaklaşımla biçimlendirilmiştir. Toplumsal ilişkilendirme biçimleri ve kişilerin ahlaksal duruşları, Lukacs'cı anlamda bütüncül bir yaklaşımla kurulmuştur. Oyun, toplumsal yapının devindirici unsurlarını eleştirel bir yaklaşımla sorgulamış, ilişkilerin-olguların arka planını gerçekçi bir perspektifle yansıtmıştır. Lukacs'ın gerçekçi bir yapıta ilişkin belirlemelerinin oyunda karşılığı olduğu görülür.

Derviş ve Ölüm karmaşık güç ilişkilerini ve iktidar örüntülerini Ahmet Nurettin karakterinin kişisel hesaplaşmasıyla birlikte işlenmiştir. Bu anlamda yapıtta özne-nesne diyalektiğinin kurulduğu söylenebilir. Oyunda, Ahmet Nurettin'in adalet arayışı, çelişkileri, kararsızlıkları, akıl yürütme biçimi, yaşama karşı aldığı tutum, toplumsal olanla paralel biçimde ilerler. Ahmet Nurettin'in yaşantısıyla, ayaklanmalar, ekonomik çöküntü, adalet sisteminin bozuk oluşu vb. birbirini açığa çıkartacak biçimde kurulmuştur. Oyunun açtığı tartışma alanları okuru ikilemde bırakarak, kendi çözüm önerisini buldurmaya zorlamakta bu da düşünsel anlamda okuru etkin tutmaktadır.

Ahmet Nurettin'in adalet mücadelesi üzerinden, toplumsal sistemin işleyişi görünür kılınır. Lukacs, bir sanat yapıtından kişi ve sosyal yapı diyalektiğinin başarıyla kurulmuş olmasını bekler. *Derviş ve Ölüm*, insan ve toplumsal yapı ilişkisine ilişkin etik-politik sorular üreten bir oyundur. Oyun, yozlaşmış iktidar çevrelerinin gücü elinde tutabilmek için çıkarlarına uygun olanı topluma norm olarak dayattığı bir toplumsal yapıda, bireyin adalet, hak, özgürlük gibi temel insani değerleri sürdürebilme olanaklarını da sorunsallaştırır.

Lukacs'cı estetik yaklaşıma göre, bir sanat yapıtında, yapıta konu olan sosyal ve tarihsel arka planın, onun temellendiği dönemin çelişkilerinin, sisteme direniş noktalarının, eylemler ve karşı eylemler örüntüsünün gösterilmesi beklenir. Yapıtın nesnelerinin bir arada ve birlik içinde işlemesi, Lukacs'ın çok önemseydiği bütünselliği sağlar. *Derviş ve Ölüm*, düşünürün bu anlamdaki beklentilerini karşılayan bir yapıttır.

Lukacs, gerçekçi yapıtların insanı tinsel açıdan zenginleştireceğini düşünür. Düşünce ve duygu yoksunluğu, insanın diğer bireyleri ve toplumu anlamasını da engelleyeceğinden, gerçekçi bir yapıtın işlevi, söz konusu yoksunluğu gidermeye yönelmiş olmalıdır. Lukacs'a göre gerçekçi yapıtlar, insanın düşünce ve duygularını yoksullaşmadan kurtarabilecektir. *Derviş ve Ölüm*, insani zaafı, bireyin çapraşık durumlarda içine düştüğü ikilemleri, iç çelişkilerini, Ahmet Nurettin karakteri üzerinden görünür kılar. Bu anlamda *Derviş ve Ölüm*'ün Lukacs'ın estetiği ile uyumlu, gerçekçi bir yapıt olduğu söylenebilir.

NEŞE YURDAL

KAYNAKÇA

- Bradic, N. (2009). Derviş ve Ölüm, (çev. Bilge Emin), İstanbul: Mitos-Boyut.
- Cevizci, A. (2002). Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Paradigma.
- Dobrolyubov, N. A. (1992). Oblomovluk Nedir, (çev. Mazlum Beyhan), İstanbul: Yön.
- Lukacs, G. (2000). Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, (çev. Cevat Çapan), İstanbul: Payel.
- Lukacs, G. (1999). Estetik 1. C. (çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Payel.
- Lukacs, G. (1981). Estetik 2. C. (çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Payel.
- Lukacs, G. (2004). Marksist İmgelem, çev. Veysel Atayman – Mediha Göbenli, İstanbul: Yeni Hayat.
- Lukacs, G. (2014). Emek, çev. Ayşen Tekşen, İstanbul: Payel.
- Lukacs, G. (1987). Avrupa Gerçekçiliği, (çev. Mehmet H. Doğan), İstanbul: Payel.
- Marx, K. (2005). 1844 El Yazmaları, (çev. Kenan Somer), Ankara: Sol.
- Marx, K. (2011). Kapital, (çev. Alaattin Bilgi), Ankara: Sol.
- Marx, K. – Engels F. (2015). Alman İdeolojisi, (çev. Sevim Belli), İstanbul: Sol.
- Marx, K. (2005). Ekonomi Politîğin Eleştirisine Katkı, (çev. Sevim Belli), İstanbul: Sol.
- Moran, B. (2013). Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi, İstanbul: İletişim.
- Wernar, E. (2014). Büyük Bir Devletin Doğuşu: Osmanlılar, (çev. Yılmaz Öner – Orhan Esen), İstanbul: Yordam.

İHANETİN ANATOMİSİ: TÜRK DÜNYASI EFSANELERİNDE İHANET

Dr. Tuğba TEKE

Öz: Müge Bayraktar'ın *İhanetin Anatomisi: Türk Dünyası Efsanelerinde İhanet* (2024) isimli eseri Türk dünyasından derlenmiş ve yazıya geçirilmiş efsanelerdeki ihanet motifini etraflıca ele almaktadır. Çizgi Kitabevi Yayınlarından 2024 yılında çıkan eser, 978-625-396-408-5 ISBN ile 318 sayfa olarak Doç. Dr. Şerife Seher Erol Çalışkan editörlüğünde yayımlanmıştır. Yapıtta toplam üç yüz otuz dokuz efsane üstünde çalışılmıştır. Efsane metinleri Türkiye ve Türkiye sahası dışında yaşayan Türk boylarından alınmıştır. Eserde ihanet kavramı insanı ve insana dair olanı anlama çabası olarak halk bilimini odağa alan bakış açısının yanı sıra hukuk, din bilimleri, karşılaştırmalı edebiyat, psikoloji gibi bilim disiplinlerindeki bağlamları da göz önüne alınarak hazırlanmıştır. Bu yönüyle efsane motiflerini ele alan diğer çalışmalara kıyasla daha ayrıntılı teorik değerlendirme ve incelemelerin yapıldığı bir yapıt hâline gelmiştir.

Anahtar Kelimeler: Efsane, ihanet, motif, Türk dünyası.

THE ANATOMY OF BETRAYAL: BETRAYAL IN THE LEGENDS OF THE TURKIC WORLD

Abstract: Müge Bayraktar's *The Anatomy of Betrayal: Betrayal in the Legends of the Turkic World* (2024) comprehensively examines the motif of betrayal in legends compiled and transcribed from the Turkic world. Published in 2024 by Çizgi Kitabevi Publishing, the work consists of 318 pages and bears the ISBN 978-625-396-408-5. It was edited by Assoc. Prof. Dr. Şerife Seher Erol Çalışkan. The study analyzes a total of 339 legends, sourced from both Turkey and various Turkic communities beyond Turkey. The book approaches the concept of betrayal not only from a folklore perspective—focusing on the effort to understand human nature and human-related phenomena—but also considers its contextual relevance in disciplines such as law, religious studies, comparative literature, and psychology. In this regard, the work stands out from other studies examining legend motifs by offering a more detailed theoretical analysis and examination.

Key Words: Legend, betrayal, motif, Turkic world.

Tanıtım

Efsane genellikle olağanüstü olayları, kahramanlıkları veya doğaüstü varlıkları konu alan anlatılardır. Toplumların kolektif belleğine yerleşmiş ve sözlü geleneğin ürünü olan efsaneler, ait olduğu ulusun davranış biçimlerini

ORCID ID : 0000-0002-2296-7250

DOI : 10.31126/akrajournal.1657156

Geliş Tarihi : 13 Mart 2025 / Kabul Tarihi: 07 Nisan 2025

*Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Türk Dili Bölümü.

inançlarını, örf ve âdetlerini yansıtır. Bu durum efsane türünü insan unsurundan bağımsız düşünmeyi imkânsız kılar. Bunun yanı sıra toplumun dinî inançları, batıl itikatları veya doğa olaylarını açıklama çabaları da efsanelerin oluşmasında etkilidir. Efsane türü üzerine çalışmalar yapan halk bilimci ve etnolog Linda Dégh, efsanelerin sanatsal bir anlatıma sahip olduğunu, kurgusal olmasına rağmen anlatıcının da dinleyicinin de onun doğruluğuna inanabileceğini ifade etmiştir (Dégh, 2014: 206). Türkiye’de efsane üzerine yapılmış çalışmalarda yer alan tanımlarından biri Pertev Naili Boratav’a aittir. Boratav, “*Efsanenin başlıca niteliği inanış konusu olmasıdır. Onun anlattığı şeyler doğru, gerçekten olmuş diye kabul edilir. (...) Başka bir niteliği de düz konuşma diliyle ve her türlü üslup kaygısından yoksun, hazır kalıplara yer vermeyen kısa bir anlatı oluşudur.*” (1995, 98) ifadesiyle efsaneyi diğer anlatı türlerinden ayıran niteliklerine yer vermiştir. Efsane araştırmalarının öncü isimlerinden Saim Sakaoğlu ise bir efsane tanımı yapmak yerine efsanenin çeşitli niteliklerini sıralamıştır. Sakaoğlu’na göre efsaneler; a) *Şahıs, yer ve hadiseler hakkında anlatılırlar. b) Anlatılanların inandırıcılık vasfı vardır. c) Umumiyetle şahıs ve hadiselerde tabiatüstü olma vasfı görülür. d) Efsanelerin belirli bir şekli yoktur; kısa ve konuşma diline yer veren bir anlatıdır.* (Sakaoğlu, 2009: 20-21) Efsaneler “hikâye etmenin en küçük unsuru” (Alptekin, 2009: 295) olan motifler içerir. İnsanın duygusal ve zihinsel süreçlerini etkileyen ihanet kavramı da bu motifler arasında yer alır. Toplumu oluşturan bireylerin kendi hayatından izler gözlemlediği efsanelerde insanın kendini ve ait olduğu toplumu anlamlandırabilmesi önem arz eder. Bu noktada Türk efsane araştırmaları tarihine bakıldığında efsanelerle ilgili pek çok araştırmacı ve bilim insanı tarafından çeşitli yöntemler ışığında incelemeler yapıldığı görülür. Sözlü olarak icra edilen bir tür olan efsaneyi derleme çalışmaları, tasnif denemeleri, mit-masal-destan gibi diğer halk anlatılarıyla ilgisi, derlenen efsanelerin motif yapısı, işlevleri, karşılaştırmalı motif çalışmaları tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren hız kazanmıştır. Yapılan bu çalışmalara her geçen gün yenileri eklenmektedir. Özellikle son yıllardaki lisansüstü tez çalışmalarında belirli bir yöreye özgü efsanelerin motiflerini bütünüyle tespit etmeye yönelik çalışmalar yerine yalnızca efsanelerdeki bir motife yoğunlaşan ve onu derinlemesine inceleyen araştırmaların (Sağlam Gümüş, 2023; Temiz, 2023; Yiğit, 2018; Ata, 2018; Ergöz, 2014) sayıca fazlalığı dikkati çekmektedir. Türk efsane araştırmalarına farklı bir boyut getiren bu çalışmalardan biri de Müge Bayraktar’ın hazırladığı doktora tezidir. Doç. Dr. Şerife Seher Erol Çalışkan’ın danışmanlığında hazırlanan çalışmada efsane metnindeki ihanet motifi Türk dünyası örnekleminde ele alınmıştır. Bu tez çalışması 2024

yılında kitap olarak neşredilmiştir (Bayraktar, 2024).

İhanetin Anatomisi: Türk Dünyası Efsanelerinde İhanet adını taşıyan eser; editörün kaleminden başlıklı yazı, ön söz, giriş, üç ana bölüm, sonuç, kaynaklar ve eklerden oluşmaktadır. Eser, editör Doç. Dr. Şerife Seher Erol Çalışkan'ın *Editörün Kaleminden* başlıklı takdimiyle başlamaktadır. Takdimi, *Ön Söz* ve *Giriş* takip etmektedir. İhanet kavramına hukuk, din bilimleri, karşılaştırmalı edebiyat, psikoloji, siyaset bilimi gibi disiplinler farklı bakış açıları ile yaklaşmışlardır. Bu alanlarda üretilmiş pek çok tez, kitap ve makale düzeyinde çalışma bulunmaktadır. Bayraktar ise bu çalışmada ihanet kavramını halk bilimsel bakış açısıyla ancak yeri geldikçe söz konusu bilim disiplinlerinden de istifade ederek ele almıştır. Bayraktar, *Giriş* bölümüne insan doğasındaki iyi ve kötü kavramlarından, insanın iç dünyası ve topluma uyum dengesini sağlamasından yola çıkarak ihanet kavramını analiz eder. İnsanın doğuştan getirdiği mizacını yok sayarak dünyaya uyum sağlama çabalarını ihanetin ilk kaynağı sayar. İhanetin özellikle efsane metinlerinde yoğun biçimde varlık gösterdiğinin altını çizer: “İnsanın kendi özüne ihanet etmesi, kendi duygularını göz ardı etmesi, kendi duygularını bastırması bir nevi var oluşundan itibaren getirdiği özü yok sayması olarak nitelendirilir. Bu bağlamda ihanet duygusunun ya da pratiğinin ilk yansıması olarak insanın değişime ayak uydurma çabası gösterilebilir, normlara uymaya çalışan insan kendisini değiştirerek bu ihaneti görünür hâle getirir.” (s. 27)

İhaneti odak noktasına alan çalışmanın birinci bölümü *Edebî Bir Tür Olarak Efsane* başlığını taşır. Bu başlık altında efsanenin kökeni, ulusal ve evrensel boyutları, tasnif denemeleri ve Türk dünyası coğrafyasındaki devlet ve toplulukların ihanet içeren efsanelerinin nitelikleri değerlendirilmiştir. Efsanelerin ait olduğu kültürün kodlarını taşıdığı, sözlü kültürle bağlantısı, sosyolojik kimlik oluşturmadaki rolü ve işlevleri vurgulanmıştır. Özellikle özerk bölgelerde yaşayan Türk boyları arasında efsanelerin yok olmaya yüz tuttuğunun ve yapılan çalışmaların cılız kaldığının altı çizilmiştir: “Türk dünyası devlet ve topluluklarının efsaneleri genel bir şekilde değerlendirildiğinde, efsanelerin Türk kültürünün oluşumunda ve devamlılığının sağlanmasında önemli olduğu görülür. Türkiye dışında yaşayan özellikle özerk bölgelerdeki halkların efsanelerinin yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kaldığı, efsane türü üzerinde bu bölgelerdeki çalışmaların yetersiz kaldığı ve kültürel devamlılığın sağlanmasında bu durumun olumsuz etki yaptığı söylenebilir.” (s. 81)

Eserin ikinci bölümü *İhanetin Hikâyesi* 'nde ihanet sözcüğünün esasen çatı bir kavram olduğu ifade edildikten sonra ansiklopedi, kutsal kitaplar ve araştırmacılar tarafından yapılmış tanımlarına yer verilmiştir. Yazara göre ihanet

asıl anlam yükünü ve çağrışımını bağlama göre kazanır. Aldatma, hile, kandırma, sadakatsizlik birbiriyle yakın anlamlı ve ortak kötü kavramlar olarak ihaneti besleyip güçlendirir: “Okulda sıra arkadaşına, sevgiliye ya da vatana yapılan ihanet, aynı kavramla ifade edilse de bağamları birbirinden farklıdır ve farklı nedenselliklerle ortaya çıkar.” (s. 87) Bayraktar yine bu bölümde mitlerin, dinî metinlerin ve modern anlatıların içeriğinde ihanetin varlığından bahsetmiş; felsefe ve modern psikolojinin ihanete yaklaşımlarını, onu ortaya çıkaran dinamikleri ve modern çağda yapılan sınıflandırmalarını açıklamıştır. İhanet ve kötülük sorunsalına psikanalitik kuramcıların görüşlerinden hareketle değinmiştir. İhanet, hayatın doğal akışı içerisinde insanın her an karşılaşabileceği bir kavramdır. Bu nedenle yazar, ihaneti halk anlatılarının öznesi olan insanla doğrudan doğruya ilişkili görür ve bu nedenle ihanete bütüncül bir bakış açısıyla yaklaşımak isteniyorsa sözlü anlatıları incelemenin gerekliliğini vurgular: “İhanetin somut görünme biçimleri; mağdur, fail ve hain tiplerini ortaya çıkarır. İhanetin boyutlarını, nedenlerini, sonuçlarını ve hain tiplerini ortaya koymak, aynı zamanda ihanetin toplumsal ve ferdî yönlerini de açığa çıkarmak anlamına gelir.” (s. 105) Eserin üçüncü bölümü *Türk Dünyası Efsanelerinde İhanet* başlığıyla verilmiştir. Bu bölüm; *Türk Dünyası Efsanelerinde İhanetin Yer Alış Biçimleri*, *Türk Dünyası Efsanelerinde Hain Tipler ve Varlıklar* ve *İhanetin Bedelleri* olarak üç alt başlığa ayrılmıştır. Eserin ana tezinin derinlemesine analiz edildiği bu alt başlıklarda yazar, üç yüz otuz dokuz efsane metnini merkeze alarak ihaneti hem ferdî hem de toplumsal boyutuyla tartışır ve ihanet türünün konularına göre dağılımlarını tablolarla göstererek sayısal veriler sunar. Bayraktar’ın eserinde en kritik unsurlardan biri de ihanetin faili hain tiplerin ve varlıkların efsanelerdeki rolü ve tasnifidir. Yazar, Stith Thompson’ın *Motif-Index of Folk-Literature*’da yer alan sınıflamayı değil; Türk toplum yapısını yansıttığını düşündüğü özgün bir tip ve varlık kataloğu oluşturmuştur. İnsanları ve doğüstü varlıkları hainliğe iten sebepler, efsane adı ve derlendiği bölgeyle birlikte tablolar hâlinde verilmiştir. Bayraktar’a göre toplumsal normlara kenetlenmiş olan efsanelerde ihanetin faili hainler için yaptırımlar uygulanır. Örneğin; “Anadolu’dan derlenen on dört efsanede ihanet sonucunda ihanet edenler kuşa dönüşme, beddua ile karşılaşma, ölüm yaptırımlarına uğramışlardır.” (s. 266) Bu bağlamda yazar, efsanelerdeki ihanetin bedelini bireysel ve toplumsal yapı üzerindeki etkiler olarak inceler ve ödenen bedelleri efsanelerde karşılaşılan örnekleriyle pekiştirir. Efsanelerde ihanet neticesinde ödenen bedellerin ders çıkarmaya, bilinçli davranış kalıplarının inşasına ve dünya hayatındaki insicamı sağlamaya olan etkilerini gözler önüne serer. Anlatılarda ihanetin haklı gerekçelerle dahi pratiğe dönüşmesi durumunda

toplumsal yaptırımın kaçınılmaz olduğunu söyler. Bir başka ifadeyle yazar, efsanelerin işlevsel açıdan toplum üzerinde ne derece etkili bir güç unsuru olduğunu belirtir.

Eserin *Sonuç* kısmında bölümlerin ana hatlarıyla özetlendiği görülür. Yazar, efsanenin doğaüstü dünyaya yer vermesi, öğüt içermesi ve ulusal kimliği yansıtmaları gibi nitelikleri sayesinde ihanet motifinin işlenmesine zemin hazırladığından bahseder. Bayraktar, incelediği efsane metinlerinden hareketle ihanete yönelik cezai müeyyidelerin toplumsal boyuttan ziyade ilahi ya da insani adalet olarak meydana çıktığını saptamıştır. Son olarak yazar, “*Et tu, Brute? (Sen de mi, Brutüs?). dostluğun, ihanetle sonuçlandığı en eski mitlerden biri olarak karşımıza çıkan bu anlatıda da görüldüğü üzere ihanet hayatımızın her anında karşılaşılabileceğimiz, içimizden en yakınımızdan gelerek bize o “de” bağlacını söyletecek kadar derin bir kavramdır.*” (s. 284-285) yorumuyla “ihanetin kötücül duygulardan bağımsız düşünilemeyeceğini” vurgulayarak çalışmayı bitirir. Eserde faydalanılan kaynaklar halk bilimi, hukuk, psikoloji, sosyoloji, tarih, din bilimleri gibi çeşitli alanları bir araya getiren disiplinler arası önemli bir alan yazını ortaya koymaktadır. Kitabın *Ekler* bölümünde çalışmanın örneklemini oluşturan efsanelerin ihanet tasnifine göre (ahde ihanet, ana babaya ihanet, kutsala ihanet, vatana ihanet vb.) katalog numaraları verilmiştir. İhanet boyutlarının yer aldığı bu katalog, efsane üzerine araştırma yapacak olanlar için kaynak niteliği taşımaktadır.

Yazar, *İhanetin Anatomisi: Türk Dünyası Efsanelerinde İhanet* eseriyle toplumların tahayyülünde çoğunlukla aldatma kavramı ile basite indirgenen ihanetin esasen daha karmaşık bir yapı olduğunu, hem fertlerin kendi yaşantılarından hem de toplumun geçmişinden beslenerek efsaneler aracılığıyla şekillendiğini açık bir biçimde ele almıştır. Bu çalışma ile Türk dünyası efsanelerindeki ihanet motifinin halk bilimsel yaklaşımla ele alınması yalnızca toplumsal belleğin yeniden hatırlanması değil, aynı zamanda modern insanın bugünü anlamlandırması sürecine de katkı sunar. Son derece kapsamlı ve titiz bir çalışmanın ürün olan bu kitap halk biliminin yanı sıra içeriğiyle ihanete ilişkin diğer bilim disiplinlerinde yapılmış araştırmaları da kucaklayan bir görünüm arz eder. Türkiye dışındaki Türk coğrafyalarında yaşayan efsanelerden örneklerle ihanete yüklenen anlamları ve bedelleri keşfetmek oldukça ufuk açıcı ve heyecan vericidir. Bu yönüyle kitabın halk bilimine meraklı tüm araştırmacılara ve popüler okuyucu kitlesine de hitap edeceği kanaatindeyiz.

KAYNAKÇA

Alptekin, Ali Berat (2009); *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*. Akçağ Yayınları, Ankara.
Ata, Emine Nur (2018), *Türk Dünyası Efsanelerinde Su Çıkarma Motifi Üzerine Bir Araş-*

Dr. TUĞBA TEKE

tırma, (Basılmamış yüksek lisans tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Konya.

Bayraktar, Müge (2024); *İhanetin Anatomisi: Türk Dünyası Efsanelerinde İhanet*. Çizgi Kitabevi Yayınları, 1. bs. İstanbul.

Boratav, Pertev Naili (1995); *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. Gerçek Yayınevi, İstanbul.

Dégh, Linda (2014). “Günümüz Bağlamında Efsane Üzerine Teorik Bir Düşünme ve Efsanenin Tanımı.” Çev. Selcan Gürçayır. Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2. Hzl. M. Öcal Oğuz, Selcan Gürçayır. Geleneksel Yayınları, Ankara. ss. 204-210.

Ergöz, Ramazan (2014), Anadolu Efsanelerinde Yasaklar ve Cezalar, (Basılmamış yüksek lisans tezi), Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Ardahan.

Sağlam Gümüş, Müzeyyen (2023), Türk Dünyası Efsanelerinde Kötülük, (Basılmamış doktora tezi), Bartın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Bartın.

Sakaoğlu, Saim (2009); *Efsane Araştırmaları*. Kömen Yayınevi, Konya.

Temiz, Ayşe (2023), Anadolu Efsanelerinde Kıskançlık ve İftira Motifi Üzerine Bir Araştırma, (Basılmamış yüksek lisans tezi), Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Gaziantep.

Yiğit, Neslihan Huri (2018), Türk Dünyası Efsanelerinde Hayvanlarla İlgili Motifler, (Basılmamış doktora tezi), Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Bartın.

**AHMET HAMDİ TANPINAR’IN
BEŞ ŞEHİR ESERİNDE
MEKÂNIN ANLAM VE DÖNÜŞÜMÜ**

Esra METE BAKIR* / Ulaş BAKIR**

Öz: Bu çalışmanın amacı, Türk edebiyatında mekânı bir nesne olmaktan çıkarıp onu bir gösteren konumuna taşıyan ilk yazarlardan biri olan Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Beş Şehir* adlı eserini mekân bağlamında incelemektir. Tanpınar, Ankara, Erzurum, Konya, Bursa ve İstanbul’u yalnızca fiziksel yapılar olarak değil, kültürel ve tarihsel anlam taşıyan mekânlar olarak ele alır. Eserde şehirler, mimari yapılar, sokaklar ve doğal unsurlar üzerinden betimlenirken, modernleşme sürecinin mekânsal dokuyu nasıl dönüştürdüğü de vurgulanmaktadır. Tanpınar, mekân ile zaman arasındaki ilişkiye özel bir vurgu yaparak, geçmiş ve bugün arasındaki değişimi gözler önüne serer. Modernleşmenin geleneksel mekânsal yapıyı nasıl etkilediğini değerlendirirken, şehirlerin kimliğindeki süreklilik ve kopuşları eleştirel bir bakış açısıyla irdeler. Tanpınar, şehirleri tasvir ederken mimari yapılar, sokaklar ve doğal unsurlar gibi mekânsal bileşenlere detaylı bir şekilde yer verir. Bu bağlamda şehirler, yalnızca birer yaşam alanı olarak değil, geçmişin izlerini taşıyan ve kültürel kimliği yansıtan mekânlar olarak değerlendirilir. Özellikle modernleşme süreciyle birlikte şehir mekânlarının nasıl değiştiğini, bu değişimin geleneksel yapıyı nasıl etkilediğini ve şehirlerin kimliklerinde nasıl bir dönüşüm yarattığını ele alır. Bu çalışma, *Beş Şehir*’de mekânın nasıl anlamlandırıldığını ve şehirlerin dönüşümünün nasıl yorumlandığını analiz etmektedir. Tanpınar’ın şehir algısı, fiziksel unsurların ötesinde, o mekânların zaman içinde kazandığı anlamlarla birlikte ele alınmaktadır. Böylece, şehirlerin yalnızca coğrafi alanlar değil, kültürel ve tarihsel sürekliliğin bir parçası olduğu ortaya konmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, mekân, modernite

**THE MEANING AND TRANSFORMATION OF SPACE
IN AHMET HAMDİ TANPINAR’S BEŞ ŞEHİR**

Abstract: The aim of this study is to analyse the Five Cities of Ahmet Hamdi Tanpınar, one of the first writers in Turkish literature to transform space from an object to a signifier, in the context of space. Tanpınar treats Ankara, Erzurum, Konya, Bursa and Istanbul not only as physical structures but also as places with cultural and historical meaning. In the work, cities are depicted through architectural structures, streets and natural elements, and it is also emphasised how the process of modernisation transforms the spatial texture. With a special emphasis on the relationship between space and time, Tanpınar reveals the change between the past and the present. While evaluating how modernisation affects the traditional spatial

ORCID ID : 0000-0003-1722-6260* / 0009-0001-3508-6516**

DOI : 10.31126/akrajournal.1646942

Geliş Tarihi : 25 Şubat 2025 / Kabul Tarihi: 14 Nisan 2025

*İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

**T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, Adana.

structure, he critically examines the continuities and ruptures in the identity of cities. While describing cities, Tanpınar includes spatial components such as architectural structures, streets, squares and natural elements in detail. In this context, cities are evaluated not only as living spaces but also as places that carry the traces of the past and reflect cultural identity. In particular, it deals with how urban spaces have changed with the modernisation process, how this change has affected the traditional structure and how it has created a transformation in the identities of cities. This study analyses how space is interpreted in Five Cities and how the transformation of cities is interpreted. Tanpınar's perception of the city is analysed not only in terms of physical elements but also in terms of the meanings that these spaces acquire over time. Thus, it is revealed that cities are not only geographical spaces but also a part of cultural and historical continuity.

Key Words: Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, space, modernisation

Giriş

Bir romanda mekânın çeşitli işlevleri vardır. Öncelikle, olayların geçtiği bir dekor olmanın ötesinde, vakaların hayat bulduğu, karakterlerin yaşadığı ve kendilerini keşfettiği bir alan olarak önem taşır. Aynı zamanda, karakterlerin çevreyi algılayış biçimlerini, ruh hâllerini, ekonomik durumlarını ve kişilik özelliklerini yansıtmaya imkânı sunar (Narlı, 2002: 98). Henri Lefebvre (2013: 89), mekânın yalnızca tarafsız bir unsur olmadığını, aksine toplumsal, stratejik ve siyasi anlamlar içeren bir yapı olarak şekillendiğini ifade eder. Ona göre mekân, toplumun ekonomik, kültürel ve politik dinamikleri doğrultusunda üretilen bir olgudur. Bu bağlamda Şehirler de insanlar gibidir, doğar, yaşar ve ölürler. Mekân, yalnızca soyut bir kavram ya da somut bir fiziksel yapı değildir; aksine, hem düşünsel hem de toplumsal bir gerçekliktir. Dinamik ve sürekli değişen bir yapıya sahip olup, durağan bir varlık göstermekten ziyade farklı mekânlarla etkileşime girer, onlarla birleşir veya çatışır. Bu etkileşimler zaman içinde şekillenir ve mevcut mekânın oluşumuna katkıda bulunur. Toplumsal mekân, çeşitli boyutlarıyla algılanan, deneyimlenen, anlamlandırılan ya da farkında olunmadan varlık gösteren bir yapıdır ve hem teorik hem de pratik süreçler içinde sürekli olarak yeniden üretilir (Avar, 2009: 2).

Mekân, yalnızca fiziksel bir alan olmanın ötesinde, toplumsal olayların şekillendiği ve gerçekleştiği sosyal bir ortamdır. Aynı zamanda tarihsel süreçlerin yaşandığı bir zemin olup, zamanın tarihe evrildiği bir kesit olarak da değerlendirilebilir (Alver, 2010: 19). Tanpınar'ın anlatımında da şehirler, yalnızca fiziksel mekânlar olmanın ötesinde, adeta canlı bir organizma gibi tarih ve medeniyetin tanıklarındır. O, şehirleri yüzeysel bir tasvirle değil, iç dünyalarından dış görünümüne doğru akan bir bütünlük içinde aktarır. Bu yaklaşımı, mekânın yalnızca bir yer olmadığını, aksine, geçmişten bugüne taşınan siyasi, ekonomik ve kültürel birikimlerle şekillenen bir ruhu olduğunu gösterir (Özkuk, 2014: 270).

Bu bağlamda, Gündelik yaşamın mekânla nasıl bütünleşerek ortak bir deneyim ve anlam oluşturduğunu gözler önüne seren *Beş Şehir*, anlatımıyla mekânsal belleğin şekillenmesine de katkıda bulunan bir eserdir (Karabekir & Demirel, 2024: 331). Tanpınar, bir şehrin ruhu olması gerektiğine inanır ve bu ruhun mimari, musiki ve insan unsurlarıyla şekillendiğini savunur. Ona göre, mimari ve musiki şehre manevi bir kimlik kazandırırken, insanların yaşam tarzları ve günlük alışkanlıkları da şehrin kimliğinin oluşumunda belirleyici bir rol oynar (Gökşen, 2020: 157).

Tanpınar, şehirlere hüznle ve tarihsel bir derinlikle bakan bir yazardır. Eskinin unutulması, bilinmemesi ve üzerine konuşulmaması Tanpınar'ı üzmektedir. Şehirlerin şehir bilincine sahip olmamasının hüznünü yaşar. Ona göre, hızla değişen şehir, bireyin hafızasının silinmesine neden olmaktadır. Şehri, geçmişle gelecek arasında bir 'an' taşıyıcısı olarak görmektedir. *Beş Şehir*'de şehrin mekânla buluştuğunu, iç içe geçtiğini ancak daha sonra bu sürekliliğin devam etmediğini gözlemlemek mümkündür. Parçalanmış, bölünen mekânlar ve zaman eserinde kendisini göstermektedir.

Tanpınar'ın şehir tasvirleri, onları yalnızca fiziksel mekânlar olarak değil, tarihsel ve kültürel hafızanın taşıyıcıları olarak değerlendirir. Ona göre şehirler, geçmiş ile bugün arasında köprü kuran, bireyin ve toplumun kimliğini şekillendiren birer tanıktır. Her şehrin kendine özgü bir ruhu ve anlatısı vardır; bu ruh, mimari eserlerde, geleneklerde ve mekânların çağrıştırdığı hatıralarda saklıdır. Tanpınar'ın şehir anlatılarında nostaljik bir perspektif baskındır ve hüznün hâkimdir; geçmişin izlerinin silinmesine, modernleşmenin hafızayı zedelemesine ve mekânların kimliksizleşmesine karşı duyduğu kaygıyı sıkça dile getirir.

Tanpınar, varoluşun temel unsurları olan zaman, mekân ve hafızayı harmanlayarak *Beş Şehir*'de ustalıkla işler. Bu eser, artık mekânın yalnızca bir dekor değil, anlam üreten bir gösteren konumuna ulaştığını gösterir. Ancak, Tanpınar'ı bir kenara koyduğumuzda, Türk romanında "mekân kaygısının" başat bir dinamik olduğunu söylemek güçtür. *Beş Şehir*'e kadar Türk edebiyatında mekân genellikle yalnızca bir arka plan unsuru olarak ele alınmış, hayata dair anlam üreten bir kavram olarak işlenmemiştir. Türk romanında mekânın bu yönüyle ön plana çıkışı ancak 1980'lerden sonra gerçekleşmiş, bu tarihten itibaren mekân bir nesne olmaktan çıkıp bir gösterene dönüşmüştür. Yani, artık nesne bildiğimiz anlamda bir nesne değildir; somut bir varlık olmanın ötesinde, soyut anlamlar taşıyan bir öğeye evrilmiştir. Tanpınar'ın zaman anlayışı, yeni romanın zaman anlayışıyla benzerlik gösterir. Bergson, bilimsel zaman anlayışına karşı çıkar ve modern romandaki zaman kavramı üzerinde önemli bir

etkiye sahiptir. Ona göre zaman, izlenimlerin, duyguların ve algıların kesintisiz bir akış içinde deneyimlendiği bir süreçtir. Tanpınar da bu düşünceden etkilenmiş ve eserlerinde bu zaman anlayışını işlemiştir (Doğan, 2018: 81).

Beş Şehir bir gezi kitabı ya da seyahatnameden ayrılır. Çünkü eser, yalnızca tarihî bilgiler, basit bir gezi rehberi ya da bir şehrin coğrafi özelliklerinden ibaret değildir. Aksine, duygu, sanat, estetik, kültür ve derin bir bilgi birikimiyle harmanlanmıştır. Bu yönüyle edebiyatımızda eşsiz ve kalıcı bir yer edinmiştir (Bodur & Özdemir, 2022: 442). Tanpınar, mekân algısını yalnızca kentsel yapılarla sınırlamaz; şehirleri çevresindeki doğal unsurlar ile birlikte değerlendirir. Bursa ve Konya tasvirlerinde, peyzajın şehir kimliği üzerindeki etkisini vurgular ve doğayı şehir ruhunun tamamlayıcı bir unsuru olarak ele alırken Erzurum'un coğrafi özelliklerine, iklimine gönderme yapar. Doğa, Tanpınar için yalnızca fiziksel bir çevre değil, şehrin kimliğini ve ruhunu tamamlayan bir unsurdur. Bu yüzden o, eserlerinde doğayı sadece bir arka plan olarak değil, anlam üreten bir öge olarak işler. Tanpınar, doğadan bahsederken ona adeta birer ruh vermiş yahut insani özellikler atfetmiştir. Böylece tamamıyla canlı bir organizmaya dönüşen şehir, “an”a tanıklık etmiştir.

Tanpınar, beş farklı şehrin kendine özgü kimlikleri olduğunu vurgular. Zira bu şehirlerde geçmişten günümüze pek çok uygarlık yaşamış, bu uygarlıklar birçok tarihî yapı inşa etmiştir. Dolayısıyla aynı mekânda, farklı zamanlara ait izlere rastlamak mümkündür. Ancak bu tarihî yapıların tamamı günümüze ulaşmamıştır. İşte bu noktada Tanpınar'ın mekân analizlerinde ısrarla üzerinde durduğu temel meselelerden biri, şehirlerin yangın, istila ve göç gibi nedenlerle biçim değiştirmesidir. Zamanın ezici ağırlığı, var olan eski mekânları yıkmış, yerlerine dönemin insanları tarafından yeni mekânlar inşa edilmiştir (Gökşen, 2020: 158).

Kent, çok boyutlu ve geniş kapsamlı bir kavram olup, mekân ve zaman içinde insan yerleşimlerinin belirli özellikler çerçevesinde şekillendiği bir yapı olarak tanımlanabilir. Hem fiziksel hem de sosyokültürel dinamiklerle biçimlenen kent, insan yaşamının ve toplumsal gelişimin bir yansımasıdır (Tekeli, 2011: 16). Tanpınar da şehirleri yalnızca mimari unsurların toplamı olarak değil, insan yaşamıyla iç içe geçmiş, zamanın derinliklerinde anlam kazanan mekânlar olarak görür. Bu nedenle, şehirleri incelerken sadece tarihî ve kültürel öğeleri değil, aynı zamanda sanat ve edebiyatla olan ilişkilerini de ustalıkla işler.

Ankara

Tanpınar'ın *Beş Şehir*'de ele aldığı ilk şehir Ankara'dır. Onun gözünde Ankara, yalnızca coğrafi bir mekân değil, aynı zamanda modernleşme sürecinin

ve toplumsal dönüşümün bir simgesidir. Cumhuriyet'in başkenti olması nedeniyle Ankara, gelenek ile modernleşmenin kesişim noktasıdır ve bu yüzden metinde önemli bir yer tutar.

"O, bütün Orta Anadolu'ya bir iç kale vazifesini görmüş, eteklerinde daima tarihin büyük düğümleri çözülüp bağlanmış. Etilerin, Frigyalıların, Lidyalıların, Roma ve Bizans'ın, Selçuk ve Osmanlı Türklerinin zamanlarında bu, hep böyle olmuştur." (Tanpınar, 2015: 14).

Bu satırlarda Tanpınar, Ankara'nın tarih boyunca pek çok medeniyetin merkezi olmasını vurgulayarak, onun zamansal katmanlarını gözler önüne serer. Ancak, Ankara'yı yalnızca geçmişin bir yansıması olarak değil, aynı zamanda modern Türkiye'nin yeni yüzü olarak ele alır. Yirminci yüzyılda mekân kavramı, sadece mimari açıdan değil, özellikle toplumsal bağlamda da önem kazanmaya başlamıştır. Her toplum, kendi yaşam tarzına göre yeni mekânlar üretir. Dolayısıyla mekân, bireyin ve toplumun yaşantısı, deneyimleri yoluyla genişleyen bir yapı arz eder (Gökşen, 2020: 158).

Tanpınar'ın Ankara'ya bakışı da bu çerçevede şekillenir. Osmanlı'nın tarihî dokusuyla örülmüş İstanbul ve Bursa gibi şehirlerin aksine, Ankara'da modernleşmenin izleri daha belirgindir. Ancak Tanpınar, bu modernleşme sürecini bir kopuş olarak değil, geçmişin yeniden inşa edilmesi ve yeni bir kimlik yaratılması olarak değerlendirir. Bu noktada, onun Ankara tasviri, sadece bir şehir anlatısı değil, aynı zamanda Türkiye'nin dönüşümünü anlamlandırmaya yönelik bir bakış açısıdır.

Tanpınar, şehirleri zamansız bir bütünlük içinde görerek, geçmişin bugünü anlamlandırmadaki rolüne vurgu yapar. İstanbul ve Bursa gibi geçmişin estetik ve ruhani mirasını taşıyan şehirlerin yanı sıra, Ankara gibi değişimin ve modernleşmenin sembolü olan şehirleri de ele alarak, şehir-mekân-insan ilişkisini çok yönlü bir şekilde değerlendirir. Böylece, onun şehir tasvirleri yalnızca birer coğrafi betimleme değil, aynı zamanda tarihsel süreklilik, kültürel hafıza ve kimlik bağlamında derin bir anlam kazanmaktadır.

Ankara, Tanpınar'ın zaman anlayışında da önemli bir kırılma noktasıdır. İstanbul, Konya ve Bursa geçmişin izlerini taşıırken, Ankara daha çok geleceğe dönük bir şehir olarak yükselmektedir. Tanpınar, Ankara'yı ele alırken geçmişin izlerinden çok, geleceğe odaklanır. Osmanlı döneminde sıradan bir Anadolu kasabası olan Ankara, Cumhuriyet ile birlikte Türkiye'nin yeni merkezi hâline gelmiştir. Bu hızlı dönüşüm, Tanpınar'ın gözünde hem büyük bir atılım hem de tarihî sürekliliğin kesintiye uğraması anlamına gelir. Bu nedenle, Ankara'nın değişimi yalnızca fiziksel yapısında değil, aynı zamanda zihniyet dünyasında da köklü bir dönüşümü ifade etmektedir.

Ankara, diğer şehirlerden farklı olarak modernleşmenin şekillendirdiği bir yapıya sahiptir. Yeni başkent olmasıyla birlikte inşa edilen hükümet binaları, geniş bulvarlar ve modern yapılar, şehrin geleneksel kimliğinin geri planda kalmasına neden olmuştur. Tanpınar, Ankara'nın bu yeni yüzünü dikkatle gözlemler. O, modernleşmenin gerekliliğini kabul ederken, gelenekle olan bağların tamamen kopmaması gerektiğini savunur. Ona göre Ankara, tarihî mirasını da koruyarak modernleşmelidir:

"Hakikatte şehir bir taraftan Millî Mücadele'deki sıkışık hayatına devam ediyor, bir taraftan da yeni baştan yapılıyordu. Her tarafta bir şantiye manzarası vardı." (Tanpınar, 2015: 15).

Bu nedenle Tanpınar, Ankara'yı ele alırken, onun geleceğe yönelen yeni kimliğini vurgular. Cumhuriyet'in başkenti olarak yeni bir kimlik kazanmış, ancak bu süreçte tarihî bağlarını büyük ölçüde kaybetmiştir. Modernleşmenin kaçınılmaz olduğunu kabul eder, ancak bu sürecin tarihî sürekliliği kesintiye uğratmaması gerektiğini düşünür:

"Ankara, İstiklal Mücadelesi yıllarından bütün mazisini yakarak çıkmış denebilir." (Tanpınar, 2015: 24).

Tanpınar'ın Ankara tasviri, modernleşme ve gelenek arasındaki çatışmanın en belirgin yansımalarından biridir. Osmanlı döneminde sıradan bir Anadolu kasabası olan Ankara, Cumhuriyet döneminde bir başkente dönüşmüştür. Tanpınar, bu dönüşümü hayranlıkla ancak bir o kadar da endişeyle ele alır. Geleneksel dokunun kaybolması, şehir kimliğinin kesintiye uğramasına yol açmaktadır (Aydoğan, 2016: 35).

Erzurum

Tanpınar, Erzurum'u anlatmaya başlar ve onu diğer şehirlerden farklı bir konumda ele alır. Metninde Erzurum, hem coğrafi koşulların hem de tarihin sert izlerini taşıyan bir sınır şehri olarak betimlenir. Sert iklimi, savaşlarla şekillenen geçmişi ve köklü kültürel mirasıyla Erzurum, Anadolu'nun en karakteristik şehirlerinden biridir. Bu tarihî ve coğrafi özellikler, Erzurum'u yalnızca fiziksel bir mekân olarak değil, aynı zamanda Tanpınar'ın tarih ve medeniyet perspektifinden değerlendirdiği bir şehir hâline getirir. Erzurum, Tanpınar için zamanın en sert hissedildiği şehirlerden biridir. Osmanlı-Rus savaşları, göçler ve iklimin etkisiyle Erzurum, geçmişin en derin izlerini taşıyan bir şehir olarak öne çıkar. Tanpınar, Erzurum'un tarih boyunca birçok kez el değiştirdiğini, ancak buna rağmen gücülü kimliğini koruduğunu vurgular. Şehrin sokaklarında dolaşırken, geçmişin hâlâ canlı olduğunu hisseder.

"Erzurum Türk tarihine, Türk coğrafyasına 1945 metreden bakar. Şehrin macerası düşünülürse, bu yükseklik daima göz önünde tutulması gereken bir

şey olur. Malazgirt Zaferi'nin açtığı gedikten yeni vatana giren cetlerimizin ilk fethettikleri büyük merkezî şehirlerden biridir." (Tanpınar, 2015: 62).

Tanpınar, Erzurum'u yalnızca tarihî bir çerçevede ele almakla kalmaz, aynı zamanda mekânı bireysel ve kolektif deneyimlerin bir bütünü olarak görür. Tanpınar, kendi mekânsal deneyiminin yanı sıra, geçmiş dönemlerde aynı mekânı deneyimleyenlerin anlatılarından da yararlanır. Bu yaklaşım, onun mekân-anlatı birlikteliğine ve zaman-mekân sürekliliğine verdiği önemi gösterir. Tanpınar, çoğu zaman mekânın anlamını, kendi deneyimleriyle ve zaman-mekân sürekliliği içinde açığa çıkarır. Anlattığı mekânlarda genel olarak atmosfere, duysal izlenimlere ve geçmişten gelen yaşanmış deneyimlere yer verir (Karabekir & Demirel, 2024: 334).

Bu tarihî miras yalnızca mimari yapılarla sınırlı kalmaz; Erzurum aynı zamanda Anadolu'nun en eski ticaret merkezlerinden biri olarak ekonomik ve toplumsal dinamikleriyle de öne çıkar. Erzurum'un mimarisi, sert iklimine ve savaşlarla yoğrulmuş geçmişine uygun bir sadelik ve sağlamlık gösterir. Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinden kalma camiler, medreseler ve kervansaraylar, şehrin tarihî kimliğini belirginleştirir.

Erzurum, aynı zamanda Anadolu'nun en eski ticaret merkezlerinden biridir. Hanları, çarşıları ve zanaatkarlarıyla tarih boyunca önemli bir ekonomik merkez olmuştur. Tanpınar, Erzurum'un bu ticaret geleneğini ve toplumsal yapısını büyük bir hayranlıkla anlatır. Onun gözünde Erzurum, yalnızca bir sınır şehri değil, Anadolu'nun en karakteristik şehirlerinden biridir. Savaşların, göçlerin ve sert iklimin şekillendirdiği bu şehir, zamanın getirdiği zorluklara rağmen ayakta kalmayı başarmıştır. Tarihî mirası ve kültürel kimliğiyle Erzurum, Tanpınar'ın gözünde Anadolu'nun derin ruhunu yansıtan bir mekândır. Ancak Tanpınar'a göre, Erzurum'un tarihî dokusu içinde bazı mimari eserler, çevreyle olan uyumunu yitirmiştir.

"Bu şehri o hikâyelerde bulmak mümkündü. Fakat yaşanmış hayatın sıcaklığını o dağınık hatıralardan çıkarmak çok güçlü. Şehrin belli başlı mimarlık eserleri de buna yardım edemezdi... Fakat bunlar kültürümüzün o kadar uzak yerlerinden gelen eserlerdir ki onlarla hemen yanı başımızdaki hayat arasında bir münasebet bulmak imkânsızdır." (Tanpınar, 2015: 48-49).

Ahmet Hamdi Tanpınar, bazı eserlerin Sivas'ta ait olduğu uygarlığa uygunluk gösterdiğini, ancak aynı eserin, örneğin Çifte Minareli Medrese'nin Erzurum'a geldiğinde aynı etkiyi yaratmadığını belirtir. Ona göre, bu tür yapılar Erzurum'da hayatla bağını kaybetmiş eserler olarak nitelendirilebilir.

Konya

"Konya, bozkırın tam çocuğudur. Onun gibi kendini gizleyen esrarlı bir gü-

zelliği vardır. Bozkır kendine bir serap çeşnisi vermekten hoşlanır. Konya'ya hangi yoldan girerseniz girin sizi bu serap vehmi karşılar." (Tanpınar, 2015: 65)

Tanpınar, Konya'yı anlatmaya bu sözlerle başlar. Ona göre Konya, şehir hayatının iklimsel ritmiyle uyum içinde yaşayan şehirlerden biridir. Coğrafyanın medeniyetleri şekillendirdiğine, medeniyetlerin ise şehirleri inşa ettiğine inanır. Tanpınar'a göre coğrafya, medeniyetin temel belirleyicisi olup, şehirlerin kimlik kazanmasında en önemli unsurlardan biridir. Bu bağlamda, Konya'nın geçmişten günümüze taşıdığı tarihî mirasa özellikle dikkat çeker.

Tanpınar, Konya'daki çeşmelere vurgu yapar ve şehre doğru ilerledikçe Selçuklu sultanlarının izlerini taşıyan mimari yapıların şehrin silüetini belirginleştirdiğini söyler. Ona göre Konya, sağlam bir ruha sahip, dışarıdan gösterişsiz ancak içsel zenginliğiyle derinlikli bir şehirdir. Bu özelliğiyle, klasik sanat anlayışındaki asalet ve sadelik Konya'da net bir şekilde hissedilir. Tanpınar, Konya'nın bu sadeliği korurken aynı zamanda mistik yönüyle derin bir ruhani atmosfere sahip olduğunu vurgular.

"Sağlam ruhlu kendi başına yaşamaktan hoşlanan, dışarıdan gösterişsiz, içten zengin Orta Anadolu insanına benzer. Onu yakalayabilmek için saat ve mevsimlerine iyice karışmanız lazımdır." (Tanpınar, 2015: 65).

Tanpınar, zamanı şehrin merkezine koyar ve anlatımına bu doğrultuda devam eder. Ona göre, mevsimlerin ve günün farklı saatlerinin rehberliğinde şehri yakalamak ve onunla bütünleşmek mümkündür. Bu noktada, şehrin ritmini hissetmek ve ruhunu anlamak büyük önem taşır. Bir şehri gerçekten yaşamak için ya onun ritmine uyum sağlarız ve kendi âlemine taşınırız ya da ona daima yabancı kalırız. Şehrin sunduğu tüm güzellikleri ve derinliği tam anlamıyla hissedebilmek için, onun yerel dokusuna dâhil olmak gerekir. Ancak bu şekilde, şehri her anıyla yaşayabiliriz.

Konya'da mekânlar, Şehnâme'den, hükümdar ve vezir adlarından, Kur'an'dan ve Oğuz Destanı'ndan alınan Selçuklu isimleriyle donatılmıştır. Bu isimler, şehrin köklü geçmişinin ve kültürel mirasının birer yansımasıdır (Tanpınar, 2015: 66). Geçmiş savaşılar ve zaferlerle yoğrulmuş bu şehirde dolaşırken, Selçuklu'nun ihtişamını ve gücünü hissetmek mümkündür.

Tanpınar'a göre, Anadolu hiçbir dönemde Selçuklu asrındaki kadar zengin ve müreffeh olmamıştır. O, geçmişle kurduğu bağ sayesinde Konya sokaklarında dolaşırken büyük hükümdarların düşüncelerini sorgular ve onların zamanına tanıklık etmek ister. Ancak tarih boyunca birçok istilaya maruz kalan Konya, Haçlı Seferleri'nden büyük ölçüde etkilenmiş, bu süreçlerde kültürel ve sosyal değişimler yaşamıştır. Aynı zamanda Moğol akınlarının da hedefi

olan şehir, göçebeliğin izlerini taşıırken, savaşların sebep olduğu dönüşümlere sahne olmuştur. Konya, Moğol ve Haçlı Seferleri arasında pek çok badire atlatmış, tarih boyunca mücadele içinde varlığını sürdürmüş bir şehir olarak öne çıkar. Mekân, içerisinde barındırdığı değerler, dünya görüşü ve yaşam tarzı ile anlam kazanır. Bu nedenle, mekânı salt bir yapı olarak değil, onu şekillendiren kültürel ve toplumsal unsurlar çerçevesinde değerlendirmek gerekir (Özkuk, 2014: 271).

Tanpınar'a göre Konya, hiçbir zaman mevcut iktidarın resmi diniyle yetinmemiş, mistisizmin güçlü bir şekilde hissedildiği ve çok sayıda tarikata ev sahipliği yapan bir şehir olmuştur (Tanpınar, 2015: 73). Bu mistik atmosfer, şehrin kültürel kimliğini derinden etkilemiş ve ona farklı bir ruh kazandırmıştır. Şehrin etnik yapısı ise zengin bir mozaik sunmaktadır. Hatta bazı sarayların içinde küçük kiliselerin bulunduğu rivayet edilir. Ancak, bu etnik gruplar arasında süregelen mücadeleler zaman zaman şehri olumsuz yönde etkilemiştir. Tanpınar, bu çok katmanlı yapının Konya'ya farklı ve renkli bir manzara kattığını belirtir, ancak şehrin tam anlamıyla kendi sesini duyuramadığını da vurgular. Çarşıda ve pazarda karşılaşılan farklı giyim tarzları, insanların saç ve sakal biçimleri, etnik aidiyetlerini dışa vuran unsurlar hâline gelir. Şehir, bu çeşitliliğin içinde zamanın akışıyla şekillenir. Tanpınar'a göre, Konya'da tasavvufun etkisiyle her aşırı hareket bir anlamda mazur görülebilir; çünkü şehir, hoşgörü ve mistisizmin iç içe geçtiği bir ruh iklimine sahiptir.

Konya, Tanpınar'ın mistik şehir anlayışının merkezinde yer alır. Şehir, Selçuklu mirasının ve Mevlevilik geleneğinin izlerini taşıyan derin bir kültüre sahiptir. "Konya, yalnızca bir şehir değil, ruhaniyetin ve geçmişin iç içe geçtiği bir âlem gibidir." (Tanpınar, 2015: 92). Tanpınar, Konya'yı yalnızca fiziksel bir mekân olarak değil, tasavvufi bir atmosferin yansıması olarak ele alır.

Tanpınar'a göre, "Bir başkent daima başkenttir. Ne kadar susturulursa susturulsun yine de konuşur." (Tanpınar, 2015: 76). Konya da İstanbul ve Bursa gibi bir başkenttir ve geçmişin izlerini taşıyarak bizlere anlatacak çok şeyi vardır. Şehir, tarihî mirasıyla kimliğini korumakta ve bu kimliği yansıtmaktadır.

Bütün yaşadığı zorluklara rağmen Selçuklu'nun muazzam yaratıcılığını ve yapıcılığını Konya'da görmek mümkündür. Tanpınar, bu süreci insanın başını döndüren "üç asır" olarak nitelendirir (Tanpınar, 2015: 78). Her ne kadar mimari eserlerin günümüze ulaşan örnekleri az olsa da, çinicilik ve klasik İslam sanat anlayışından farklı bir taş işçiliği geleneğiyle ortaya konan eserler, Selçuklu estetiğini yansıtan önemli unsurlar arasında yer alır.

Biraz da Ortaçağ şehirlerinin darlığı nedeniyle, Selçuklu mimarisinin en zengin noktası binaların cephe süslemeleridir (Tanpınar, 2015: 79). Tanpınar,

klasik sanatın olmazsa olmazı olan uyumu aramaya devam eder ve bu uyumun mimaride nasıl korunduğunu inceler. Ona göre, Selçuklu mimarisinde süslemeler yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda sanat ve medeniyet anlayışının bir yansımasıdır.

Mekân, sadece fiziksel bir varlık değil, aynı zamanda bir toplumun düşünce yapısını ve değerlerini yansıtan bir simgedir. Tanpınar'ın eserlerinde mekân, belirli bir zihniyetin ve kültürel mirasın taşıyıcısı olarak ele alınır. Eski mekânlar geçmişin düşünce dünyasını yansıtırken, yeni mekânlar da çağın ruhunu ve geleceğe dair anlayışı temsil eder. Bu nedenle, yeni mekânların inşası ve şekillendirilmesi, toplumun kimliğini koruması ve kendini ifade etmesi açısından büyük bir önem taşır (Aydoğan, 2016: 59). Ancak Tanpınar, tarihî yapıların yok edilmesinin milletlerin bellek kaybına yol açacağını düşünmektedir. Ona göre, bu durum köksüzlük hissine neden olur ve kültürel gelişimi engeller. Bu bağlamda, şehirlerin geçmişten beslenerek varlıklarını sürdürmesi gerektiğini vurgular.

Selçuklu'nun Anadolu'daki etkisini en iyi gösteren unsurlardan biri mimaridir. Tanpınar, mimarinin kültürel aktarım açısından taşıdığı öneme özellikle dikkat çeker. Konya'da, saray ve yüksek tabakanın kültür, mimari ve estetik anlayışında İran etkisinin baskın olduğunu belirtir. Bu durum, Tanpınar'a göre, oldukça ileri bir kültürel seviyenin göstergesidir. Anadolu'da bu kültürel etkileşim, Mevlâna ile zirveye ulaşmış ve Konya'yı bir tasavvuf merkezi hâline getirmiştir.

Bir şehri var eden unsurlardan biri de güçlü bir ekonomi ve çarşı kültürüdür. Konya, refah içinde gelişmiş büyük bir çarşıya sahip olup sadece ticarete değil, zanaatta da ilerlemiş bir merkezdir (Tanpınar, 2015: 70). Ancak Tanpınar, Konya çarşısı hakkında yeterince bilgi bulunmamasından dolayı hayal kırıklığı yaşar. Onun geçmişe duyduğu özlem ve melankoli burada da kendini gösterir.

Konya'nın ruhunu anlamada en önemli figürlerden biri Mevlâna'dır. Tanpınar'a göre, Mevlâna'nın Konya'ya gelişi, hem Konya hem de Şems'le olan birlikteliği açısından bir dönüm noktasıdır. Dergâhların kapanmasından önce Konya'da şahit olduğu bir Mevlevî ayinini anlatırken hayranlığını dile getirir ve şöyle der: "Bu kadar sembollerle konuşan terkip azdır." (Tanpınar, 2015: 87). Her duruşun anlamı ve hareketlerin sürekli devamlılığı üzerinden ideal uyumu anlatır gibidir. Mevleviliği, eşitler arasında geçen bir yolculuk olarak görür ve bu eşitliğin yalnızca tarikat içinde değil, günlük hayatta da sürdüğünü belirtir.

Son olarak, Tanpınar halk kültürüne de büyük önem verir. Ona göre, türküler Anadolu'nun tarihini sözlü olarak aktaran en güçlü kaynaklardandır. "Ana-

dolu'nun romanını yazmak isteyenler ona mutlaka türkülerden gitmelidir." (Tanpınar, 2015: 90) diyerek bu düşüncesini vurgular. Bu bağlamda, Konya türküleri de Orta Anadolu'nun içe kapanıklığını, gurbet duygusunu ve hüznünü yansıtan önemli sanat unsurlarından biridir.

Tanpınar'ın Konya'ya duyduğu hayranlık kadar, modernleşmenin getirdiği değişimlerin bu tarihî şehri nasıl etkilediğine dair hissettiği hüznün de eserin satır aralarında kendini gösterir. *Beş Şehir*'de Konya, geçmişin izlerini hâlâ taşıyan, ancak zamanla mücadele eden bir şehir olarak karşımıza çıkar.

Bursa

Tanpınar, Bursa'yı zaman kavramı çerçevesinde ele alır ve onu diğer şehirlerden ayıran temel unsurları vurgular. Bu farklılık yalnızca fiziksel özelliklere değil, şehrin sahip olduğu kültürel ve tarihsel kimliğe de dayanır. Bursa, geçmiş ve bugünü iç içe yaşatan özel bir mekân olarak Tanpınar'ın ilgisini çeker. O, Bursa'yı sadece bir şehir olarak değil, aynı zamanda bir zaman katmanı olarak görür.

Bu bakış açısıyla Tanpınar, Bursa'yı gezginlerin gözünden de anlatır. Evliya Çelebi'nin Bursa'yı "ruhaniyetli bir şehir" olarak tanımladığını vurgular ve onun sadece şehri görmekle kalmayıp, aynı zamanda içindeki aşkla kavradığını belirtir (Tanpınar, 2015: 92).

Bursa'da Tanpınar adeta zaman mefhumunu kaybeder. Bu durum, onun zaman anlayışıyla doğrudan örtüşür. Ona göre Bursa, geçmiş ve şimdiyi aynı anda barındıran, zamanın katmanlaştığı bir şehirdir. Bunu şu sözlerle dile getirir: "Bu şehirde muayyen bir çağa ait olmak keyfiyeti o kadar kuvvetlidir ki insan, Bursa'da ikinci bir zaman daha vardır." (Tanpınar, 2015: 93). Tanpınar'ın zaman algısında "an" kavramı büyük önem taşır; geçmiş ve şimdi, Bursa'nın atmosferinde adeta tek bir noktada birleşir. Bu yönüyle Bursa, geçmişin bugüne nasıl taşındığını gösteren en önemli şehirlerden biri hâline gelir. Tanpınar'ın Bursa'daki bu zaman algısı, onun mekâna bakışında da belirleyici olur. Bursa, yalnızca bir şehir değil, geçmişin izlerini bugüne taşıyan bir köprüdür. Şehri gezerken yaşadığı hissiyatı şu sözlerle anlatır:

"Kaç defa uzun ve başıboş bir gezintiden sonra otelime dönerken bilmediğim bir tarafta ince bir zarın, sırçadan bir kubbenin birdenbire çatlayacağını ve bu altta birikmiş duran zamanın, etrafındaki manzaraya, zihnimdeki hatıralara ait zamanın, bugüne yabancı bin bir hususiyetle, bendini yıkmış büyük sular gibi dört yanı kasıp kavuracağını sanarak korktum." (Tanpınar, 2015: 93).

Bu sözleriyle Tanpınar, Bursa'da geçmişin yalnızca bir hatıra değil, aynı zamanda yaşayan bir gerçeklik olduğunu ve mekânın, zamanın taşıyıcısı olarak

nasıl güçlü bir etkiye sahip olduğunu vurgular.

Ona göre, tarihin Bursa üzerindeki etkisi o kadar derindir ki şehir, kendi ritmini yaratmıştır. Bu ritim, mimari yapılarla somutlaşır ve şehrin her köşesinde hissedilir. Hanlar, hamamlar, camiler, çeşmeler, türbeler ve mezar taşları gibi yapılar, yalnızca geçmişin izlerini taşımakla kalmaz, aynı zamanda şehrin kimliğini oluşturan unsurlar hâline gelir. Bu eserler, okuyucuyu geçmişe götürür ve geçmişle bugün arasında bir köprü kurar. Tanpınar, bu yapıları anlatırken onlara yüklenen anlamlara ve isimlere de vurgu yapar.

Tanpınar'a göre isimler, yalnızca birer kelime değildir; geçmişin hafızasını taşıyan güçlü sembollerdir. Dil, geçmişin oluşturulmasında ve taşınmasında büyük bir öneme sahiptir. Bir kez anlam yüklenmiş mekânlar öğrenildiğinde, unutulmaları zorlaşır. Bu isimler, insanı farklı düşüncelere sevk eder ve geçmişin tatlarını bugüne taşır (Tanpınar, 2015: 94).

Bu noktada, kolektif bellek kavramı da devreye girer. Kolektif bellek, toplumların geçmişten günümüze taşıdığı ortak değerleri anlamlandırmada önemli bir rol oynar. Belleğin oluşumu öncelikle aile içinde şekillenmekle birlikte, sosyal, dini ve sınıfsal bağlar aracılığıyla toplumsal bir kimlik kazanır. Bu süreç, belleği bireysel bir olgu olmaktan çıkarıp kolektif bir yapıya dönüştürerek kültürel birikimin aktarımını sağlar. Bu süreklilik, şehrin ve dolayısıyla mekânın kimliğini koruması açısından büyük bir anlam taşır (Avcıoğlu & Akın, 2017: 425).

Bu şekilde, mekân ile tarih arasında güçlü bir bağ kurulur ve bireylerin kökleriyle özdeşleşmesi sağlanır. Örneğin, türbe isimleri rastgele seçilmemiştir. Tanpınar'ın ifadesiyle, hatıralar "kelimelere emanet edilmiştir" (Tanpınar, 2015: 94). Ona göre, isimlerin şiirsel bir yönü ve cazibesi vardır. İstanbul'daki çeşmelere de gönderme yapan Tanpınar, Bursa'daki çeşmeleri yalnızca suyun aktığı yapılar olarak değil, geçmişin sesini bugüne ulaştıran tarihî tanıklar olarak görür. Çeşmeleri, "çağların hikâyesini terennüm eden" yapılar olarak tanımlarken, onları adeta altın, gümüş ve billur mahfazalar gibi geçmişi bugüne taşıyan eserler olarak betimler (Tanpınar, 2015: 96).

Tanpınar, Bursa'nın tarihî dokusunu bir bütün olarak ele alır ve şehrin, zamanın ruhunu yansıtan en önemli mekânlardan biri olduğunu gösterir. Bursa'yı sadece fiziksel bir mekân olarak değil, geçmişin izlerini taşıyan bir zaman katmanı olarak değerlendirir. Tanpınar, bazı olaylar ve kişiler aracılığıyla Bursa'yı zihninde mitleştirir. Ancak, bu mitlerin arkasında yatan gerçeği sorgulamaktan da geri durmaz. Geçmişin izini sürerken, tarihî kişiliklerin düşünce dünyalarına ulaşmaya çalışır. Bursa'da yaşamış Geyikli Baba ve Konuralp gibi isimler üzerinden, onların ne düşündüğünü, nasıl bir hayat sürdüğünü merak

eder ve sorgular (Tanpınar, 2015: 95). Bu yaklaşımı, Tanpınar'ın tarihi yalnızca bir anlatı olarak değil, yaşayan bir olgu olarak gördüğünü gösterir. Onun eserinde, mazi ve bugün arasındaki ilişkiyi kurma çabası, tarihî sürekliliği ve mekân bütünlüğünü vurgulama eğilimi açıkça hissedilir.

Tanzimat ve onu takip eden dönem şüphesiz ki geniş anlamda yapıcı bir devir olmuştur. Ancak Tanpınar'a göre, bu dönem yalnızca inşa etmeye odaklanmış, gerçek anlamda yaratıcı bir anlayış geliştirememiştir. Bu farkı, o dönemden kalma eserlerde görmek mümkündür. Ona göre, şehirlerimizin genel silueti içinde hemen göze çarpan uyumsuz yapılar, mimarının yalnızca belirli bir malzemeyi belli bir amaç doğrultusunda kullanmaktan ibaret olmadığını kanıtlar (Tanpınar, 2015: 109).

Mekân, yalnızca fiziksel bir yapı olmanın ötesinde, toplumsal bir anlam taşır. Her mimari eser, kullanılan malzemesinden işlevine kadar, ait olduğu medeniyetin izlerini yansıtır. Bu nedenle, mekânın tasarımında millet ve medeniyet arasındaki ilişkiyi göz önünde bulundurmak gerekir. Tanpınar ise mekânı, geçmişin izlerini taşıyan bir zaman katmanı olarak ele alır ve onun aracılığıyla hüznün ve nostaljiyle dolu bir rüyaya dalar (Aydoğan, 2016: 58).

Tanpınar, Osmanlı'nın kuruluşundan sonra Bursa'nın ihmal edilmesini ve yalnızca ölümle anılmasını üzüntüyle karşılar. Ona göre, bir şehrin hafızası yalnızca türbeler ve mezar taşlarıyla değil, yaşamın içinde var olmasıyla korunabilir. Bursa, bir zamanlar Osmanlı'ya başkentlik yapmış bir şehirdir ve bugünkü durumu, onun hak ettiği konum değildir. Tanpınar, bu durumun yalnızca şehir için değil, toplumun geçmişle kurduğu bağ açısından da endişe verici olduğunu düşünür. Bu düşüncelerini şu sözlerle dile getirir:

"Bu kuruluş asrından sonra Bursa, sevdiği ve büyük işlerinde o kadar yardım ettiği erkeği tarafından unutulmuş, boş sarayının odalarında tek başına dolaşıp içlenen, gümüş kaplı küçük el aynalarında saçlarına düşmeye başlayan akları seyrede ede ihtiyarlayan eski masal sultanlarına benzer." (Tanpınar, 2015: 98).

Tanpınar'ın bu sözleri, Bursa'nın geçmişte sahip olduğu görkemli kimliği ve zamanla yaşadığı değişimi güçlü bir metaforla ifade eder. Ona göre, şehirler yalnızca taş ve topraktan ibaret değildir; onların da bir ruhu, bir hatırası vardır. Bu yüzden Bursa'nın yalnızca tarihî mirasıyla değil, canlı bir şehir olarak varlığını sürdürebilmesi gerektiğini savunur.

Tanpınar, Bursa'da yaşanan büyük yangınlar ve tarihî yapıların bakımsızlık nedeniyle zarar görmesi sonucunda geçmişin aktarımının kesintiye uğradığını vurgular (Tanpınar, 2015: 99). Ona göre, bu durum yalnızca fiziksel bir kayıp değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın zayıflaması anlamına gelmektedir.

Bu kaybı en çarpıcı şekilde ifade eden bölümlerden biri, Osman Gazi ve Orhan Gazi'nin mezarları hakkındaki gözlemdir:

"Osman Gazi ile Orhan Gazi, Tanzimat devrinin o gülünç şekilde resmî üslubuyla yapılmış, hiçbir ruhaniyeti olmayan binalarda, başlarının ucunda,—talihin korkunç istihzası—Sultan Aziz'in ihdas ettiği birer Osmanlı nişanı, adeta gurbette gibi yatıyorlar." (Tanpınar, 2015: 99-100).

Bu ifadeler, Tanpınar'ın Osmanlı'ya ve geçmişin estetik anlayışına duyduğu derin bağlılığı gösterir. Tanzimat'a yaptığı göndermede, Batılılaşma adına yapılan değişimleri eleştirir ve bu dönüşümün Osmanlı'nın sanat ve mimari mirasına zarar verdiğini düşünür. Tanpınar'a göre, geçmişin estetik anlayışını korumadan yapılan yenilikler, kültürel anlamda bir eksiklik yaratmaktadır.

Bursa'daki eserleri gezen Tanpınar, Tanzimat ve sonrasında yapılan mimari yapıları geçmiştekilerle karşılaştırır. Bu karşılaştırmalar, onun mimariyi bir kimlik unsuru olarak gördüğünü gösterir. Ona göre, atalarımız ibadet eder gibi inşa ettikleri yapıları, maddeye sinmiş ruhları ve imanlarıyla var etmişlerdir. Bu inanç ve estetik birlikteliği, geçmişte inşa edilen yapıların bugünkülerden daha anlamlı olmasını sağlamıştır. Ancak sonraki dönemde yapılan eserler, Tanpınar'ın gözünde sadece birer yığından ibarettir. Sanatsal ruhtan yoksun olan bu yapılar, geçmişin estetik anlayışıyla kıyaslandığında sönük kalmaktadır. Mekân yalnızca maddi bir kullanım nesnesi olarak görüldüğünde, onun taşıdığı tarihî ve kültürel anlam göz ardı edilir. Oysa mekân, sadece fiziksel bir alan değil, insan deneyimiyle şekillenen ve anlam kazanan bir yapıdır. Nitekim fenomenolojik araştırmalar da, mekânın yalnızca maddi bir varlık olmadığını, insanın deneyimleriyle derinleşen ve anlam kazanan bir unsur olduğunu ortaya koyar (Karabekir & Demirel, 2024: 338).

Tanpınar'ın Bursa'ya bakışı, yalnızca bir şehir tasviri değil, bir medeniyetin hafızasına duyulan özlemin ifadesidir. Onun gözünde Bursa, Osmanlı'nın ruhunu taşıyan, geçmişin ihtişamını ve hüznünü bir arada barındıran bir şehirdir. Zaman, mimari, tarih ve kültürel hafıza arasındaki bağları ustalıkla işleyerek Bursa'nın sadece bir mekân değil, bir anlam dünyası olduğunu gösterir. Ancak modernleşmenin getirdiği değişimler ve tarihî yapıların ihmali, Tanpınar'ın gözünde büyük bir kayıptır. *Beş Şehir*'de Bursa, geçmişin sesini hâlâ fısıldayan ama duyulmaktan korkan bir şehir olarak karşımıza çıkar.

İstanbul

Tanpınar için İstanbul, yalnızca bir şehir değil, bir medeniyetin en büyük mirasçısıdır. Osmanlı'dan Bizans'a, Roma'dan modern Türkiye'ye kadar birçok dönemin izlerini taşıyan İstanbul, zamanın katmanlarını içinde barındıran,

sürekli değişen ve dönüşen bir şehirdir. O, İstanbul'u Osmanlı'nın ruhunu taşıyan, geçmişi ve bugünü aynı potada eriten, tarihî sürekliliğin en iyi gözlemlenebileceği bir mekân olarak görür. İstanbul, Tanpınar'ın gözünde hem bir başkent hem de zamana direnen ve sürekli dönüşen bir şehirdir.

"Kendisini bir tek mimarî üslûbuna terk etmiş şehir pek azdır...Bu yönden İstanbul'u, Roma, Atina, İsfahan, Gırnata ve Brugge gibi şehirlere benzetenler haklıdır. Hatta İstanbul'un onlardan biraz üstün tarafı vardır. Çünkü İstanbul sadece âbide ve âbidemsi eserlerin bol olduğu şehir değildir. Şehrin tabiatı bu eserlerin görünmesine yardım eder. İstanbul her süsün, her kumaşın kendisine yaraştığı, ayrı ayrı hususiyetlerini açtığı o cömert yaratılışlı güzellere benzer." (Tanpınar, 2015: 133).

İstanbul, fethedildikten sonra zamanla birçok yönden değişime uğramıştır. Bu değişim özellikle mimari alanda kendini göstermiştir. Yazarın dikkatini çeken ise şehrin genelinde tek bir mimari üslubun hâkim olmasıdır (Akbulak, 2020: 9)

İstanbul, Tanpınar'ın zaman anlayışının en belirgin şekilde hissedildiği şehirdir. Ona göre, İstanbul yalnızca bir yerleşim alanı değil, farklı çağların iç içe geçtiği ve geçmişin bugünü her an etkilediği bir zaman kaynağıdır. İstanbul'da yaşamak, geçmişin içinde yürümek gibidir. Ancak bu geçmiş, yalnızca tarih kitaplarında var olan bir olgu değil, sokaklarda, camilerde, çeşmelerde ve hatta denizde bile hissedilen canlı bir gerçekliktir. Şehrin sokakları, camileri ve meydanları geçmişten izler taşıırken, modernleşmeyle birlikte değişime uğramaktadır. Ancak bu değişim, Tanpınar'a göre yalnızca bir ilerleme olarak değerlendirilmemelidir; çünkü aynı zamanda geçmişin izlerini silme tehdidi de barındırmaktadır.

Tanpınar'ın gözünde İstanbul'un mimarisi, farklı medeniyetlerin birikimini en iyi yansıtan sanat ve estetik harikalarından biridir. Süleymaniye Camii, Ayasofya, Topkapı Sarayı, çeşmeler ve külliyeler onun için yalnızca birer yapı değil, geçmişin bugüne miras bıraktığı sanat eserleridir. İstanbul'un sokaklarını ve meydanlarını gezerken, her taşın, her kubbenin bir hikâye anlattığını vurgular. Mekân, başlı başına toplumsal olanı yansıtır. Mekânın yapısal değişimi, toplumun hayata bakış açısının ve yaşam tarzının farklı bir düzleme kaydığını gösterir. Bu sebeple mekânı sabit ve durağan bir yapı olarak kabul etmemek gerekir; çünkü mekân, hem etkilenme gücüne hem de etkileme gücüne sahiptir (Gökşen, 2020: 144).

"İstanbul, geçmişin ve geleceğin birbirine en çok karıştığı yerdir." (Tanpınar, 2015: 132).

İstanbul, yalnızca Osmanlı'nın değil, Bizans ve Roma'nın da izlerini

taşıyan çok katmanlı bir şehirdir. Tanpınar'a göre, İstanbul'u benzersiz kılan da bu tarihî çok katmanlılıktır. Şehir, yüzyıllar boyunca farklı medeniyetlerin izlerini koruyarak günümüze ulaşmış ve bu süreklilik sayesinde zamana meydan okuyan bir kimlik kazanmıştır. Ancak, modernleşme süreciyle birlikte bu tarihî kimliğin zarar görmesi, Tanpınar'ı endişelendirmektedir. Tanpınar, İstanbul'un eski mahallelerinin zaman içinde kaybolmasına ve şehrin ruhunu oluşturan unsurların silinmesine üzüntüyle yaklaşır:

"...Artık kaybolan yahut kalıntı hayatını yaşayan eski İstanbul mahallesi orada sanki kendi uykusunda sayıklar." (Tanpınar, 2015: 129).

Ona göre, Batılılaşma hareketi, özellikle Tanzimat sonrası dönemde İstanbul'un ruhunu yansıtmayan yapıların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Modernleşme adına yapılan bilinçsiz değişiklikler, şehrin estetik bütünlüğünü bozmuş ve tarihî dokusunu tehdit etmiştir.

Tanpınar, İstanbul'un eski mahallelerinden bahsederken benzetmeler yapar ve ardından özlemini dile getirir.

"Bence İstanbul'un asıl şairleri onlar; adım başında, titrek ayaklarıyla geçmiş zamanlarının peşinde dolaşan, onu üslupsuz apartman köşelerinde, iki yanı henüz boş asfalt üzerinde, eski ahbap çocuklarının çehresinde beyhude yere arayan ve bulamadıkları için şaşkın şaşkın dört yana bakman bu kervan artığı biçarelerdir. Bugünün mahallesi artık eskiden olduğu gibi her uzvu birbirine bağlı yaşayan topluluk değildir; sadece Belediye teşkilatının bir cüzü olarak mevcuttur. Zaten mahallenin yerini yavaş yavaş alt kattaki üsttekenden habersiz, ölümüne, dirimine kayıtsız, küçük bir Babil gibi, her penceresinden ayrı bir radyo merkezinin nağmesi Taşan apartman aldı." (Tanpınar, 2015: 130).

Bu satırlarda Tanpınar, eski İstanbul mahallelerinin geçmişe duyduğu bağlılıkla var olduğunu, ancak modernleşmeyle birlikte bu bağlılığın kaybolduğunu vurgular. Ona göre mahalleler yalnızca fiziksel mekânlar değil; toplumsal ilişkilerin ve kültürel hafızanın şekillendiği yerlerdir. Ancak modernleşme süreciyle birlikte mahallelerin yerini apartmanlar almış, bireyler arasındaki bağlar zayıflamış ve şehirler kimliksizleşme tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır.

Tanpınar için İstanbul, bir medeniyetin en büyük hazinesi, zamanın ve sanatın iç içe geçtiği bir merkezdir. Ancak modernleşme sürecinin bilinçsiz uygulanması, şehrin köklü kimliğini tehdit etmektedir. Onun gözünde İstanbul, hem değişimi hem de bu değişime direnişi içinde barındıran özel bir şehirdir. Geçmiş ile bugünü iç içe taşıyan dinamik yapısıyla sürekli devinen bir ruhu olan İstanbul, bilinçsiz modernleşme politikalarına karşı korunmalı, tarihî ve kültürel mirasını kaybetmeden gelişimini sürdürmelidir.

Sonuç

Tanpınar'ın eserlerinde sanat, modernitenin bir simgesi olarak öne çıkar-ken, zaman kavramı da onun düşünce dünyasında önemli bir yer tutar. Yazar, modernite ve gelenek arasında gidip gelen bir bakış açısına sahiptir; klasik ile modern, Batı ile Doğu, Osmanlı ile Cumhuriyet arasında süregelen bir gerilim hissettirir. *Beş Şehir*, bu karşıtlıkları anlamlandırmaya yönelik bir çabanın ürünü olarak, şehirleri yalnızca fiziksel mekânlar olarak değil, aynı zamanda kültürel ve tarihî hafızanın taşıyıcıları olarak ele alır.

Tanpınar'ın şehir anlatılarında estetik uyum belirgin bir yer tutar. Onun sanat anlayışı, ihtişam, asalet ve sadeliğin bir arada bulunmasına dayanır. Tanzimat sonrası dönemde Doğu ve Batı kültürleri arasındaki etkileşim belirginleşirken, Tanpınar bu süreci bir "melezleşme" bağlamında değerlendirir. Ancak onun sanata bakışı Tanzimat'la sınırlı kalmaz; geçmişin sanat anlayışıyla modernleşme arasındaki ilişkiyi derinlemesine inceler. *Beş Şehir*'de, geçmişe duyduğu özlem ve tarih bilinci, şehirlere dair oluşturduğu anlatıların temelini oluşturur.

Eserde şehirler, yalnızca coğrafi varlıklar değil, sanatsal ve kültürel hafızanın taşıyıcıları olarak ele alınır. Tanpınar, bireyleri geri planda bırakarak, mekânlara metafizik bir kimlik kazandırmaya çalışır. Bu yaklaşımı, klasik sanat anlayışındaki ideal uyum arayışıyla örtüşmektedir. Tanpınar, şehirlerin hafızasını mimari yapılar, çarşılar, türbeler ve çeşmeler üzerinden yorumlar. Ona göre, bu unsurların zaman içinde kaybolması, şehir kimliğinin silinmesine ve kültürel sürekliliğin bozulmasına neden olmaktadır. Bu noktada, geçmişin yalnızca nostaljik bir unsur olarak değil, aynı zamanda toplumsal hafızayı inşa eden bir olgu olarak değerlendirilmesi gerektiğini vurgular.

Tanpınar'ın şehir tasvirlerinde bireylerin neredeyse hiç yer almaması dikkat çekicidir. Yazar, mekânları yalnızca birer fiziksel alan olarak değil, kültürel ve tarihî mirası aktaran birer hafıza mekânı olarak ele alır. *Beş Şehir*'de, geçmiş edebî ve kültürel bir referans noktası olarak ön plana çıkarken, modernleşmeyle birlikte değişen şehir kimlikleri vurgulanmaktadır. Bu durum, Tanpınar'ın geçmişe duyduğu özlemi ve modernleşme sürecine dair duyduğu kaygıyı daha net bir şekilde ifade etme çabasının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Ona göre, kontrolsüz bir modernleşme süreci, şehir kimliğini ve hafızasını tehdit etmektedir.

Tanpınar'ın şehir anlatılarında her kent, kendine özgü bir zaman ve mekân hafızasıyla işlenmiştir. Ankara, modernleşmenin ve dönüşümün merkezi olarak ele alınırken, geleneksel şehir dokusunun kaybolması mekânsal hafızayı zedeleyen bir unsur olarak görülür. Erzurum, tabiatın ve tarihin sert çizgilerle

şekillendirdiği bir şehir olarak tasvir edilir. Osmanlı-Rus savaşlarının ve göçlerin izlerini taşıyan bu şehir, doğası ve tarihî mekânlarıyla zamanın direncini simgeler. Konya, yalnızca fiziksel bir mekân değil, aynı zamanda tasavvufi atmosferiyle öne çıkan bir şehirdir. Mevlâna'nın şehri olarak bilinen Konya, Selçuklu mirasının ve mistik ruhun yansıdığı bir hafıza mekânıdır. Bursa, Tanpınar'ın mekân anlayışında zamanın en yoğun hissedildiği şehirlerden biridir. Osmanlı'nın ilk başkenti olması nedeniyle, tarihî ve kültürel birikimiyle geçmiş ile bugün arasında bir köprü vazifesi görür. İstanbul ise, Tanpınar'ın gözünde hem doğu hem batı medeniyetlerinin kesişim noktasıdır. Osmanlı ve Bizans izlerini taşıyan bu şehir, zamanın farklı katmanlarını barındırırken, modernleşme sürecinin geleneksel mekân anlayışını tehdit ettiği bir örnek olarak ele alınmaktadır.

Sonuç olarak, *Beş Şehir*, yalnızca bir edebiyat metni değil, aynı zamanda Türkiye'nin kültürel hafızasını koruma ve şehirlerin zaman içindeki dönüşümünü anlama çabasının bir yansımasıdır. Tanpınar, şehirlerin mimarisi, sokakları ve tarihî yapıları üzerinden geçmişe dair bir anlatı oluştururken, modernleşmenin getirdiği değişimlerin şehir kimliği üzerindeki etkilerini de sorgular. Böylece eser, geçmiş ile bugün arasındaki dengeyi arayan ve mekânın edebiyattaki rolünü yeniden tanımlayan önemli bir metin olarak öne çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akbulak, G. (2020). Ahmet Hamdi Tanpınar Hayatı, Eserleri ve Beş Şehir Üzerine, *Akade-mia Edu*, ss. 1-13.
- Avar, A. A. (2009). Lefebvre'in Üçlü-Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân-Diyalektiği. 7 (14).
- Avcıoğlu, S., & Akin, O. (2017). Kolektif Bellek ve Kentsel Mekân Algısı Bağlamında İstanbul Tuzla Köyiçi Koruma Bölgesi'nin Mekânsal Değişiminin İrdelenmesi. *İdealkent*, 8(22), 423-450.
- Aydoğan, F. (2016). Beş Şehir'in Hafıza Mekânları. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 39, 29-60.
- Bodur, N., & Özdemir, C., Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hayatı ve Eserleri, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10, 135, s. 435-445
- Doğan, A. (2018). Tarih ve Mekân Odağında Türk Romanı İncelemeleri, Hece Yayınları ve Dergileri.
- Gökşen, E. (2020). Tanpınar'ın Beş Şehir'ine Foucault'nun Heterotopyası Üzerinden Bakmak. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*, 33, 143-159.
- Karabekir, G., & Demirel, E. (2024). Mekânın Anlamsal Eşiği: Tanpınar'ın Beş Şehir'inde Kapıların Anlamı. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 54, 325-341.
- Lefebvre, H. (2013). Kentsel Devrim. (S. Sezer, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Narlı, M. (2002). Romanda Zaman ve Mekân Kavramları. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(7), 91-106.
- Özkuk, G. (2014). Mekânların Hafızasına Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Beş Şehir 'inden

Bakmak. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 39, 20-40.

Tanpınar, A. H. (2015). *Beş Şehir*, (34. Basım). Dergâh Yayınları.

Tekeli, İ. (2011). *Kentleşmenin Tanımı Ve Kentleşmeye İlişkin Kavramlar*. Kent, Kentli Hakları, Kentleşme ve Kentsel Dönüşüm, İlhan Tekeli Toplu Eserleri-20 Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

1. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, uluslararası hakemli dergidir. Dört ayda bir yayımlanır. Yayımlandığı aylar **OCAK, MAYIS** ve **EYLÜL** aylarıdır. Yayımlanması istenen makaleler belirtilen yayın aylarından en geç iki ay önce dergimize gönderilmelidir.

Ör: Ocak ayında yayınlanması istenen bir makale Kasım ayının başında gönderilmelidir.

2. Derginin Türkçe kısa adı “AKRA DERGİ” İngilizce kısa adı ise “AKRA JOURNAL”dır.

3. Dergimizde yayımlanan yazıların her türlü (resim, şekil, grafik, düşünsel, ilmi, hukuki vb.) sorumluluğu yazarlarına aittir.

4. Dergimizde her türlü sosyal içerikli (tarih, edebiyat, felsefe, din, sanat vb.) yazılara yer verilir.

5. Dergimizdeki yazılar iki bölüm hâlinde yayımlanmaktadır:

a. Hakemli yazılar

b. Kültür, sanat ve edebiyat yazıları (Gerekli durumlarda kent dosyaları ve kitap tanıtım yazıları son bölüme eklenir.)

Yazı kurulundan geçen hakemsiz yazılar ve kitap tanıtımları hakemlere gönderilmez. Bu tür yazıları yayın kurulu değerlendirir.

6. Gönderilen yazılarda yazarın adı-soyadı, akademik unvanı, açık adresi, görev yaptığı kurum, çalıştığı kurumun telefon numarası, kendi cep telefon numarası ve elektronik posta adresleri bulunmalıdır.

7. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi’nde yabancı dillerde (İngilizce, Almanca, Fransızca... vb.) yazılmış makalelere de yer verilir. Bu tür makalelerde yazıldığı dilin öz’ü ve Türkçe öz’ü de bulunmalıdır.

8. Kültür Sanat ve Edebiyat yazıları bölümünde (2. bölümde) öz ve anahtar kelime şartı aranmaz.

9. Subjektif yönü ağır basan ve toplumumuzun millî ve manevi, insanlığın ahlaki ve törel değerlerini aşağılayıcı yazılar dergimizde yayımlanmaz.

10. Gönderilen yazılarda yazım birliğinin sağlanması amacıyla Türk Dil Kurumu Yazım Kılavuzu esas alınmalıdır, ayrıca jargondan ve gereksiz teknik dilden kaçınılmalıdır.

11. Yazılarda görülen yazım hatalarına yazı kurulu tarafından kısmen müdahale edilir ancak belirgin hataların düzeltilmesi durumunda yazarına gerekli bilgi verilir.

12. Hakemli olarak yayımlanması istenen yazılar, yayın kurulunca uygun görüldüğü takdirde iki hakeme gönderilir. İki hakemden olumlu rapor alan yazılar yayım listesine alınır. Raporların biri olumlu, biri olumsuz olursa yazı üçüncü hakeme gönderilir. Böyle hâllerde üçüncü hakemin vereceği rapora göre hareket edilir.

13. Hakemlere gönderilen yazıların, hakemler tarafından değerlendirme süresi on beş gündür. Gerekli hâllerde bu süre on beş gün daha uzatılabilir.

Hakem raporlarında gecikme olması veya hakemliğin kabul edilmemesi durumunda yeni hakem atanır ve on beş günlük süre yeniden işletilir.

14. Düzeltme raporu alan yazılar, raporla birlikte yazarına gönderilir. Rapor doğrultusunda hareket edilmediği takdirde yazılar değerlendirmeye alınmaz. Ancak, hakemler tarafından düzeltilmesi istenen yazılar, yazarlarınca düzeltildikten sonra hakemler düzeltilmiş hâlini tekrar görmek isterlerse hakemlere tekrar gönderilir ve hakemlerin vereceği rapor doğrultusunda hareket edilir.

15. Hakemli yazılara telif ücreti ödenmez ve yazarlardan da ücret talep edilmez.

16. Resimler sıra ile numaralandırılmalıdır. Gerekli görüldüğü takdirde resimlerin altına gerekli açıklamalar yapılmalıdır.

17. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi’nde bir yazarın bir yıl içinde ancak iki makalesi yayımlanabilir.

18. Dergimize gönderilen yazılar hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır. Ancak bilimsel toplantılara sunulmuş bildiriler yayımlanmamış olmak kaydıyla dergimizde yayımlanabilir.

19. Gönderilen yazılarda **ORCID** numarası bulunmalıdır.

2.0 **DOI** numarası dergi tarafından verilmektedir.

21. Gönderilen yazılarda (hangi dilde yazılırsa yazılsın) akademik dil kullanılmalıdır.

22. Bir sayfanın kullanım alanı 12X18 (dikeyine 18cm, yatayına 12cm) olduğundan gönderilen yazılar, resimler ve tablolar sayfaya göre ayarlanmalıdır.

23. Gönderilen yazılar 11 punto ve *Times New Roman* karakterinde, iki yana yaslanmış olarak ve tek satır aralığında düzenlenmelidir.

24. Bölüm başlıkları ve alt başlıklar numaralandırılmalıdır. (1. Giriş, 2. Bölüm başlığı, 2.1. Alt başlık, gibi.).

25. Dipnotlar *Times New Roman* karakterli ve 9 punto olmalı, ya sayfa altında veya yazının sonunda sıra numarasına göre tek satır aralığında düzenlenmelidir.

26. Kaynakça, *Times New Roman* karakterli ve 9 punto olmalıdır.

27. Yazarın adı-soyadı ve akademik unvanı yazı başlığının altında yer almalı, çalıştığı kurumun adresi yıldız (*) karakterli dipnot olarak verilmelidir.

28. Yazıların sonunda yararlanılan kaynaklar “KAYNAKÇA” başlığı altında verilmelidir. Kaynakçada yazarın soy adı başa gelecek şekilde alfabetik sıraya göre verilmelidir.

29. Kaynakçada, sadece yazı içinde atıfta bulunan kaynaklar verilmelidir.

30. Kaynakçada gösterilen kitap dergi ve gazete isimleri italik; şiir ve makale isimleri ise tırnak içinde gösterilmelidir.

31. Kaynakçada internet kaynakları ayrı başlık altında verilmelidir.

32. Gönderilen makale hangi dilden yazılmışsa öz 100 kelimeden az, 400 kelimeden fazla olmamalıdır. (Çevirisi yapılan öz’ün kelime sayısı bu sayının dışındadır.)

33. Anahtar kelimeler dört kelimeden az, on kelimeden fazla olmamalıdır.

34. Yazılardaki benzerlik (intihal) oranı yüzde otuz beşten az olmalıdır.

35. Gönderilen yazılar kelime olarak sekiz bin (8000) kelimeyi, sayfa olarak ise **yirmi beş (25) sayfayı** geçmemelidir.

36. Yapılan alıntılar 40 (kırk) kelimeden fazla olursa alınan parça 10 punto olmalı ve satır başından ve satır sonundan 0.5 cm içeriden yazılmalıdır.

ALINTILAMA VE KAYNAK GÖSTERİLMESİ

A. PARANTEZ İÇİ SİSTEMİ İLE KAYNAK GÖSTERİLMESİ

(MLA -Modern Language Association)

MLA sisteminde gösterilen kaynaklar metin içinde kısa olarak verilir, dipnot olarak verilmez. Atıflar mümkün olduğunca cümlelerin sonuna getirilmeli ve nokta, yapılan atıfın sonuna konmalıdır.

Örnekler:

I. Yapılan Alıntının İçinde Yazar Adının Geçmesi

Metin içinde yazarın adı geçtiği zaman parantez içinde yıl ve sayfa numarası gösterilir.

Ör: Tanpınar; Cevdet Paşa, tarihten hukuka, gramerden ölçülere, mantıktan belâgata kadar büyük küçük bir yığın eserin sahibidir (2008: 161).

II. Yapılan Alıntıda Yazarın Referans Olarak Gösterilmesi

Cevdet Paşa, tarihten hukuka, gramerden ölçülere, mantıktan belâgata kadar büyük küçük bir yığın eserin sahibidir (Tanpınar, 2008: 161).

Kaynakçada, her iki durumda da yazarın soyadı, adı, eserin adı, basıldığı kurum, kaçınıcı baskı olduğu ve basıldığı yer belirtilir.

Ör: Tanpınar, Ahmet Hamdi (2008); *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, 4. bs. İstanbul.

III. Bir Yıl İçinde Birden Fazla Baskısı Yapılan

Eserlerden Yapılan Alıntıların Kaynak Olarak Gösterilmesi

Ör: Eğer bir eserin bir yıl içinde birden fazla baskısı yapılmışsa ve bu baskılar aynı metin içinde kaynak gösteriliyorsa (Tanpınar, 2008a:190), (Tanpınar 2008b: 250-251)....şeklinde gösterilmelidir.

IV. İki ve Üç Yazarlı Eserlerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

İki ve üç yazarı olan eserlerden yapılan alıntılarda, yazarların sırayla soyadları, eserin basım tarihi ve sayfa numarası belirtilir.

Ör: (Tosun – Yalvaç, 1975: 30).

Kaynakçada ise ilk yazarın soyadı ve adı, ikinci (varsa üçüncü) yazarın adı ve soyadı, basım yılı, eserin adı, eseri basan kurum, kaçınıcı baskı olduğu ve basım yeri belirtilir.

Ör: Tosun, Mebrure -Kadriye Yalvaç (1975); *Sümer, Babil, Assur, Kanunları ve Ammi-Şaduqa Fermanı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1. bs. Ankara.

V. Üçten Fazla Yazarlı Eserlerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Pekolcay, Eraydın, Tahralı, Uzun, Subaşı 1981: 84).

Metin içinde birden fazla kullanılırsa, (Pekolcay vd. 1981: 100) şeklinde kullanılır.

Ör: Kaynakçada; Pekolcay, Necla-Selçuk Eraydın -Mustafa Tahralı-Mustafa Uzun- M. Hüsrev Subaşı (1981); *İslâmî Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınlar, 1. bs. İstanbul.

VI. Kurumsal Metinlerin Kaynak Olarak Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği, 2009: 17-20).

Ör: Kaynakçada; Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği, (2009; 17-20), *Sekiz Bin Beş Yüz Yıllık Öykü: İstanbul*, Türsab Yayınları, 1. bs. İstanbul.

Metin içinde tekrarı hâlinde (TÜRSAB, 2009: 67-80) şeklinde gösterilir.

VII. Orijinal Kaynaktan Değil de Ondan

Yararlanan Kaynaktan Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Adivar, 1982: 181; aktaran Berkes 2002: 67).

Ör: Kaynakçada; Berkes, Niyazi (2002); Türkiye’de Çağdaşlaşma, (haz. Ahmet Kuyaş), Yapı Kredi Yayınları, 16. bs. İstanbul.

VIII. Makalelerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Orhanoğlu, 2009: 73-104).

Ör: Kaynakçada; Orhanoğlu, Hayrettin; “Sezai Karakoç’un Şiirinde İmgeler”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 73-104.

IX. Ansiklopedilerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Uludağ, 1999: 540).

Ör: Kaynakçada; Uludağ, Süleyman (1999), TDV İslam Ansiklopedisi, c. 19, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul.

X. Tezlerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Ünsal, 2000: 28).

Ör: Kaynakçada; Ünsal, Veli (2000), *Eski Çağ’da İspir ve Çevresi*, (Basılmamış doktora tezi) Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum.

XI. Web Sayfasından Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Varsa yazarın soyadı, adı; yoksa yazı başlığı, web adresi, son güncelleme tarihi ve erişim tarihi belirtilir.

Ör: Yiğitbaş, Maksut- Sefa Çelikörs; *Prof. Dr. M. Orhan Okay’ın Edebi Biyografisi ve Bibliyografyası*, tyb.org.tr, SGT, (Son güncelleme tarihi): 29. 05. 2018, ET, (Erişim tarihi): 31. 12. 2018.

B. KLASİK DİPNOT SİSTEMİ İLE KAYNAK GÖSTERME

(CMS-Chicago of Manuel Style)

I. Telif Kitaplardan Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Yararlanan kaynaklar ve gerekli açıklama notları sayfa sonunda veya metnin sonunda toplu

olarak veriliyorsa yazarın adı ve soyadı, eser adı, basıldığı kurum, kaçınıcı baskı olduğu, basım yeri ve yılı, sayfa numarası şeklinde bir sıra izlenerek verilmelidir.

Ör: Abdurrahman Güzel; *Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı El Kitabı*, Akçağ Yayınları, 4. bs., Ankara 2009, s. 101.

Kaynakçada ise bu sıra izlenmeli ancak kaynakçada soyadı, adından önce yazılmalı ve kaynakçada sayfa numarası verilmemelidir.

Ör: Güzel, Abdurrahman; *Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı El Kitabı*, Akçağ Yayınları, 4. bs. Ankara 2009.

II. İki ve Üç Yazarlı Kitaplardan Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

İki ve üç yazarlı eserlerden yapılan alıntılar için dipnotlarda adı ve soyadı, kitap adı, basıldığı kurum, kaçınıcı baskı olduğu, basım yeri ve yılı, sayfa numarası şeklinde bir sıra izlenmelidir.

Ör: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, İÜEF Yayınları, İstanbul 1978, s. 384.

Kaynakçada ise aynı sıra izlenecek ancak ilk yazarın önce soyadı sonra adı yazılır. Sonraki yazarların ise önce adları sonra soyadları yazılmalı ve sayfa numarası gösterilmemelidir.

Ör: Kaplan, Mehmet- İnci Enginün- Birol Emil; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, İÜEF Yayınları, İstanbul 1978.

III. Üçten Fazla Yazarlı Kitaplardan Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Üçten fazla yazarlı eserlerden yapılan alıntılarda, iki ve üç yazarlı kitaplardan yapılan alıntılarının sırası izlenecek ancak sadece ilk yazarın adı ve soyadından sonra vd. yazılacaktır.

Ör: Soner Gündüzöz vd.; *Kur'an'dan Öğütler*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. bs. Ankara 2010, s. 232.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak soyadı, adından önce yazılır ve sayfa numarası gösterilmez.

Ör: Gündüzöz, Soner, vd.; *Kur'an'dan Öğütler*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. bs. Ankara 2010.

NOT: vd'nin açılımı: ve devamı; ve diğerleri.

IV. Hazırlanan Kitaplardan Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Hazırlanan kitaplardan yapılan alıntılarda yazarın adı ve soyadı, eserin adı, (haz. Hazırlayanın adı-soyadı), yayımlayan kurum, kaçınıcı baskı olduğu, yayım yeri, yayım tarihi ve sayfa numarası belirtilir.

Ör: Ahmet B. Ercilasun; *Makaleler*, (haz. Ekrem Arıkoğlu), Akçağ Yayınları, 2. bs. Ankara 2014, s. 588.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak soyadı isimden önce yazılır ve sayfa numarası gösterilmez.

Ör: Ercilasun, Ahmet B.; *Makaleler*, (haz. Ekrem Arıkoğlu), Akçağ Y., 2. bs. Ankara 2014.

V. Makalelerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Makalelerden yapılacak alıntılarda yazarın adı, soyadı, makalenin adı, makalenin yayınlandığı eser, dergini yayınlandığı tarih, dergi sayısı, derginin basıldığı yer ve alıntının yapıldığı sayfa numarası belirtilir.

Ör: Hayrettin Orhanoğlu; *Sezai Karakoç'un Şiirinde İmgeler*, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 75.

Eğer makalenin tamamından alıntı yapılıyorsa, makalenin başlangıç ve son sayfa numarası belirtilir.

Ör: Hayrettin Orhanoğlu; *Sezai Karakoç'un Şiirinde İmgeler*, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 73-104.

Kaynakçada aynı sıra izlenir, sadece yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır.

NOT: Dergi sayısı büyük (S), sayfa numarası ise küçük (s) harfi ile gösterilir.

VI. Ansiklopedilerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Ansiklopedilerden yapılan alıntılarda yazarın adı ve soyadı, yararlanılan maddenin adı, ansiklopedinin adı ve cilt sayısı, yayımlayan kurum, yayım yeri, yayım tarihi ve sayfa numarası gösterilir.

Ör: Ahmet Arı; *Gönül*, Türk Dünyası Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, c. 3, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı yayınları, Ankara 2004, s. 84-88.

Kaynakçada aynı sıra izlenir, sadece yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır ve sayfa numarası belirtilmez.

Ör: Arı, Ahmet; *Gönül*, Türk Dünyası Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, c. 3, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı yayınları, Ankara 2004.

VII. Tezlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Tezlerden alıntı yapıldığında yazarın adı ve soyadı, tezin adı, enstitünün adı, tezin türü, yayım yeri ve yılı, sayfa numarası belirtilir.

Ör: Veli Ünsal; *Eski Çağ'da İspir ve Çevresi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum 2000, s. 28.

Kaynakça gösteriminde önce soyadı, sonra adı yazılır ve sayfa numarası gösterilmez.

Ör: Ünsal, Veli; *Eski Çağ'da İspir ve Çevresi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum 2000.

VII. Kongre, Konferans ve Bildirilerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Kongre, konferans ve bildirilerden alıntı yapıldığı zaman yazarın, konuşmacının ve bildiriye sunanın adı soyadı, etkinliğin adı, etkinliğin tarihi, yayımlayan, yayım yeri, yayım yılı, sayfa aralığı belirtilir.

Ör: Mehmet Özsait; *İlk Çağ Tarihinde Trabzon ve Çevresi*, Trabzon Tarihi Sempozyumu, 6-8 Haziran 1998, Trabzon Belediyesi Yayını, Trabzon 1999, s. 35-43.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır. Sayfa numarası belirtilmez.

Ör: Özsait, Mehmet; *İlk Çağ Tarihinde Trabzon ve Çevresi*, Trabzon Tarihi Sempozyumu, 6-8 Haziran 1998, Trabzon Belediyesi Yayını, Trabzon 1999.

VIII. Yazarı Belirtilmeyen Eserlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Yazarı belirtilmeyen eserlerden yapılan alıntılarda eserin adı, yayımlayan kurum, yayım yeri, yayım yılı ve sayfa numarası belirtilir.

Ör: Hatıralar, Vesikalar, Resimlerle Yakın Tarihimiz, Türkp petrol, İstanbul 1962-1963, s. 57

Kaynakçada da aynı sıralama izlenir, sadece sayfa numarası belirtilmez.

IX. Web Sayfasından Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Varsa yazarın soyadı, adı, yoksa yazı başlığı, web adresi, son güncelleme tarihi ve erişim tarihi belirtilir.

Ör: Yiğitbaş, Maksut- Sefa Çelikörs; *Prof. Dr. M. Orhan Okay'ın Edebî Biyografisi ve Bibliyografyası*, tyb.org.tr, SGT (Son güncelleme tarihi): 29. 05. 2018, ET (Erişim tarihi): 31. 12. 2018.

X. Dipnotlarda Yapılacak Kısaltmaların Gösterilmesi

Dipnotta ikinci kez geçen kaynak için, araya başka kaynak girmişse yazarın adı ve soyadından sonra **age.** (adı geçen eser); **agm.** (adı geçen makale); **agt.** (adı geçen tez) gibi kısaltmalar kullanılır. Eğer araya başka kaynak girmemişse yazar soyadına gerek yoktur. Sadece **age.**, **agm.** **agt.** kısaltmaları yapılır.

Metin içinde bir yazarın aynı eserinden birden fazla alıntı yapıldığında zaman dip notlarda şu şekilde gösterilmelidir:

a. Daha önce kaynak gösterildikten sonra: **Ör:** Halil İnalçık, *age.*

b. Araya başka kaynak girdiği zaman: **Ör:** İnalçık, *age.*

c. Araya başka kaynak girmediği zaman: **Ör:** *age.*

C. Kısaltmalar

Kısaltmalarda TDK Yazım Kılavuzu (2012) esas alınmalıdır.

Gelenekleşmiş olan (T.) Türkiye, (T.C.) Türkiye Cumhuriyeti kısaltmalarının dışında büyük harflerle yapılan kısaltmalarda nokta kullanılmaz.

Ör:

Adı geçen eser:	age.
Adı geçen makale:	agm.
Adı geçen tez:	agt.
Adı geçen yayın:	agy.
Bakınız:	bk.
Baskı veya basım:	bs.
Cilt:	C
Santimetre	cm
Çeviren veya çevirenler:	çev.
Dakika	dk.
Derleyen	drl.
Desimetre	dm
1. Edebiyat / 2. Editör	ed.
Hazırlayan veya hazırlayanlar:	haz.
İsa'dan Önce:	İÖ
İsa'dan Sonra:	İS
Metre	m
Milattan Önce:	MÖ
Milattan Sonra:	MS
Sayfa:	s.
Sayı:	S
Tercüme eden veya edenler:	trc.
Türkçe:	T.
Türkiye Cumhuriyeti:	T.C.
ve başkası, ve başkaları, ve benzeri,	
ve benzerleri, ve bunun gibi:	vb.
ve devamı, ve diğerleri:	vd.
vesaire:	vs.

